

[http://www.mari.kiev.ua/!\\_VAK/3\\_Hudoznya\\_kultura\\_Aktualni\\_problemy/2007\\_Hud\\_kultur\\_a\\_4/HK-4\\_2007\\_ZMIST.html](http://www.mari.kiev.ua/!_VAK/3_Hudoznya_kultura_Aktualni_problemy/2007_Hud_kultur_a_4/HK-4_2007_ZMIST.html).

9. Чудутова А. «Музик Фест»: думай о слушателі / Анна Чудутова / «Независимость». – 1995. – №128 (13962) 129 (13963). – 3 ноября.

УДК 78.27

В. О. КОНОНЧУК

**МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО:  
ВІД КЛАСИКИ ДО РОЗВАЖАЛЬНОГО ЖАНРУ**

*Стаття присвячена окремим аспектам музично-театральної творчості видатного українського композитора Анатолія Кос-Анатольського, а саме: прикладам імплантування стильових моделей розважального жанру в музику балетів «Орися» та «Сойчине крило», опери «Заграва», оперети «Весняні грози». Аналізуються окремі номери зазначених творів та визначається їхня роль в музично-драматургічному контексті.*

**Ключові слова:** розважальний жанр, академічна музика, стильові моделі, синтез.

В. О. КОНОНЧУК

**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО АНАТОЛИЯ КОС-  
АНАТОЛЬСЬКОГО: ОТ КЛАССИКИ К РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОМУ ЖАНРУ**

*Статья посвящена отдельным аспектам музыкально-театрального творчества выдающегося украинского композитора Анатолия Кос-Анатольского, а именно: примерам имплантации стилевых моделей развлекательного жанра в музыку балетов «Орыся», «Крыло сойки», оперы «Заграва», оперетты «Весенние грозы». В работе анализируются отдельные номера указанных произведений и определяется их роль в музыкально-драматургическом контексте.*

**Ключевые слова:** развлекательный жанр, академическая музыка, стилевые модели, синтез.

V. O. KONONCHUK

**ANATOLIY KOS-ANATOLSKYI'S MUSICAL-THEATRICAL CREATIVITY:  
FROM CLASSICS TO ENTERTAINING GENRE**

*The article is dedicated to separate aspects of musical-theatrical creativity of a prominent Ukrainian composer Anatoliy Kos-Anatolskyi, namely examples of implementing stylistic models of the entertaining music into the numbers of the ballets «Orysia» and «Jay's wing», opera «Glow», operetta «Spring thunderstorms», as well as the analysis and determination of the roles of these numbers in the general dramatic concept of these works.*

**Key words:** entertaining genre, academic music, stylistic models, synthesis.

Видатний український композитор Анатолій Кос-Анатольський часто поєднував творчу діяльність у сфері академічної та популярної музики, об'єднуючи у своїх творах композиторські прийоми та виразові засоби обох зазначених напрямів музичного мистецтва. Яскравим прикладом такої творчої різновекторності митця є його театральна музика, а саме: балети «Орися» [7] та «Сойчине крило» [8] (лібрето Олександра Гериновича), опера «Заграва» [6] (лібрето Ростислава Братуня), а також оперети «Весняні грози» [5] (автори лібрето – А. Кос-

Анатольський та Євген Кравченко). У музичному матеріалі цих творів широко представлені жанрові моделі танцювальної музики: танго, вальс, чарльстон, румба, фокстрот, канкан і навіть рок-н-рол.

В українському музикознавстві відсутні дослідження щодо використання жанрів популярної музики в оперно-балетній творчості А. Кос-Анатольського, хоча в окремих публікаціях побічно згадується зазначене явище. Зокрема, у роботі відомого українського музикознавця Олександра Козаренка «Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю», наголошується: «Відсвіт новацій легкої музики А. Кос-Анатольського лежить і на поважних творах композитора» [3, с. 129].

Мета статті – розглянути та проаналізувати приклади використання А. Кос-Анатольським моделей розважального жанру в своїй оперно-балетній музиці, окреслити їхнє місце в драматургії вищезазначених опусів, а також визначити вплив популярної музики на академічну творчість композитора.

Історія сучасної музики знає чимало прикладів імплантування елементів «популярного жанру» в академічну музику. Зокрема, Джоакіно Пуччіні в опері «Джанні Скіккі», а Дмитро Шостакович – в балетах «Золотий вік», «Болт», «Панночка та хуліган», а також у фіналі 1-го концерту для фортепіано з оркестром використали ритмічні моделі фокстроту [10, с. 579]. Американська джазова музика стала одним із джерел усієї творчості Джорджа Гершвіна, а аргентинське танго, що проникло в Європу перед Першою світовою війною, знайшло своє втілення у творах Ігоря Стравінського, Пауля Гіндеміта, Даріюса Мійо та стало важливим сегментом творчості Астора П'яцолі [2, с. 18].

Що ж до української академічної музики, то в ній теж простежуються аналогічні (щоправда, менш чисельні) явища. Одним із таких прикладів є балет Рейнольда Глієра «Червоний мак», а його найяскравішими музичними номерами – вальс-бостон (англійський вальс) та особливо чарльстон<sup>1</sup>.

А. Кос-Анатольський, використовуючи у згаданих творах окремі жанрові моделі популярної музики, опирався переважно на певні світові композиторські тенденції. Одна з них полягала у значному впливі стилістики, а пізніше й естетики, танцювальної музики та джазу на творчість композиторів, які працювали в рамках традицій академічної музики [11, с. 117]. Звичайно, ідеологічна цензура, що панувала в гуманітарній сфері (в т.ч. і в музиці) Радянського Союзу 50–60-х років ХХ ст., змушувала композитора дуже обережно і дещо своєрідно імплантувати ритми так званих «буржуазних» танців (особливо чарльстону та канкану) у музичний матеріал театральних творів. Автор використовує ці ритми в характерних побутових сценах та для розкриття переважно «негативних» образів. Зокрема, чарльстон-румба (визначення композитора) та вальс-бостон, що звучать у танцювальній сюїті п'ятої картини другої дії балету «Орися», служать для зображення так званої «золотої молоді», яка розважається в ресторані-дансінгу.

Вальс-бостон є одним із найяскравіших номерів танцювальної сюїти. У музичній тканині твору органічно поєдналися характерні для цієї жанрової моделі англійського походження сентиментально-романтичні інтонації (рух звуками «розкладених септакордів» різної структури та пентатонічні звороти, оформлені у вишукані ритмічні малюнки з перенесенням опори на другу долю), окремі елементи міського романсу (висхідна секста, оспівування опорних тонів та хроматичний рух у прихованому вигляді), а також ритмічно фігуровані еліптичні «ланцюжки» з альтерованих тривуків та акордів:

---

<sup>1</sup>Тривале творче життя балету «Червоний мак» на сцені Львівської опери великою мірою пояснювалося незрівнянним виконанням цього номера балериною Наталією Слободян.

Приклад 1

Moderato (♩ = c. 90)

Епізод, що звучить між проведеннями теми, не відзначається великими розмірами, проте він насичений численними гармонічними зіставленнями та яскравою «тональною грою». Основними засобами розвитку ритмо-мелодики цієї побудови є секвенційність та варіативність.

Середня частина вальсу-бостону виходить за традиційні рамки цього бального танцю, оскільки вона є більш розвиненою композиційно. Варто зауважити, що композитор в основному використав лише стандартні прийоми розробки музичного матеріалу: дроблення теми, інтервальні зміни (розширення та звуження) у фразах та мотивах, поліфонічні «нашарування», гармонічні оновлення, фактурні ускладнення. Перехід до основної теми твору – це характерна швидше для джазової музики послідовність малих мажорних септакордів на домінантовому органному пункті, що в поєднанні з наростаючою динамікою служить для показу своєрідної драматичної кульмінації. Ефектним композиційним прийомом є «обрив» мелодії в найвищій своїй точці. Заклучна побудова повторює першу частину та повертає лірично-меланхолійний образний настрій. Закінчується номер невеликою фразою, що ніби «завмирає» у верхньому регістрі.

Чарльстон-румба (визначення А. Кос-Анатольського) – це характерний приклад прагнення композитора до поєднання в межах одного твору двох танцювальних жанрів. В основну тему, викладену в ритмі румби<sup>1</sup>, вплетено мелодію quasi чарльстон, і таке поєднання двох жанрових моделей надає звучанню додаткової оригінальності та неповторності, а складна тричастинна форма номера виводить його за рамки тривіального танцю. Невеликий вступ виконує функцію експозиції тональності та основної ритмічної фігури румби, а ускладнена гармонія (мажорний тризвук з доданим секстовим тоном) лише ідентифікує жанрову належність номера. Перша частина твору поєднує в собі, власне, основну тему – румбу та серединну побудову, що має характерні для чарльстону синкопи, елементи свінгу та ускладнені акордові побудови:

Приклад 2

Vivo

<sup>1</sup>Ця тема, а також музичний матеріал середньої частини номера були використані композитором у солоспіві «Так або ні».

Приклад 3

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff is in bass clef, 4/4 time, starting with a *mf* dynamic. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is in treble clef, 4/4 time, starting with a *cresc. poco a poco* marking and ending with a *ff* dynamic. It features a harmonic accompaniment with chords and triplets of eighth notes.

Об'єм цієї частини є досить невеликим – всього 8 тактів – проте зовнішні параметри автор компенсує яскравістю та оригінальністю використаних композиційних прийомів та виразових засобів. Характерне для стилістики jazz tradition терцієве тональне зіставлення першого та другого чотиритактів (мі-мінор – соль-мінор), подальша зміна регістру викладення мелодії (з тенорово-басового в сопрановий), короткі «чарльстонові» мотиви (оформлені в синкопи та чверткові тріолі незаповнені стрибки на збільшені та зменшені інтервали), а також висхідні півтонові гармонічні зсуви створюють неповторний та характерний для цього танцю «драйв»<sup>1</sup>.

Що ж до репризи, то в ній основна тема викладена quasi імпровізація, і такий прийом є вдалим з погляду ідентифікації стилістики твору, адже «... імпровізаційність, що проникла в масові жанри, походить від позаєвропейської, головним чином афро-американської або афро-кубинської музики» [4, с. 75].

Серед кількох музичних номерів балету «Сойчине крило», що написані в танцювальних ритмах, важливу драматургічну роль відіграє «Канкан»<sup>2</sup>. У творі цей номер з'являється неодноразово, адже він виступає в ролі лейтмотиву для характеристики «золотої молоді». Обидві теми, що лежать в основі простої тричастинної форми номера, є неконтрастними, і саме цим досягається цілісність та єдиний образний стрій. Тема А – це двічі повторений період, ритмомелодика якого поєднує в собі характерні для цього танцю чергування довгих та коротких тривалостей, півтоновий розхідний хроматичний рух та зупинки на акордових тонах. Викладення теми в тенорово-басовому регістрі лише підкреслює своєрідний канканний «шарм». Варто зазначити, що для привнесення у звучання драматичного відтінку композитор застосував при гармонізації теми зменшені септакорди :

Приклад 4

Allegro ♩ = 120

The musical score for Example 4 is a piano accompaniment in 2/2 time, marked *f* (forte) and *Allegro* with a tempo of 120 beats per minute. It features a simple harmonic structure with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

<sup>1</sup>Драйв (drive) – термін, що означає енергетику музиканта під час виконання естрадного або джазового твору [14, р. 16].

<sup>2</sup> Канкан (франц. cancan, від canard – качка) – французький танець, що має алжирські «корені», є різновидом контранса [13, р. 32].



Тема Б, як було зазначено вище, в цілому не контрастує з головною темою, але завдяки «перенесенню» мелодії в сопрановий регістр, руху звуками акордів, «притишенню» нюансу з *forte* на *mezzo piano*, використанню елементів гармонічного мажору, а також уведенню в супровід гармонічних фігурацій звучить більш спокійно та лірично. Лише повторність ритмічних фігур та особливо збільшений тривзвук наприкінці фраз «працюють» на збереження загального образного настрою.

Приклад 5



Створюючи оперу «Заграва», А. Кос-Анатольський використав нетрадиційний для цього жанру прийом. Він імплантував у музичний матеріал опусу танго «Чорна троянда», чим укотре підтвердив власне «музичне кредо» – прагнення до поєднання «високих» і «низьких» мовостилів в межах одного твору. Танго «Чорна троянда» (на перший погляд) цілком підходить під визначення поняття «шлягер», адже більшість його ознак таки притаманні шлягеру. Це й куплетна форма, нескладна ритмомелодика (в основі – «тангові» чверткові тріолі), остинатний ритмізований супровід та досить елементарна гармонія. Проте образний зміст номера наповнений характерним для опери драматизмом<sup>1</sup>, а введення елемента містифікації (чорна троянда як символ зла) лише додає напруги в емоційний настрій танго.

Вже у вступі композитор демонструє своєрідний музичний символ чорної троянди – низхідний рух на зменшену септиму. Цікаво, що цей символ з'являється в кожному такті та є незмінним незалежно від гармонії, що, до речі, позначена альтерованими та доданими тонами. Закладений у вступі драматизм досить несподівано поступається споглядально-ідилічному настрою першої теми основної частини твору. Її початок у вигляді висхідного стрибка на зменшену кварту з подальшим рухом вниз звуками великого мажорного септакорду, плавний, без синкоп ритм, нетривіальне поєднання септакордів різноманітної структури у гармонічному супроводі та, як наслідок, тональна нестійкість органічно доповнюються відповідним «пейзажним» текстом.

<sup>1</sup>Видатний музикознавець В. Конен називає оперу «драмою почуттів» [4, с. 43].

Приклад 6

Tempo di Tango ♩ = 120

Де си - ня мгла над бе - ре - га - ми мо - ря, тро -  
ян - да - ми каз - ко - ви - ми за - цвів вес - ня - ний сад.

Друга тема – це власне «музичний портрет» чорної троянди як символу фаталізму. Речитативна за своєю природою, стримана мелодія з несподіваними «сплесками»-стрибками на чисту та зменшену квінту, характерними для фригійського ладу мелодичними зворотами, а також гармонізація ускладненими септакордами (альтеровані та додані тони) з одночасним органним пунктом доповнюються відповідним текстом, що забезпечує створення яскравого музично-поетичного образу:

Приклад 7

Він ва - бив у сад про - хо - жих, дур - ма - нив їх ма - ре - вом втіх. Та  
хто вдих - нув а - ро - мат за - кля - тий, не по - вер - нувсь на - зад...

Використання жанру танго як елемента засобів виразності музичного матеріалу опери яскраво свідчить не тільки про певне новаторство композитора, воно слугує черговим доказом, що засобами «розважального» жанру можна досягнути відповідного до фабули твору художнього результату.

Оперета «Весняні грози» (єдиний твір А. Кос-Анатольського в цьому жанрі) була написана в 1961 р. та вперше поставлена на сцені Одеського театру оперети<sup>1</sup>.

Більшість номерів опусу – це вокальні та інструментальні мініатюри, в основі яких лежать ритмічні моделі вальсу, танго, фокстроту (квік-степу та слоу-фоксу), румби та рок-н-ролу. Досить часто композитор у рамках одного номера поєднує кілька таких моделей. Прикладом цього є заключний ансамбль з другої дії, в якому використані мелодико-ритмічні «інгредієнти» вальсу, румби та слоу-фоксу.

Одним із найяскравіших (в сенсі неординарності композиторських поглядів автора та його «музичної сміливості») номерів оперети є «Рок-н-рол Капітоші та Домахи» (головних героїв) з другої дії, свідченням чого є вже саме звернення до танцю, що вважався офіційною ідеологією тих часів «буржуазним», а, отже, шкідливим.

«Музична мова» цього повністю інструментального номера увібрала в себе найбільш характерні для рок-н-рол ритміко-інтонаційні моделі та засоби виразовості. Уже у вступі (де встановлюється характерний емоційний настрій – «заклик до танцю») використано «рок-н-рольні» синкоповані ритмічні фігури та ефектне низхідне хроматичне «сповзання» малих мажорних септакордів з альтерованим квінтовым тоном на фоні витриманого тону:

<sup>1</sup>Існує лише рукописний варіант твору (один із екземплярів є в особистому архіві Н. Кос), хоча ця оперета тривалий час була в репертуарі театру.

Приклад 8

Початкова тема твору (а він має ознаки простої тричастинної форми<sup>1</sup>) складається з кількох коротких синкопованих мотивів. Вони відзначаються домінуючим ритмічним началом та лапідарною мелодикою, а ритмічна повторність, постійне перенесення початку мотиву на різні долі такту, висхідні затримки в акордах створюють ефект «рок-н-рольної» метроритмічної «конфліктності». Акомпанемент має в основі характерний для танцю «walkingbass» – «блукаючий бас» [1, с. 48]:

Приклад 9

Серединна побудова номера відзначається тональною нестійкістю, що досягається за рахунок низки гармонічних секвенцій і дроблення мотивів. Застосування цього прийому, запозиченого з «серйозної» музики і не характерного для автентичного варіанта рок-н-ролу, є ще одним прикладом роботи композитора у напрямі синтезу жанрів. Роль переходу до репризи виконує елемент вступу, а в коді він (вступ) викладений повністю, що має формотворче значення. Останній «рок-н-рольний» мажорний тризвук з доданою секстою, оформлений у вигляді двох восьмих нот на «fortissimo», ставить у творі ефектну «крапку».

«Рок-н-рол Капітоші та Домахи» за рівнем використання джазових елементів є яскравим взірцем сучасної розважальної музики, адже «... «сучасність» в легкому жанрі величезною мірою визначається опорою на нові виразові прийоми, привнесені джазом» [4, с. 15].

У жанрових моделях фокстроту та його різновидів (слоу-фоку та квік-степу) витримані кілька номерів оперети. Один із них, а саме «Пісня Капітоші» з першої дії<sup>2</sup>, є прикладом «класичного» квік-степу.

Композитор використав просту двочастинну форму номера з огляду на досить малий розмір тексту. Невеликий (усього чотири такти) вступ акумулює в собі характерні для квік-степу «атрибути»: короткі, «інструментальні» за структурою синкоповані мотиви, ускладнену доданими тонами гармонію (особливо ефектними є низхідні хроматичні зсуви мажорних

<sup>1</sup> Форма рок-н-ролу має кілька варіантів, адже в основі танцю лежать елементи ритм-енд-блюзу, бугі-вугі, діксіленду [12, р. 28]. Проте ці варіанти ніяк не пов'язані з тричастинністю.

<sup>2</sup> У ньому композитор (він же автор слів) музично-поетичними засобами втілює образ молодого нігіліста, який старається наслідувати життєву філософію нащадка американського мільйонера (своєрідною її «квінтесенцією» є пародійний вигук «О'кей!» наприкінці пісні).

тризвуків на домінантовому органному пункті), а також мелодизований бас. В основі ритмо-мелодики заспіву лежать характерні для квік-степу повторність та оспівування опорних тонів. Зупинка ж у вокальній партії (наприкінці побудови) заповнюється типово «джазовою» ритмічною фігурою – рухом звуками септакорду другого шаблону з альтерованим квінтовым тоном, і це викликає певний ладовий контраст порівняно з «мажорним» у цілому звучанням.

Приклад 10

**Fox**

Ой, не - ма на сві - ті гір - ше му - - - ки, — як ті шко - ли,  
інс - ти - тут і ВУЗ.

Приспів не змінює загальний настрій твору, а щодо власне композиційної структури та мелодики, то варто відзначити ознаки «мініатюрної» двочастинності, а також дещо змінене викладення вокальної партії (більш довгі тривалості, що компенсуються поліфонізацією фактури супроводу). Побудована на матеріалі вступу кода відзначається активнішим дробленням та синкопуванням, і це посилює динамічну напругу в звучанні.

Ритми іншого різновиду фокстроту – слоу-фоксу А. Кос –Анатольський використав у «Дуеті Домахи та Капітоші» з другої дії. Тут автор поєднав риси української ліричної пісні у заспіві з характерними ознаками слоу-фоксу в приспіві. Музику органічно доповнює веселий, гумористичний текст.

Вступ повністю витримано в характері танцю. У звучанні домінує ритмічне начало, а мелодія складається з окремих типово фокстротних мотивів, що відрізняються вузьким звуковисотним діапазоном та чисельними синкопами. Використання ускладнених акордів для викладення мелодії, розвинений мелодизований бас, підкреслена «квадратність» лише конкретизують стилістичну ідентифікацію вступу.

Приклад 11

**Tempo di slow-fox**

*f*

Контрастний до вступу, більш ліричний заспів – це співуча в стилі української народної пісні мелодія, що будується на широких, розлогих фразах. Характерний для кантילени тип руху «вгору-вниз» органічно поєднується з підкреслено елементарним, характерним для романсу супроводом у вигляді басу та фігурацій. Мінорне забарвлення музики контрастує з дотепним, насиченим «перчинками» текстом – «освідченням» героя твору в коханні молодій красуні, і таке «мелодично-текстове» поєднання допомагає створенню характерного гумористичного, навіть комічного образу:



Приклад 12

Музичний приклад 12 складається з двох рядків нотного запису. Кожен рядок містить нотний запис на п'ятилінійній шкалі та ліричні підписи під нотою. Перший рядок має ліричні підписи: «За - ча - ро - ва - ний я Ва - ми на - завж - ди, на весь се - зон.» Другий рядок має ліричні підписи: «Ти мо - я ко - зир - на да - ма, мій тьоль - пан-чик, мій ва - - - зон!»

Побудований на матеріалі вступу, приспів складається з двох частин: дуету та оркестрового програшу, а закінчується фігураціями заспіву. Завершує номер невелика кода, в якій герої стверджують своє життєве кредо: бери від життя все, «...що вдається, а про решту не питай».

З погляду взаємопроникнення жанрів виділяється також «Фінальний ансамбль» із другої дії. Цей досить великий за обсягом музичного матеріалу номер послідовно побудований на ритмах вальсу, румби та фокстроту. Композиційною основою побудови є наскрізний розвиток – прийом із «арсеналу» симфонічної музики. В цьому контексті слід відзначити також ускладненість форми, досить значну поліфонізацію фактури, гармонічне багатство та, як наслідок, численні випадки тональної нестабільності, що надають номеру рис «серйозної» музики, а використання танцювальних ритмів не виводить фінальний ансамбль за межі легкого жанру.

Активне використання А. Кос-Анатольським у своїй музично-театральній творчості стильових моделей розважального жанру є не тільки своєрідним кроком вперед для української театральної музики, але й яскравим свідченням європейського напряму творчих пошуків композитора. Розглянуті вище твори, для яких характерні «...чіткий програмний задум, яскрава образність, романтично-ліричний характер, концертність, ефектність фактурного викладу...» [9, с. 53], цілком вписуються в логіку розвитку європейської професійної музичної культури, адже ця логіка «...універсальна, тому що здатна включити в себе, опрацювати та підпорядкувати своєму баченню як фольклор, так і твори «третього пласту» [4, с. 11].

А. Кос-Анатольського сміливо можна назвати не тільки фундатором нових прогресивних тенденцій у сфері музично-театральної культури Галичини, але й найвизначнішим західно-українським композитором – майстром оперети.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Браславский Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров / Даниил Браславский. – М.: Музыка, 1974. – 392 с.
2. Карпентьер О. Латинская Америка в музыке / О. Карпентьер // Музыка стран Латинской Америки. Сборник статей / [ред. Пичугин П.]. – М.: Музыка, 1983. – С. 15-21.
3. Козаренко О. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю / Олександр Козаренко // Питання стилю та форми в музиці. – Львів: Каменярь, 2001. – С. 123-131.
4. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / Виктория Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
5. Кос-Анатольський А. Весняні грози. Оперета в 2-х діях / Лібрето А. Кос-Анатольського та Є. Кравченка. Клавір /Анатолій Кос-Анатольський. – Львів. – Рукопис. – Особистий архів Н. Кос. – 288 с.
6. Кос-Анатольський А. Заграва. Опера в 4-действиях, 6-и картинах / Либретто Р. Братуня; Пер. А. Данченко. – Клавир / Анатолий Кос-Анатольский. – М.: Советский композитор, 1975. – 311 с.

7. Кос-Анатольський А. Орися. Балет на 3 дії, 8 картин з прологом / Лібрето О. Гериновича. Клавір / Анатолій Кос-Анатольський. – К.: Музична Україна, 1975 – 136 с.
8. Кос-Анатольський А. Сойчине крило. Балет на 4 дії, 7 картин / Лібрето О. Гериновича за мотивами однойменного оповідання І. Франка. Клавір / Анатолій Кос-Анатольський. – К.: Музична Україна, 1968 – 228 с.
9. Кос Н. Анатоль Кос-Анатольський / Надія Кос // Митці Львівщини. – Львів, 1999. – С. 50-53.
10. Музыкальный энциклопедический словарь / [глав. ред. Келдыш Г.]. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
11. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера / [ред. и сост. Медведев А., Медведева О.]. – М.: Советский композитор, 1987. – 592 с.
12. Marcus G. *Mysteri trein: Images of America in rock'n'roll music* / G. Marcus – 3. rev. ed. – N.Y.: Dufton, 1990. – 281 p.
13. Romi F. *Petite histoire des cafe-concerts parisiens* / F. Romi Paris, 1950. – 145 p.
14. Taylor P. *Popular music since 1955. A critical guide to the literature* / P. Taylor London-N.Y., 1985. – 225 p.

УДК 78.03 (477) : 783.8

С. С. АНТОНЮК-ГУРАЛЬНА

**«ЛИТУРГИЯ», УКЛАДЕНА СТАНИСЛАВОМ ЛЮДКЕВИЧЕМ: СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**

*У статті висвітлено загальноприйняту концепцію розвитку, функціонування й особливостей самолівки у контексті тогочасних реалій церковного співу і творчості. Виокремлено стилеві особливості «Літургії», укладеної С. Людкевичем. Відзначено цінність презентації проаналізованого циклу, що вийшов друком 1922 року у Львові у «Збірнику літургічних і церковних пісень на основі народних напівів».*

**Ключові слова:** самолівка, літургічний цикл, піснеспів, музична стилістика.

С. С. АНТОНЮК-ГУРАЛЬНА

**«ЛИТУРГИЯ», СОСТАВЛЕННАЯ СТАНИСЛАВОМ ЛЮДКЕВИЧЕМ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**

*В статье отражена общепринятая концепция развития, функционирования и особенностей самоливки в контексте тогдашних реалий церковного пения и творчества. Выделены стилевые особенности «Литургии», составленной С. Людкевичем. Отмечено ценность презентации проанализированного цикла, который вышел печатью 1922 года во Львове в «Сборнике литургийных и церковных песен на основе народных напевов».*

**Ключевые слова:** самоливка, литургийный цикл, песнопение, музыкальная стилістика.

S. S. ANTONYK-GURAL'NA

**«LITURGY», CONCLUDED STANISLAV LYUDKEVYCH: STYLISTIC FEATURES**

*The article highlights the generally accepted concept of the development, operation and features in the context of samolivky contemporary realities of church music and creativity. Outlined stylistic features of «Liturgy», celled by S. Lyudkevich. The value of presentation which is analyzed the*