

## К. ГОРСЬКИЙ ЯК КОМПОЗИТОР: ОСНОВНІ РИСИ ТА ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ

78.071.1:78.03(477)"19/19"  
<http://doi.org/10.5281/zenodo.2532041>

**Даніч Г. В. К. Горський як композитор: основні риси та етапи становлення авторського стилю.** Статтю присвячено вивченню важливого аспекту діяльності К. Горського — одного з фундаторів професійної музичної творчості в Харкові періоду 1880–1910-х років. Виділено та охарактеризовано композиторську складову цієї діяльності, яка формувалася під впливом польської та української музичної ментальності. Як свідчать досить малочислені дані щодо діяльності Горського-композитора, коло його творчих інтересів охоплювало різні жанри — від пісень-романсів до великих форм, включаючи дві опери. У статті надано узагальнену характеристику етапів та жанрових різновидів композиторської творчості К. Горського, яка була тісно пов'язана з його виконавством як концертуючого скрипаля, ансамбліста та диригента. Дана стаття є першою спробою комплексної характеристики композиторського стилю К. Горського, що визначає її наукову новизну, а також практичне значення в плані популяризації спадку видатного харківського музиканта.

**Ключові слова:** К. Горський, складові творчої діяльності К. Горського, К. Горський-композитор, жанри композиторської творчості К. Горського, етапи становлення авторського стилю.

**Даніч Г. В. К. Горский как композитор: основные черты и этапы становления авторского стиля.** Статья посвящена изучению важного аспекта деятельности К. Горского — одного из фундаторов профессионального музыкального творчества в Харькове периода 1880–1910-х годов. Выделена и охарактеризована композиторская составляющая этой деятельности, формировавшаяся под влиянием польской и украинской музыкальной ментальности. Как свидетельствуют довольно малочисленные данные относительно деятельности К. Горского-композитора, круг его творческих интересов охватывал разные жанры — от песен-романсов до крупных форм, включая две оперы. В статье дана обобщенная характеристика этапов и жанровых разновидностей его композиторского творчества, тесно связанного с исполнением Горского в качестве концертующего скрипача, ансамблиста и дирижера. Данная статья является первым опытом комплексной характеристики композиторского стиля К. Горского, что определяет ее научную новизну, а также практическое значение в плане популяризации наследия выдающегося харьковского музыканта.

**Ключевые слова:** К. Горский, составляющие творческой деятельности К. Горского, К. Горский-композитор, жанры творчества К. Горского, этапы становления творческого стиля.

**Danich G. K. Gorski as a Composer: the Main Features and Stages of the Author's Style Development.** The article is devoted to the study of the important aspect in the work of K. Gorski, one of the founders of professional musical creation in Kharkiv during the 1880s – 1910s. The composition component of his work, which was formed under the influence of Polish and Ukrainian musical mentality, has been distinguished and characterized. As is shown by the rather small data on the composer Gorski's work, his creative interests covered various genres – from romances to major forms, including two operas. The article gives a generalized description of the stages and genre variations of K. Gorski's composing work, which was closely connected with his performance as a concert violinist, ensembleist, and conductor. This article is the first experience of the comprehensive description of K. Gorski's composition style, which determines the scientific novelty of the article, as well as its practical significance in terms of popularization of the prominent Kharkiv musician's legacy.

The creative personality of such a person as Konstanty Antoni Gorski (1859–1924) is characterized by multidimensionality, the faces of which constitute the essence of his individual style. On the basis of generalizations concerning the definition of the essence of the “style” category in music, we can distinguish two main interconnected tendencies in styling – composing and performing. The hierarchical arrangement of the style types

(V. Kholopova) originates from the first, and the concentric one (O. Katrich) comes from the second. At the intersection of these two types of stylistic communication, their mixed forms arise – composing-and-performing or performing-and-composing styles (O. Lysenko, V. Tkachenko).

K. Gorski in his work demonstrated the mixed style itself. His performance as a violin virtuoso was highly appreciated in the period of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, not only in Kharkiv, but also far beyond its borders (reviews by P. Tchaikovsky, M. Ippolitov-Ivanov, I. Slatin, R. Genika). It is also about one of the first professional string quartets created in Ukraine, which was named “Gorski Quartet”. No less important was K. Gorski's work as the conductor, who closely communicated with I. Slatin, a key figure in the musical life of Kharkiv at that time, the first rector of the Kharkiv Conservatory opened in May 1917.

As a disciple of N. Rimsky-Korsakov in the composition and instrumentation class at the Saint Petersburg Conservatory, K. Gorski perfectly mastered the composition technique, which was reflected in his works of various genres, the first of which began to appear during his studies. Describing the stylistic qualities of these works, the researchers (R. Genika, R. Aladova, G. Sirochynsky) distinguish the combination of the Polish and Ukrainian linguistic mentality, the romantic orientation of the general sense, leaning towards the lyrical field in conjunction with the epic narrative.

The sacred works that appeared at the second stage of the composer K. Gorski's work, the chamber cantata “Salve Regina” with the canonical text and “Salutation a la Sainte Vierge” with the French text, as well as the choral concert with the Old Slavonic text “Zriaszcze mia bezglasna”, became a notable phenomenon in the musical culture of both nations – the Polish and the Ukrainian. A considerable part of K. Gorski's creative work includes songs and romances (over 100) with the texts of the Polish and Ukrainian poets – A. Mickiewicz, L. Kondratowicz, M. Konopnicka. The work on adapting the Ukrainian folk song material was important for his creative style. He created the music for the operetta in 5 acts “Oy Bozhe, Sho Ta Liubov Zmozhe” (“Oh God, What That Love Can Do”) with the libretto by A. Zbukireva, put on the stage by the troupe of Marko Kropyvnytskyi. In 1895, the Kharkiv publishing house printed 20 songs from this operetta, with the adaptation for voice and piano or orchestra by K. Gorski.

Since the end of the 1890s, the stylistics of the works by the composer K. Gorski was gradually changing. First, the concert fantasy on the theme of Stanisław Moniuszko's opera “The Haunted Manor” (continuation of the Polish theme) was created, and then the original cadence for Ludwig van Beethoven's Violin Concerto in D major (op. 61, 1882).

This period was ended with the creation of didactic materials, in the form of a collection of “36 Violin Etudes”, which testify to the special interest of the composer K. Gorski in his favorite instrument. The next stage in K. Gorski's composition work was associated with the creation of two operas – “Margier”, the libretto of which A. Mickiewicz co-authored with W. Syrokomla back in 1853 for S. Moniuszko, and “Za chlebem” with his own libretto based on the short story by H. Sienkiewicz, representing the genre of a two-act chamber opera. K. Gorski, who completed the creation of the piano score “Margier” in 1905 (its facsimile is stored in the Kharkiv State Scientific Library of Vladimir Korolenko), could not see his work on stage. The opera was staged only in 1927 by the Polish musicians, first in Warsaw, and later in Poznań. Now, thanks to the efforts of the Ukrainian and Polish sides, there is a real renaissance of performance representations of the composer K. Gorski's work.

The article states that while remaining a devout Catholic, K. Gorski was one of the few musicians of Kharkiv of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries, for whom the culture and life of his second homeland were no less important than the Polish and Lithuanian, which he studied and knew at the level of the mental consciousness. These specifics were also reflected in the musical language of his works, which most

often tended to symbiosis of the vocal and instrumental intonations. It is here, in the domain of vocal intonation and its projection toward the instrumental field that one should see the basis of the composer K. Gorski's style, which was largely a continuation and consequence of his performing skill.

**Keywords:** K. Gorski, constituents of the creative composition work of K. Gorski, the composer K. Gorski, genres of K. Gorski's composition work, stages of the author's style development.

**Постановка проблеми.** У сучасному музикознавстві виникає низка питань, пов'язаних з такою відносно новою його галуззю, як регіоніка. У дослідженнях цієї сфери музичної творчості йдеться про характерні особливості музичної культури тих чи інших регіонів, видатних персоналіях, які цю культуру репрезентують на різних етапах її становлення. Харківська музична регіоніка мала свої власні витоки, які сягають ключового для неї періоду — зламу XIX–XX ст., коли закладалися базові засади, насамперед, виконавства та музичної освіти, а також композиторства. Одним із діячів тих років, що з повним правом відноситься до фундаторів Музичної культури Слобожанщини, є Костянтин Антоній Горський, який поєднував у своїй особі вказані вище музичні фахи. Дану статтю присвячено характеристичі його композиторського стилю, який є тісно пов'язаним з виконавською діяльністю К. Горського як скрипаля та диригента, засновника одного з перших в Україні квартетів, що увійшов до історії під назвою «квартет Горського».

У дослідженні, котре пропонується, надано характеристику композиторської діяльності К. Горського, виділено її стилістичні напрями та основні жанри, що є першою спробою вивчення особливостей стилю Горського-композитора у вітчизняному музикознавстві.

**Зв'язок з науковими та практичними завданнями.** У науковому плані дана стаття містить поповнення історіографії музичної культури Харкова періоду кінця XIX — перших двох десятиліть XX століття. Окрім того, через характеристику рис стилю К. Горського-композитора в дослідженні висвітлюється ряд тенденцій, характерних для музичного життя регіону, тих напрямів суспільного музикування, які були на той час актуальними. У практичному плані дана стаття має пряме відношення до тих колективів та виконавців, які звертаються зараз до творів К. Горського, що становлять один із найважливіших аспектів реалізації проблем регіональної музичної стилістики в такому культурному центрі України, як Харків.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Останніми роками, зокрема в часи вже незалежної України, посилюється інтерес науковців до питань, пов'язаних зі специфікою музичного життя окремих областей та культурних центрів нашої Держави. Серед робіт із цієї проблематики можна виділити дослідження й окремі наукові розробки музикознавців-харків'ян Т. Б. Веркіної [3], О. Кононової [10], М. Лінник [11], нещодавно опубліковану монографію З. Юферової [20]. У цих роботах містяться згадки і про К. Горського, але більш-менш розгорнуту характеристику його творчої постаті можна знайти лише у статті Г. Серочинського (Grzegorz Seroczyński) [17],

яка слугує передмовою до збірки «К. Горський: Винайдені твори», виданої в Харкові спільними зусиллями української та польської сторін 2010 року, а також у публіцистично-біографічній статті М. Жури (2009) [7]. Існують також маловідомі українському загалу роботи зарубіжних авторів, присвячені окремим напрямам діяльності К. Горського, наприклад розгляд його опери «Маргер» білоруською дослідницею Р. Аладовою [1]. Щодо узагальненої характеристики стилю К. Горського-композитора, то дана стаття є першою спробою її надання, що визначає головний аспект наукової новизни запропонованої роботи.

**Мета дослідження** — виявити та систематизувати основні риси стилю К. Горського-композитора, запропонувати класифікацію жанрів та стилістичних ознак його спадщини у цій галузі творчості, виділити у зв'язку з цим основні етапи творчого шляху композитора в межах харківського періоду.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Творча постать такої особистості, як Костянтин Антоній Горський (1859–1924), характеризується поліпараметровістю, грані якої і складають сутність його індивідуального стилю. Адже, як відомо, «стиль — це людина» (Ж. Бюффон), а в музиці він виступає як «особистість, що проявляється в музичних звуках» [14, с. 18].

В існуючій системі класифікації музичних стилів переважає ієрархічна модель, де, однак, певною мірою нівелюється вихідна позиція щодо стилю як категорії-інтроверта, котрий відрізняється в цьому сенсі від жанру — категорії-екстраверта [19, с. 222]. У системі стильової ієрархії стилі творчих особистостей — композитора, виконавця, музикознавця — перебувають на нижчих щаблях, що суперечить положенню про неповторність та індивідуальність кожного окремого творчого стилю як системи, у котрій музичне мислення творців виступає на межі з його реальним втіленням у музичному творі. Це відображено у відомому вислові О. Лосева, де філософ визначає стиль як «останню реальність художнього лику» [12].

Згідно з існуючими визначеннями музичного стилю та його різних видів, зокрема стилів інструментів, у кожному випадку він виступає як певна генетична спільність, котра характеризується єдністю трьох моментів: указанням на єдиний генезис; вимогою музичної, тобто такої, що безпосередньо сприймається слухом, його вираженості; указанням на залучення до цього процесу всієї сукупності властивостей музики, що утворюють органічну цілісну систему [14, с. 20].

Даний перелік дозволяє по-іншому підійти і до проблеми класифікації музичних стилів, що і пропонує у своїй статті О. Катрич [9]. Засновуючись на власному визначенні поняття «індивідуальний стиль музиканта-виконавця» [8, с. 9], О. Катрич зазначає, що тенденція до універсалізації музикознавчого апарату шляхом розгляду музичного стилю крізь призму творчості музиканта-виконавця є перспективною в плані сучасних музичних реалій, коли виконавська творчість виступає як провідна ланка суспільного музикування і багато в чому зумовлює компози-

торську творчість, складає часто з нею одне ціле [9, с. 115].

Про це йдеться в багатьох сучасних музикознавчих дослідженнях, які в цілому об'єднуються рамками галузі, що має назву «виконавське музикознавство». З цього приводу насамперед зазначимо, що феномен музичного виконавства етимологічно є не досить коректним та таким, що не визначає сутність явища. Адже, за словами Г. Орджонікідзе, немає більш невдалого терміна, ніж «виконавець», оскільки він визначає несамостійність, вторинність цього роду діяльності [15, с. 64]. Більш вдалим, як вважає Г. Орджонікідзе, є поняття «інтерпретація», хоча й у цьому випадку зберігається семантика «додатковості» — адже йдеться про трактування вже колись кимось зробленого [там само].

З огляду на ці термінологічні моменти, виконавський стиль визначається на сьогоднішній день як особливий рід музичної творчості, котрий іноді трактується навіть як окремих вид мистецтва, що включає, окрім музичної, ще й акторську гру. Особливо акцентується типовий для музичної практики стиль *brilliant* перших десятиліть XIX століття, як змішаний композиторсько-виконавський (або виконавсько-композиторський) стиль, де здійснюється симбіоз двох музично-творчих професій.

Слухачський попит на ту чи іншу якість музичної творчості — жанрову, стильову, стилістичну — завжди породжував і певну систему розподілу функцій та їхньої вагомості в асаф'євській комунікативній триаді «композитор — виконавець — слухач». Довгий час від самого заснування так званої опусної музики (тобто такої, котра зафіксована в композиторському тексті) композиторська творчість як стильова домінанта системи музичного мислення в цілому переважала. Поряд із цим, однак, завжди існувала виконавська діяльність, яка від початку була супутником та навіть складовою композиторською, що відображено в понятті «імпровізаційно-письмовий дуалізм», запропонованого М. Сапоновим відносно музики перехідного періоду «пізній Ренесанс — Бароко» [16].

Співіснування композиторства та виконавства, починаючи від епохи Бароко з її перехідністю та полярністю стильових вимірів, йшло двома шляхами, що відображено в термінах «творці, які грають» та «віртуози, що творять». Ближче до кінця XIX століття друга з цих категорій — виконавців-віртуозів, які одночасно є першокласними композиторами, — стала типовою і для вітчизняної музики.

Суттєвим питанням стильового рівня тут є і засіб виконання — вокальний голос або інструмент, на якому спеціалізується та чи інша творча особистість. Тому, класифікуючи голоси та інструменти, вживані в музичній практиці різних епох, слід мати на увазі їхній загальний розподіл на універсальні та специфічні.

На думку Є. Назайкінського, «специфіка» тут означає прагнення «виконавця», а також «виконавця-композитора» зберегти неповторність і відмінність від інших власного «засобу виробництва» — голосу чи інструмента; друге — «універсальність» — означає, що «знаряддя» мислення вико-

навця завжди несуть на собі відображення інших інструментів або вокальних голосів. У цілому же шлях еволюції кожного різновиду вокального чи інструментального (або змішаного виконавського мислення) характеризується «поглибленням» специфіки з подальшим її подоланням [13, с. 91]. Ця діалектика реалізується і в композиторсько-виконавському стилі, який у статті В. Ткаченко визначається як «музично-художнє явище, засноване на поєднанні в одній творчій особистості професій композитора і виконавця» [18, с. 138].

К. Горський є типовим представником цього змішаного стилю, в якому, однак, потрібно, на думку В. Ткаченко, розрізнити два варіанти з різним акцентуванням складових — «композиторсько-виконавський стиль» (акцент на композиторському), «виконавсько-композиторський стиль» (акцент на виконавському) [18, с. 138].

Факти з біографії К. Горського, викладені, зокрема, у брошурі, фактично некролозі, Едвардом Вроцьким 1924 року, свідчать, перш за все, про пріоритет виконавської складової у стилі музиканта, а отже, цей стиль можна вважати виконавсько-композиторським. Цей стильовий дуалізм витікає, перш за все, з освітньої кваліфікації, отриманої К. Горським у стінах Петербурзької консерваторії, яку він 1882 року (в інших джерелах — 1883-го) закінчив за класом скрипки у Л. Ауера, а за композицією та інструментуванням — у М. Римського-Корсакова. Як зазначає Г. Серочинський, до цього К. Горський опановував мистецтво гри на скрипці під керівництвом Апполінарія Контського, учня Нікколо Паганіні, а після смерті свого вчителя, не знайшовши у Варшаві рівного йому професора-скрипаля, у віці 19-ти років вирушив навчатися до столиці Російської імперії [17, с. 24].

Як відомо, К. Горський увійшов в історію музичної культури Харкова, якому віддав майже 30 років свого творчого життя (1890–1919), насамперед як виконавець-концертант, видатний скрипаль, якого П. Чайковський вважав одним із найкращих виконавців свого скрипкового Концерту *D-dur*. В одному з випусків харківської газети «Південний край» вміщено наступні слова, сказані П. Чайковським про К. Горського як виконавця: «Його гра соковита, кришталево чиста, безпретензійна, технічно прекрасна, для нього немає труднощів; крім того, його гра відрізняється музичною гідністю, розумінням духу виконуваного твору, вірною його передачею, вірною, без перебільшення, експресією» (цит. за: [11, с. 45]). Відгуки з приводу гри К. Горського у Харкові, Петербурзі, Москві, а до того — в Пензі, Саратові, Тифлісі, де він працював як виконавець та викладач (1882–1889), були напрочуд похвальними і відзначали, що він є «художником звуків», «чарівником смичка», «володарем душ слухачів» [11, с. 48].

До цих характеристик можна додати також і особливий пієтет перед К. Горським з боку харківської публіки, пов'язаний зі знаменитим на той час колективом, створеним ним з числа місцевих музикантів, який увійшов в історію культури регіону під назвою «Квартет Горського». Цю назву дослідники історії харківського музичної культури дореволюційного періоду приписують

Р. Геніці — постійному кореспонденту «Російської музичної газети» в Харкові. Як свідчить Р. Геніка, до складу «Квартету Горського» (поряд із самим маестро як першою скрипкою) входили С. Дочевський, Ф. Кучера та С. Глазер (найвідоміший склад, у якому квартет виступав не лише в Харкові, а й у інших містах України. Як відзначив В. Щепакін у доповіді на конференції, присвяченій 100-річчю К. Горського, цей квартет вирізнявся «...інтернаціональним складом учасників (поляк, українець, чех, єврей), які були до того ж вихованцями варшавської, московської, петербурзької і празької інструментальних шкіл, що було відображенням харківського культурного суспільства» (цит. за: [3, с. 2]).

Концертна діяльність К. Горського була досить різноманітна за складами ансамблів, в яких він брав участь (не кажучи вже про сольні концерти). Тут буде доцільно навести ще один рецензійний відгук Р. Геніки про виконавський стиль К. Горського як соліста-скрипаля: «Гра п. Горського завжди підкупає щирістю й піднесенням почуттів; прагнучи перш за все строго витримати характер п'єси, захоплюючись головним чином сильними патетичними моментами, він проявляє у відтінках багато пристрасті, нервовості, вони з'являються у нього скоріше під впливом настрою, наснаги, ніж виробляються шляхом тонкого розрахунку. <...> Деяку зневагу витонченістю різноманітних, переважно технічних, деталей йому легко пробачити, хоча б у зв'язку з обсягом репертуару» [5, с. 125].

К. Горський як виконавець-ансамбліст був добре знайомий не тільки з квартетною літературою, але й з іншими різновидами ансамблів за участю скрипки — тріо, квінтетом, секстетом. Особливий вплив на його композиторську діяльність мав жанр тріо — фортепіанного або чисто струнного. У першому варіанті великою популярністю серед харків'ян користувалось тріо у складі *К. Горський, О. Горовиць, О. Білоусов*, а в другому — *К. Горський, Ф. Кучера, О. Білоусов*. У репертуарі цих колективів були різноманітні твори, серед яких, за кореспонденціями Р. Геніки, знаходили місце як класичні зразки, так і збудовки сучасних на той період вітчизняних авторів, наприклад Елегічне тріо ор. 9 ре-мінор, Тріо до-мінор Ф. Акименка [там само].

Досвід, накопичений К. Горським як виконавцем-скрипалем, мав значний вплив на його композиторську творчість у галузі вокальної музики. Як відомо, скрипка і вокальне *belcanto* мають багато спільного в реалізації виконавського звукообразу. Інструментальна музика віртуозного типу (скрипкова, флейтова) була предметом наслідування в класичних аріях *da capo*, які Б. Асаф'єв вважав «найпершою концертною формою» [2, с. 219]. Саме тому в композиторському доробку К. Горського багато зразків поєднання, синтезу вокальної та інструментальної віртуозності. Перш за все, вона йде від виконавського розуміння сольного скрипкового концерту.

Вище вже згадувалося про видатне виконання К. Горським концерту П. Чайковського, високо оцінене самим автором. Наведемо також витяг

із відгуку Р. Геніки, який дуже високо оцінював весь спектр діяльності К. Горського в Харкові, з приводу виконання ним Концерту для скрипки № 4 А. В'єтана — твору, показового для підтвердження спорідненості вокальної та скрипкової інтонацій: «Він, (К. Горський. — Г. Д.), певно, був в ударі, скрипка його звучала незвичайно повно, м'яко; ніжні, мрійливі мелодії В'єтана лишили вільною хвилею, закруглюючись найтонкішими відчутими відтінками. Особливо гарно вишло *Adagio religioso*, котре вірніше було би назвати *Amoroso*, одна з найвдаліших сторінок В'єтана та найприємніших мелодій в усій скрипковій літературі» [4, с. 355].

Будучи музикантом універсального профілю, К. Горський у своїй діяльності не обмежувався і навіть спеціально не акцентував концертно-сценічну складову. Про це йдеться у спогадах його учнів по харківському музичному училищу — К. Дорошенка (диригента, в майбутньому — професора Харківської консерваторії) та виолончелістки, теж майбутнього професора цього навчального закладу Ю. Пактовської. За їхніми свідченнями, К. Горський на початку 1900-х років вів класи скрипки, альту й інструментальної камерної музики у Харківському музичному училищі [17, с. 26]. Головною метою К. Горського-педагога була підготовка висококваліфікованих виконавців-струнників для харківського симфонічного оркестру, яким тоді керував його засновник, а згодом перший ректор Харківської консерваторії І. І. Слатін. Саме завдяки тісному спілкуванню з ним К. Горський успішно опанував ще одну виконавську професію — диригування. Цей вид виконавської творчості дуже близько корелює з композиторською діяльністю. Адже диригент, як і композитор, повинен мислити комплексно, маючи на увазі всі без винятку виконавські «сили», задіяні в тому чи іншому творі.

Відомості про диригентську діяльність К. Горського є досить обмеженими. Р. Геніка у своїх рецензіях зосереджується на характеристиках К. Горського як виконавця-скрипаля, а також як дуже талановитого, як на його погляд, композитора. Між тим, диригентські спроби в діяльності К. Горського у Харкові теж мали місце. Скоріше за все, він диригував виконанням власних творів, підмінюючи І. Слатіна. В одній із рецензій Р. Геніки йдеться, зокрема, про музичні ілюстрації до драматичної поеми А. Рідля «Зачарований круг», де, на думку рецензента, «надзвичайно вірно схоплено дух польських та литовських наспівів, взагалі, за національним забарвленням мелодій, ця музика може бути прирівняною до К. М. Вебера» [6, с. 506].

Загалом композиторська творчість К. Горського не має автономного характеру, що особливо відчутним є на її початковому етапі. Як вважає білоруська дослідниця Р. Аладова [1], у першому періоді творчості (перші чотири опуси) К. Горський-композитор демонструє типовий стиль виконавця-інструменталіста, створюючи полонези, мазурки (твори для скрипки), де відображено національно-польську специфіку музичного мовлення.

З періоду 1890-х років стилістика творів К. Горського-композитора поступово змінюється. Спочатку, як зазначає Г. Серочинський, з'являється концертна фантазія на тему з опери Станіслава Манюшка «Страшний двір» (продовження польської теми), а потім — оригінальна каденція до Концерту для скрипки з оркестром Людвіга ван Бетховена (ор. 61, 1882) [17].

Завершується цей період створенням дидактичних матеріалів у вигляді збірки «36 скрипкових етюдів», що свідчать про особливий інтерес К. Горського-композитора до свого улюбленого інструмента. Саме тому 1890-ті роки для К. Горського були етапом, який у даній роботі охарактеризовується як «етап опанування скрипкового стилю» на рівні композиторського письма.

Наступний етап, відлік якого починається з кінця 90-х років XIX століття, позначається як етап формування вокального стилю творчості К. Горського-композитора. У цей період виникли його найвідоміші концертні та камерні вокальні твори, серед яких виділяються дві тематичні групи: релігійна та світська. До першої належить масштабний за змістом та формою концерт для православного змішаного хору а cappella «Зряще мя безгласна», який був своєрідною даниною К. Горського-католика українському православ'ю.

Як зазначає Єжи Шурбак (керівник все-світньовідомого «Колективу церковної музики» у Варшаві), цей твір є винятковим за стилістикою і відтворює ті враження, які К. Горський отримав у Харкові від спостережень за богослужбовою практикою під час поховань близьких йому людей, що відобразилося в компоновці власного музичного тексту з церковнослов'янською заупокійною молитвою; видатний польський музикант «високо оцінює красу фактури цього хорового концерту, вдалі гармонії та насамперед застосування поліфонії» [17, с. 23].

К. Горський як композитор перебував під значним впливом тих творів, які він виконував як скрипаль-соліст та ансамбліст. Великою мірою формуванню його композиторської особистості сприяло також спілкування з І. Слатіним — першим із харківських діячів, який упорядковано та систематизовано займався тоді питаннями організації музичного життя міста. Його заслугою є, як відомо, створення професійного симфонічного оркестру, якого аж до початку XX століття в Харкові не було, а також робота у сфері музичної освіти — спочатку в училищі РМО, а згодом з травня 1917-го року — в Харківській консерваторії, яку він тоді очолював як перший ректор.

Ще однією справою, яку спільно здійснювали в Харкові І. Слатін та К. Горський, було створення оригінального репертуару, насамперед у галузі великих форм вокально-інструментальної музики. К. Горський з великим ентузіазмом береться на початку 1910-х років за цю роботу, прагнучи поєднати в подібних творах польську та українську тематику, що було особливо актуальним як для нього особисто, так і для тодішніх слухачів, котрі бачили в польській музиці вихід на європейський рівень.

Як зазначає М. Жура, «К. Горський організував концерти духовної музики в лютеранській

церкві, сам писав духовні концерти. Наприклад, свій заупокійний “Зряще мя безгласна” він пропонував в 1911 р. читачам “Руської музичної газети” замовляти через Музичне училище» [7]. Свідомою систематичної роботи К. Горського над створенням репертуару для музики в церкві є замітка в харківській газеті «Утро», де зазначається з приводу його меси наступне: «Костянтин Горський присвятив багато часу та праці для організації музичної частини літургії в місцевому костюлі. Любительський хор у складі 35 осіб чисто виконав латиною нову месу» [7], далі критик вказує на те, що меса, про яку йдеться, як і попередні роботи К. Горського, «скомпонована загальнодоступною музичною мовою», твір є «простим і мелодичним, відчувається особистість самого автора — набожного католика, який добре знає і любить свій обряд» [7].

Але навіть у спеціальних богослужбових опусах К. Горський зберігає риси свого виконавського «концертуючого стилю», що відображаються в його прагненні поєднати вокальні голоси з інструментальними, зокрема високий жіночий голос зі скрипкою. Це відображено не тільки в кантаті «Salve regina» — творі загалом уже світського концертного вжитку, але й у месі, про яку згадується в газетній рецензії. Характеризуючи цей твір, рецензент пише що в ньому, «окрім прекрасної “Ave Maria”, котру вже публіка знала, в музиці меси виділяється середня частина “Credo” та “Benedictus” із дзвінком соло скрипки...» [7].

К кінцю 1900-х років К. Горський став однією з центральних фігур у сузир'ї музичних діячів Харкова, що відобразилося навіть у його офіційному визнанні. У газеті «Харьковские губернские ведомости» було вміщено велику статтю, присвячену К. Горському, де відзначалося, що він є «відомим і правдивим майстром та артистом. Його гра — високохудожня, сповнена прекрасного тону, блискучої техніки, пронизана делікатністю і високим художнім смаком...» [7].

З початку 1905 року у сфері композиторської діяльності відбуваються стилістичні зрушення. Вони стосуються насамперед жанрової сфери, а також музично-мовної стилістики. Цей етап діяльності К. Горського-композитора характеризується пріоритетом камерно-вокальних світських творів — пісень та романсів на різні літературні тексти, серед яких переважають польські. Як вважають дослідники творчості К. Горського, зокрема М. Жура, у своїй композиторській діяльності (на відміну від педагогічної, громадської та навіть виконавської) він залишався відданим своїй далекій вітчизні. У 1900-ті роки він створює велику кількість романсів на вірші польських поетів (М. Коноплицької, А. Міцкевича, Л. Кондратовича), присвячуючи їх своїм друзям та знайомим у Харкові. Це передусім поляки, серед яких М. Пржикуцька, Аліна Штральковська, Казимир та Марина Здановичі, Казимир Тарасевич, а також його дружина Анна Горська [7].

Робота в галузі пісенно-романсових жанрів наштовхнула К. Горського на ідею створення опери на польський національний сюжет. Паростки цього задуму, як свідчить епістолярна спадщина

композитора, виникли ще на початку 1900-х років. З цього приводу М. Жура наводить рядки з листа М. Іпполітова-Іванова І. І. Слатіну: «Передайте, Костеньке, что я жду его манускрипта...» Цього листа датовано 4 вересня 1901 року, а йдеться в ньому про оперу «Маргер» [7].

Оперний жанр, як відомо, у стилістичному плані є компендіумом всіх інших родів і видів вокальної музики. Тому саме в цьому жанрі комплексно розкривався талант К. Горського як вокального композитора. Опера «Маргер», лібрето якої А. Міцкевич у співавторстві з В. Сирокомлею писали ще 1853 року для С. Манюшка, за жанровими ознаками була епічною драмою, що мало узгоджувалося з декадентською спрямованістю новітнього мистецтва (мається на увазі 1900–1910-ті роки). Тому К. Горському, який завершив створення клавiру цього твору 1905 року (його факсиміле зберігається у Харківській державній науковій бібліотеці імені В. Г. Короленка), так і не вдалося побачити свій твір на сцені. Оперу поставили лише 1927 року силами польських музикантів, спочатку у Варшаві, а згодом у Познані.

Зараз завдяки старанням української і польської сторін відбувається справжній ренесанс виконавських репрезентацій творчого доробку К. Горського-композитора. Серед великих форм його вокально-інструментальної та театральної музики, поряд з названими вище духовними та світськими кантатами й хоровими концертами, потрібно згадати його другу оперу — «За хлібом» на власне лібрето за мотивами новели Г. Сенкевича, яка репрезентує жанр двоактної камерної опери.

Підводячи деякі підсумки, зазначимо, що К. Горський не тільки приділяв велику увагу своїй композиторській діяльності, яку вважав не менш престижною, ніж виконавська, але й прагнув до широкого охоплення музичних жанрів, плідно працював у галузях інструментальної, вокальної творчості, а також театральної музики. Суттєвою рисою композиторського мислення К. Горського у плані його етико-естетичних установок та поглядів було поєднання двох музичних менталітетів: польського та українського, а також впливів двох релігійно-конфесійних світобачень: католицького та православного.

Залишаючись набожним католиком, про що свідчать наявні на сьогоднішній день матеріали епістолярного та меморіального змісту, К. Горський був одним із небагатьох музикантів Харкова зламу XIX–XX століть, для кого культура і побут його другої Батьківщини були не менш важливими, ніж польські та литовські, що їх він вивчав і знав на рівні ментальної свідомості. Ця специфіка відображалася і на музичній мові його творів, яка частіше за все тяжіла до симбіозу вокальної та інструментальної інтонацій. Саме тут, у царині вокального інтонавання та його екстраполяції на інструментальну сферу, слід вбачати основу композиторського стилю, котрий був, як уже зазначалося, багато в чому продовженням і наслідком виконавської майстерності К. Горського.

#### Висновки:

1. Проведений у статті аналіз фактів та свідочств щодо діяльності К. Горського як компо-

зитор свідчить про поєднання у його стилі двох музично-мовних векторів: польського та українського. Перший із них позначається, зокрема, на переважанні латинського та польського текстів у творах на сакральну та світську тематику, а другий — у використанні старослов'янських текстів та української музичної лексики. У загальностильовому плані твори К. Горського тяжіють до романтичного світовідчуття і базуються на модифікованій тонально-гармонічній системі.

2. У жанровій площині твори К. Горського досить різноманітні й охоплюють простір від мініатюр до великих форм. Жанрову спрямованість у стилі композитора багато в чому визначала його виконавська спеціалізація як скрипаль-віртуоза, диригента та концертмейстера. Звідси, зокрема, походять віртуозні скрипкові п'єси, каденції у класичних скрипкових концертах, майже постійна присутність скрипки в кантатних творах. Серед великих форм поряд із кантатами та хоровими концертами К. Горським створено дві опери, в яких узагальнюються його досягнення в галузі вокально-інструментальних жанрів та театральної музики. І все ж найбільшу «питому вагу» в його творчості мають пісні та романси, котрих налічується більш як сто.

3. Щодо етапів творчого шляху К. Горського-композитора в межах харківського періоду, то у статті визначено наступні три етапи: початковий, коли інтереси автора групувалися навколо скрипкової музики; зрілий, що знаменується створенням духовних та світських вокально-хорових творів; синтезуючий, для якого характерним є опанування оперного жанру та акцентування камерно-вокальної сфери як передумови останнього.

**Перспектива подальших досліджень** заявленої в даній статті теми полягає в поглибленому розгляді кожного з напрямів та жанрів творчості К. Горського-композитора, зокрема галузі вокальних жанрів у їхній сольо-камерній, ансамблево-концертній та хоровій репрезентаціях. Потребують окремого розгляду та порівняння його духовні та світські твори, у тому числі у зв'язку з конфесійною католицькою і православною специфікою та особливостями відтворення різних вербальних мов — латини, французької, старослов'янської, української.

#### Література:

1. Аладова Р. Н. Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры [Текст] / Р. Н. Аладова. — Минск : БелГПМ, 2005. — 216 с.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 278 с.
3. [Веркина Т. Б.] К 150-летию Константина Горского [Текст] / Татьяна Веркина // Акценты. — 2009. — Червень. — С. 1–2.
4. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] [Текст] / Р. Геника // Русская музыкальная газета. — 1900. — № 13. — С. 385–389.
5. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] [Текст] / Р. Геника // Русская музыкальная газета. — 1902. — № 8. — С. 125.
6. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] [Текст] / Р. Геника // Русская музыкальная газета. — 1907. — № 18/19. — С. 504–508.
7. Жура М. Явление Константина Горского [Электронный ресурс] / Михаил Жура (Бах) // Хайвей : Портал

- громадянської журналістики : інтернет-видання. — Електрон. дані. — 2009. — 27 червня. — Режим доступу: <http://h.ua/story/209790/> (дата звернення : 28.09.2018). — Назва з екрана.
8. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / Катрич Ольга Тарасівна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — 173 с.
  9. Катрич О. Стильова ієрархія та стильова концентричність — два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю [Текст] / О. Катрич // Музичне виконавство : зб. наук. пр. — К., 2001. — Кн. 7. — С. 115–122. — (Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського ; вип. 18).
  10. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII — початку XX ст. [Текст] : монографія / О. В. Кононова. — Х. : Основа, 2004. — 176 с. : іл. — ISBN 5-7768-0804-9.
  11. Линник М. Р. Геника — корреспондент «Русской музыкальной газеты» в Харькове (рецензии на камерные и симфонические собрания 1896–1916 гг.) [Текст] / М. С. Линник // Южно-российский музыкальный альманах. — 2014. — № 3(16). — С. 43–50.
  12. Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение [Текст] / А. Ф. Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. — М. : Мысль, 1995. — 944 с. — ISBN 5-244-00795-5.
  13. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.
  14. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с. : ноты.
  15. Орджоникидзе Г. Место исполнителя в музыкальной культуре [Текст] / Г. Орджоникидзе // Советская музыка. — 1978. — № 8. — С. 63–75.
  16. Сапонов М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения [Текст] / М. Сапонов. — М. : Музыка, 1982. — 79 с. : нот., ил. — (Вопросы истории, теории, методики).
  17. Серочинский Г. Ж. [Константин Горский : вступ. ст.] [Текст] / Гжегож Серочинский // Gorski K. *Utwory odnalezione* = Горський К. Віднайдені твори = Константин Горский. Найденные произведения / Konstanty Gorski ; Zebrał i wstepem poprzedził Grzegorz Seroczynski ; Tłum. Marina Manowa. — Charków : Slowo wsrod nas (PP Sliz), 2010. — С. 21–27. — ISBN 966-84441-2-4.
  18. Ткаченко В. Н. Композиторско-исполнительский стиль как ведущая тенденция гитарного творчества [Текст] / В. Н. Ткаченко // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. — Х. : ХДАМ, 2012. — № 3. — С. 137–140.
  19. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с. — ISBN 5-8114-0334-8.
  20. Юферова З. Б. Дон-Диез «Южного Края»: золотые россыпи композиторского и музыкально-критического наследия Владимира Сокальского [Текст] : монографія / З. Б. Юферова ; [науч. ред. Рощенко (Аверьяновой) Е. Г.] ; Харьк. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. — Х. : С.А.М., 2014. — 404 с. : ил. — ISBN 978-617-7044-83-2.

#### References:

1. Aladova, R. N. (2005). *Konstantin Gorski i ego opera "Marger" v kontekste beloruskoi kul'tury* [Konstantin Gorsky and his opera "Marger" in the context of the Belarusian culture]. Minsk : BelGPM. (In Russian)
2. Asafiev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom* [A book about Stravinsky]. (2<sup>nd</sup> ed.). Leningrad : Muzyka. Leningradskoe otdelenie. (In Russian)

3. Verkina, T. B. (2009). K 150-letiyu Konstantina Gorskogo [To the 150th anniversary of Konstantin Gorsky]. *Aktsenty, June*, 1–2. (In Russian)
4. Genika, R. V. (1900). *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 13, 385–389. (In Russian)
5. Genika, R. V. (1902). *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 8, 125. (In Russian)
6. Genika, R. V. (1907). *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 18/19, 504–508.
7. Zhura, M. (Bakh). (2009, June 27). Yavlenie Konstantina Gorskogo [The appearance of Konstantin Gorsky]. *KhayVei*. Retrieved from <http://h.ua/story/209790/>. (In Russian)
8. Katrych, O. T. (2000). Indyvidualnyi styl muzykanta ta vykonavtsia (teoretychnyi ta estetychnyi aspekty) [Individual style of musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]. *Candidate's thesis*. Kyiv. (In Ukrainian)
9. Katrych, O. (2001). Stylova hierarkhiia ta stylova kontsentrychnist — dva pohliady na problemu doslidzhennia muzychno-vykonavskoho styliu [Stylistic hierarchy and stylistic concentricity — two views on the problem of studying musical-performing style]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho — Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 18(7), 115–122. (In Ukrainian)
10. Kononova, O. V. (2004). *Muzychna kultura Kharkova kintsia XVIII — pochatku XX st.* [Musical culture of Kharkiv at the end of XVIII — the beginning of XX century]. Kharkiv : Osнова. (In Ukrainian)
11. Linnik, M. R. (2014). Genika — korrespondent "Russkoi muzykal'noi gazety" v Khar'kove (retsenzii na kamernye i simfonicheskie sobraniya 1896–1916 gg.) [R. Genika as a correspondent of the "Russian Musical Journal" in Kharkov (reviews of chamber and symphonic meetings, 1896–1916)]. *Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh*, 3(16), 43–50. (In Russian)
12. Losev, A. F. (1995). *Forma — Stil' — Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. A. A. Takho-Godi & I. I. Makhankov, eds. Moscow : Mysl'. (In Russian)
13. Nazaikinskii, E. V. (1988). *Zvukovoi mir muzyki* [Sound world of music]. Moscow : Muzyka. (In Russian)
14. Nazaikinskii, E. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music]. Moscow : Gumanit. izd. tsentr VLADOS. (In Russian)
15. Ordzhonikidze, G. (1978). Mesto ispolnitelya v muzykal'noi kul'ture [Place of the performer in musical culture]. *Sovetskaya muzyka*, 8, 63–75. (In Russian)
16. Saponov, M. A. (1982). *Iskusstvo improvizatsii. Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropeiskoi muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [The Art of Improvisation. Improvisational Types of Artistry in Western European Music of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow : Muzyka. (In Russian)
17. Serochinskii, Gzh. (intro). (2010). In Gorski K. *Utwory odnalezione*, (pp. 21–27). Charków : Slowo wsrod nas (PP Sliz). (In Polish, Ukrainian, Russian)
18. Tkachenko, V. N. (2012). *Kompozitorsko-ispolnitel'skii stil' kak vedushchaya tendentsiya gitarnogo tvorchestva* [Composer-performer style as leading tendency of guitar creation]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu ta mystetstv*, 3, 137–140. (In Russian)
19. Holopova, V. N. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as a Kind of Art]. St. Petersburg : Lan'. (In Russian)
20. Yuferova, Z. B. (2014). *Don-Diez "Yuzhnogo Kraya": zolotyie rossypi kompozitorskogo i muzykal'no-kriticheskogo naslediya Vladimira Sokal'skogo* [Don-Diez of the "Southern province": The golden deposits of composer's and musical-critical heritage Vladimir Sokalski]. E. G. Roshchenko (Aver'yanova), ed. Kharkiv : S.A.M. (In Russian)