

## Król Roger *Karola Szymanowskiego* *a ówczesne tendencje ukraińskiej* *twórczości operowej*

IRYNA SIKORSKA

Wydział Muzykologii i Etnomuzykologii, Narodowa Akademia Nauk Ukrainy · Kijów

✉ sikorska1959@gmail.com

Opera *Król Roger* jest jednym z najwybitniejszych utworów muzycznych o światowej renomie, którego koncepcja powstała oraz została częściowo zrealizowana na terenie obecnej Ukrainy (nie licząc symfonii i oper Piotra Czajkowskiego, a także dzieł Igora Strawińskiego, skomponowanych w Kamionce na Kijowszczyźnie i w Ustyługu na Wołyniu). Wystawione po raz pierwszy w Warszawie 1926 roku dzieło, z czasem podbiło Europę i Amerykę. W 2018 roku minęło 100 lat od rozpoczęcia przez Karola Szymanowskiego i Jarosława Iwaszkiewicza pracy nad librettem opery, utworu, który nadal zachwyca słuchaczy, tym bardziej, że idee zajmujące wtedy autorów dramatu muzycznego nie straciły na swojej aktualności. Potwierdzają to liczne badania, zarówno ogólne, jak np. trzypięciotomowa monografia Teresy Chylińskiej (jej rozdział poświęcony *Rogero* obejmuje przeszło czterdzieści stron, nie licząc wzmianek, mieszczących się w innych rozdziałach)<sup>1</sup>, jak i szczegółowe, w tym praca doktorska Ołeksandra Serdiuka pt. *Muzyczny dramat „Król Roger” K. Szymanowskiego w kontekście duchowych poszukiwań epoki*, obroniona w Kijowskim Konserwatorium w 1995 roku<sup>2</sup>. Obecnie na zapytanie „Król Roger” wyszukiwarka Google

1 Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Kraków 2008.

2 Олександр В. Сердюк [Ołeksandr W. Serdiuk], *Музична драма «Король Рогер» К. Шумановського в контексті духовних пошуків епохи* [Muzyczna drama «Korol Roger»

w ciągu 0,71 sekundy wynajduje około 200 tysięcy pozycji! Jasne, że są w nich powtórzenia, jednak taka liczba jest imponująca, a także świadczy o wyjątkowej aktualności podjętego tu przeze mnie tematu.

12 grudnia 2011 roku opera *Król Roger* Karola Szymanowskiego została zaprezentowana w wykonaniu koncertowym w Narodowej Operze Ukrainy w Kijowie, z okazji objęcia przez Polskę prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Organizatorem wspólnego projektu — łączącego polskich i ukraińskich solistów, ukraińską Orkiestrę Symfoniczną Opery Narodowej i Narodową Kapelę „Dumka” — był Instytut Adama Mickiewicza (w ramach projektu „I, Culture”). To wydarzenie zostało w życiu muzycznym Ukrainy wyraźnie zauważone i zyskało pochwalne opinie prasy, po raz kolejny udowadniając, że współpraca kulturalna, a zwłaszcza muzyczna, między naszymi państwami jest owocna.

Pod koniec 2017 roku Wydział Muzykologii i Etnomuzykologii Instytutu Teorii Sztuki, Folklorystyki i Etnologii imienia M. Rylskiego Ukraińskiej Akademii Nauk, który mam zaszczyt reprezentować, ukończył pracę nad piątym tomem *Ukraińskiej Encyklopedii Muzycznej*, w której znaczącą część zajmuje artykuł znanej polonistki, Marii Zahajkiewicz, pt. *Polsko--ukraińskie związki muzyczne*<sup>3</sup>. Ten obszerny tekst, o objętości trzydziestu stron, naświetla różne aspekty tych związków, a mianowicie: twórczość kompozytorską (zwłaszcza Karola Szymanowskiego), wykonawstwo, instytucje kulturalne etc., mające długą historię na etnicznych terenach naszych krajów. Oczywiście, związki te uzależnione były od sytuacji politycznej i ekonomicznej.

Na przełomie XIX i XX stulecia część terenów Polski i Ukrainy wchodziło w skład Imperium Rosyjskiego. Działacze różnych narodowości, studiujący i prowadzący aktywność zawodową, współlistnieli w jednej przestrzeni kulturowej, co nie mogło nie odbić się na ich twórczości. Epoka *fin de siècle*'u położyła kres ustabilizowanemu układowi i przyczyniła

---

*K. Szymanowskiego w kontekście duchownych poszukiw epoki*], Konserwatorium im. P. Czajkowskiego w Kijowie, Kijów 1995.

<sup>3</sup> Марія Загайкевич [Marija Zahajkiewicz], *Польсько-українські музичні зв'язки* [*Polsko-ukraiński muzyczni zwjazky*], w: *Українська музична енциклопедія* [*Ukrajinska muzyczna encyklopedija*], red. H. Skrypnyk et al., t. 5, Kijów 2018, s. 345-357.

się do przesilenia istniejących stereotypów myślenia; wraz z nowym stuleciem przyszły nowe idee, prądy i oczekiwania. Wydawało się, że wszystko musi być odtąd inne i wypowiadać się należy w nowy sposób, także w zakresie języka muzycznego. W Europie panował kult dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera. W Rosji jedni go potępiali, inni zachwycali się nim, funkcjonował także melanż poglądów filozoficznych Fryderyka Nietzschego z ideami literacko-filozoficznymi Wiaczesława Iwanowa. Wpajana w rodzimym wychowaniu religia chrześcijańska zaczęła wydawać się zbyt ortodoksyjną i zaśniedziałą. Poglądy elity kulturalnej skierowały się ku epokom minionym (jak powiedział Igor Strawiński, „epoki oddalone zazwyczaj wydają się nam o wiele bliższe niż te, które poprzedzają naszą bezpośrednio”<sup>4</sup>). W rezultacie świat antyczny, ze swym kultem piękna i harmonii, stał się ideałem. Artystów pociągał także Wschód z jego egzotyką i uczuciowością. Jednocześnie modernizm, który zastąpił późny romantyzm, uznawał pierwszeństwo pierwiastka intelektualnego, „apollinińskiego”.

Wiadomo, że pomysł opery *Król Roger* powstał pod wpływem podróży Szymanowskiego do Włoch i po Sycylii, co miało niewątpliwy wpływ na muzykę utworu (pierwszy akt określa się umownie „bizantyjskim”; drugi — „orientalnym”, trzeci — „grecko-rzymskim” z echem podhalańskimi<sup>5</sup>).

Absolutnie oczywiste wydają się podobieństwa *Króla Rogera* do *Kawalera srebrnej róży* Richarda Straussa oraz *Peleasa i Melizandy* Claude’a Debussy’ego. Jednak największy wpływ wywarł na Szymanowskiego Igor Strawiński, a zwłaszcza orientalizm jego opery *Słowik*, czy też konflikt pierwiastka „dionizyjskiego” i „apollinińskiego” w balecie *Apollo i Muzy*, jak również powściągliwy i jednocześnie majestatyczny *Król Edyp*. Prawie w tym samym czasie nad operą *Ognisty anioł* pracował Siergiej Prokofiew, a wyraźne w niej idee mistycyzmu filozoficznego czy kod symbolizmu to elementy łączące ten utwór z *Królem Rogerem*. Jak zauważyła Zofia Lissa, tych trzech mistrzów (Strawińskiego, Prokofiewa i Szymanowskiego)

4 Игорь Ф. Стравинский [Igor Strawiński], *Хроника моей жизни* [Chronika mojej żywni], Moskwa 1963, s. 145.

5 Por. T. Chylińska, *Karol Szymanowski...*, op. cit.

połączył poprzez Ukrainę — na zasadzie terytorium — jeszcze w latach 60. XX wieku moskiewski muzykolog Izrail Niestiew<sup>6</sup>.

Idee modernistyczne niewątpliwie były modne i rozpowszechnione w kołach artystycznych ówczesnej Ukrainy. Świadczą o tym obecne w operze ukraińskiej, od której Szymanowski pozostał estetycznie bardzo daleki, elementy fabularne i tematyczne, jak też fascynacja orientalizmem. Dowód znaleźć można choćby w recenzji znanego kijowskiego krytyka muzycznego, N. Szyrowicza, napisanej dla gazety „Последние новости” [„Najnowsze wiadomości”] po wykonaniu (28 października 1914 roku) pod kierunkiem Grzegorza Fitelberga w Teatrze Miejskim w Kijowie *Uwertury koncertowej* Szymanowskiego. Krytyk ten pisał:

[p]odczas symfonicznego wieczoru sprawozdawczego zostały wykonane: *Uwertura koncertowa* op. 12 Karola Szymanowskiego — znanego modernisty polskiego, *Rapsodia polska* op. 25 i obraz muzyczny *W głębi morza* Grzegorza Fitelberga, a także *Epizod na maskaradzie* Mieczysława Karłowicza (wszystkich czterech utworów Kijów słuchał po raz pierwszy).

Jeżeli porównać styl utworów Fitelberga z *Uwerturą koncertową* Szymanowskiego, to porównanie to wypadnie na niekorzyść autora *Rapsodii polskiej*. W twórczości Karola Szymanowskiego pierwsze miejsce zajmuje muzyka wraz ze swymi własnościami harmonicznymi, rytmicznymi i barwowymi. Tu każdy takt jest podporządkowany logice ogólnej kreacji, nie występują tu słabo ze sobą spójne, często obce sobie elementy — wszystko żyje jednym, jednolitym życiem muzycznym. Co prawda dzieło nie ma charakteru przedstawiającego, programowego i dlatego zostało nazwane po prostu *Uwerturą koncertową*, lecz w trwórdze dysonansów, w porywach rytmów, w częstych „okrzykach” różnych grup orkiestrowych, można wysłyszeć pewną fabułę: brzmi tutaj namiętny, pełen bólu nienasyceńcia bunt ducha. Bunt przeciwko czemu? Przeciwko życiu? Przeciwko śmierci? Przeciwko niebu? Przeciwko piekłu? Jest to tajemnica. Tajemnica artysty, tajemnica jego duszy, jego dzieła<sup>7</sup>.

6 Zofia Lissa, *Шимановский — композитор и музыкальный мыслитель* [Szymanowski — kompozitor i muzyczny myśliciel], w: Кароль Шимановский [Karol Szymanowski], *Избранные статьи, письма* [Izbrannyye statyi, pis'ma], przekł. A. Farbsztiejn, Leningrad 1963, s. 6–26.

7 Н. А. Шипович [N. A. Szyrowicz], *Второй симфонический концерт. Городской театр* [Wtoroj simfoniczeskij koncert. Gorodskoj teiatr], „Последние новости” [„Najnowsze wiadomości”] 1914 (28 października).

Przejdźmy do problematyki opery ukraińskiej tego czasu. Analiza konkretnych wzorców twórczości kompozytorów pierwszych trzech dekad XX wieku pokazuje, że kompozytorzy ukraińscy demonstrowali przeważnie inklinacje w kierunku opery ludowej, zbudowanej na zasadach folklorystycznych, jak np. *Iskra Kupały* [Купальна іскра] Borysa Pidhoreckiego (1901), *Pan Sotnik* [Пан Сотник] Georgija Kozaczarki (1902), *Na Wielkanoc rusalek* [На русалчин великдень] Mykoły Łeontowicza (1920), *Służnica* [Наймичка] Pawła Senycy (1916), *Branka* [Бранка] i *Karmeluk* [Кармелюк] Kyryła Stecenki (1904, 1911), *Roksolana* [Роксоляна] Denisa Syczynskiego (1908) i inne. Ujęcie romantyczne manifestowało się sięganiem do legend i podań czy mitologizacją historii. Jednocześnie kompozytorzy demonstrowali zainteresowanie fabułami o charakterze historycznym.

Mykoła Łysenko (1842–1912) pod koniec życia zwrócił się w kierunku świata antycznego, czego przykładem opera *Safona* [Сафо], ukończona w 1904 roku, w której przedstawił sceny z życia starożytnej Grecji. Właściwie jest to hymn miłości: dowiedziawszy się, że jej ukochany Faon kocha się w Irynii, Safona z rozpaczy rzuca się w morze. Chociaż generalnie w muzyce opery dominuje zwykły dla Łysenki romantyczny liryzm, jednak kompozytor demonstruje zwrot ku dawnym skalom greckim. Jak pisał kijowski muzykolog, Anton Mucha: „W połączeniu z ekspozycją w unisonie nadają one [skale greckie — I.S.] scenom chóralnym zarazem szczególnie surowo-archaicznego charakteru, jak i przezroczyściego kolorytu”<sup>8</sup>.

Z idealizacją przeszłości i filozoficzną kontemplacją związana jest także jednoaktowa opera *Nokturn* [Ноктюрн] (1914) Łysenki, o czym świadczą choćby taki jej opis: „W cichym starym zaścianku szlacheckim, w nocy, kiedy zaczyna się śpiew zakochanych koników i rodzą się różowe i złote sny, ożywają cienie przeszłości [...]”<sup>9</sup>.

8 Антон І. Муха [Anton Mucha], *Музично-театральна творчість* [Музично-театральна творчість], w: *Історія української музики* [Istoria ukrajinskoji muzyky], t. 3, Kijów 1990, s. 174.

9 Ibidem, s. 171.

Z kolei opera *Ifigenia w Taurydzie* [*Іфігенія в Тавриді*] Kyryła Stecenki (1882–1922), skomponowana w 1911 roku według dramatu Łesi Ukrainki<sup>10</sup> pod tym samym tytułem, kończy się sceną utrzymaną w duchu operowo-oratoryjnym, w której zachowano styl melodyczno-recytacyjny i system motywów przewodnich. Rozwinięty monolog Ifigenii wyraża wewnętrzny świat bohaterki, a epizody chóralne zostały wystylizowane na tragedię antyczną („strofa” — „antystrofa”): zastosowano w nich skale antyczne oraz imitację brzmienia instrumentów dawnych, takich jak cytry, aulosy czy kitary.

Nad mistyczno-filozoficzną operą *Życie jest snem* [*Життя — це сон*], powstałą w latach 1909–1911, według Pedra Calderóna de la Barca, rozpoczął pracę Pawło Senyca (1879–1960), lecz nie doprowadził jej do końca, a następnie zniszczył szkice utworu. Kijowianin Herman Łowcki (1871–1957), który zdobył gruntowne wykształcenie u Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, napisał z kolei w 1908 roku dramat muzyczny *Lukrecja* [*Лукреція*] według fabuły rzymskiego historyka Tacyta.

Akcja opery Mykoły Tutkowskiego (1857–1931) *Dziki ogień* [*Буйний вимп*]<sup>11</sup>, według dramatu Friedricha Halma *Wildfeuer* (w wolnym przekładzie Tatiany Szczepkiny-Kupernik), toczy się w czasach średniowiecza w Sabaudii i wyposażona jest we wszystkie charakterystyczne dla epoki rycerskiej akcesoria. Najciekawsze fragmenty opery związane są ze sferą harmoniki, utrzymanej w stylu późnego Skriabina. Szeroko stosowane są tu techniki polifoniczne oraz rozwinięty system motywów przewodnich.

Mistrzowskim władaniem paletą orkiestrową i środkami harmonicznymi odznacza się natomiast *Czarodziejka śniegów* [*Фея снігів*] Fedora Jakymenki (1876–1945), którego twórczość pozostawała pod wpływem impresjonizmu.

Najbliżej jednak Karola Szymanowskiego, ze względu na trudność języka muzycznego, wyostrzoną harmonię, sytuuje się Borys Janowski (1875–1933) — przedstawiciel ekspresjonizmu, autor dziesięciu oper. W swoich pierwszych operach na tematy Mikołaja Gogola — *Jarmark soroczyński*

10 Właściwie Larysa Kosacz-Kwitka (Лариса Петрівна Косач-Квітка) (1871–1913), ukraińska poetka, pisarka oraz krytyk literacki.

11 Wyciąg fortepianowy wydany w 1914 roku.

[*Сорочинський ярмарок*] z 1889 roku i *Wij* [*Вій*] z 1900 roku — kompozytor oparł się jeszcze na zasadach folklorystycznych, dokonując stylizacji zwrotów „ukraińskich”. Muzycznym ujęciem wyodrębnia się scena pochodząca z *Wija*, która rozbudowanym aparatem orkiestrowym przypomina dzieła Richarda Straussa. Wkrótce Janowski powiedział, że „stara opera się już przeżyła, potrzeba czegoś nowego, jakiegoś nowego kierunku”<sup>12</sup>, po czym publicznie dołączył do modernistów. Jego pierwsze próby w tym zakresie — *Siostra Beatrysa* [*Сестра Беатриса*] z 1907, *Dwaj Pierrot albo Kolombina* [*Два Пьерро, или Коломбина*] z 1907, *Tragedia florentyńska* [*Флорентійська трагедія*] z 1913 roku — miały jeszcze charakter poszukiwawczy i nie odniosły szczególnego sukcesu. Najciekawszą w sensie muzycznym okazała się *Sulamit* [*Суламифь*], oparta na tematyce biblijnej (1908, zrewid. 1920, wg powieści Aleksandra Kuprina), w której przejrzysty obraz romantyczny („Ranek miłości”) kontrastuje z innymi — mistycznym („Wielki sakrament”) oraz ekstatycznym („Siódma noc miłości”), ozdobionym wyrafinowanymi zwrotami melodycznymi, ekspresywnymi zawołaniami, wyostrzoną harmonią czy też nasyconym akompaniamentem orkiestrowym. Starożytny klimat orientalny osiągnięty został poprzez środki fakturalne i skalowo-melodyczne (specyficzna skala, zbudowana od umownej końcowej toniki Des-dur), natomiast język muzyczny posiada wiele cech modernistycznych. Naznaczony jest stosowaniem prymitywizowanych zaśpiewów, swoistych „barbaryzmów”, nasyceniem rytmicznym oraz osiaganiem komplikacji harmonicznymi poprzez nawarstwienia akordowe i brzmienia atonalne. W szeregu oper Janowskiego pojawiają się motywy mistyki, pesymizmu, erotyki, okrucieństwa, zwłaszcza w sposobie oddania postaci kobiecych — np. władca i chciwa, piękna Sulamit, okrutna i podstępna Astys, zmienna Bianka z *Tragedii florentyńskiej* wg Oskara Wilde’a. „Kompozytor w tym zakresie znacząco przewidział drogi rozwoju opery w XX stuleciu” — zaznaczyła ukraińska badaczka twórczości Janowskiego, Maja Rżewska<sup>13</sup>.

12 Борис К. Яновський [Borys K. Janowski], *Автобіографія* [*Autobiografia*], „Музика” [„Muzyka”] 1927 nr 5–6, s. 53–54.

13 Майя Ю. Ржевська [Maja Ju. Rżewska], *Жанрові обрії оперної творчості Бориса Яновського (на матеріалі опер 1907–1916 років)* [*Żanrowi obriji opernoji tvorczosti*

Z chwilą dojścia do władzy bolszewików operę najpierw ogłoszono „gatunkiem niezrozumiałym dla szerokich mas, antyartystycznym i nawet szkodliwym”. „Opera to skandal dla dyktatury proletariatu” — oznajmiono w 1921 roku w mającej charakter propagandowej tuby gazecie „Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету” [„Wiadomości Wszuchukraińskiego Centralnego Komitetu Wykonawczego”]<sup>14</sup>. Jednak wkrótce opinia ta zmieniła się na przeciwną: „opera — gatunek najbardziej potrzebny dla proletariatuszy” — pisał komisarz ludowy Anatolij Łunaczarski w artykule pt. *Teatr operowo-baletowy, jego rola i znaczenie* (1924)<sup>15</sup>. W Charkowie został otwarty Państwowy Teatr Operowy. Kompozytorów zachęcano do pisania oper, ogłaszano konkursy. W rezultacie powstał szereg dzieł o charakterze artystycznym: *Przełom* [Розлом] (1928) Wołodymyra Femelidiego (1905–1931), *Duma Czarnomorska* [Дума Чорноморська] (1928) Borysa Janowskiego, *Slużnica* [Наймичка] (po raz pierwszy wystawiona w Irkucku, w 1943 roku) Mychajły Werykiwskiego (1896–1962), które są szczytowymi osiągnięciami gatunku, należącymi do skarbcza narodowej muzyki Ukrainy.

Najwybitniejszą operą tego okresu stał się „ludowy dramat muzyczny” (według określenia współczesnych) *Złota obręcz* [Золотий обруч] Borysa Latoszynskiego (1895–1968), do libretta Jakowa Mamontowa wg powieści Iwana Franki<sup>16</sup>. Współczesna badaczka teatralnej awangardy Hanna Weselowska nazwała ten utwór „społeczną megautopią”<sup>17</sup>. Opera ta

---

*Borysa Janowskoho (na materiali oper 1907–1916 rokiw)*, w: *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського* [Naukowyj wisnyk NMAU imeni P. I. Czajkowskoho], Wyr. 89: *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства* [Suczasnuyj opernyj teatr i problemy operoznawstwa], Kijów 2010, s. 626.

14 „Вісті ВУЦВК” [„Wiadomości WSWK”] 1921 nr 11.

15 Анатолий В. Луначарский [Anatolij W. Łunaczarskij], *Оперно-балетный театр, его роль и значение* [Operno-baletnyj teatr, jego rol i znaczenije], „Рабочий театр” [„Teatr robotniczy”] 1924 (18 IX).

16 Premiera pod nazwą *Zachar Berkut* [Захар Беркут] odbyła się 26 marca 1930 roku w Odessie, następnie w Kijowie i Charkowie, druga redakcja dzieła miała premierę 29 kwietnia 1970 roku we Lwowie w Teatrze Opery i Baletu i odznaczona została Nagrodą Państwową.

17 Ганна І. Веселовська [Hanna I. Weselowska], *Український театральний авангард* [Ukrajinskyj teatralnyj awanhard], Kijów 2010, s. 275.



wskazała perspektywy dla kształtowania stylu ukraińskiej sztuki narodowej według zasad symfonizmu. W utworze przeplata się kilka linii fabularnych, takich jak: siła jedności narodu i bohaterskiego czynu w imię ojczyzny, konflikt prostego ludu i wojewody Tuhara Wowka oraz miłość Myrośławy i Maksyma Berkuta. Strefa intonacyjna opery ukazuje głębokie powiązania z narodowymi źródłami pieśni ludowych: w cytowaniu oryginalnych ludowych melodii (podpowiadał je kompozytorowi Kłyment Kwitka), w wykorzystaniu ich w instrumentalnej scenie choreograficznej „Taniec huculski”, w lirycznym chórze „Oj, kukała kukułeczka”, tanecznym chórze „Hej, cora podkóweczki”, a także w rozbudowanych epizodach wokalnych i recytacyjnych. W charakterystyce Tataro-Mongołów przewagę nadano muzyce orkiestrowej (jest to wyrafinowana suita złożona ze wschodnich tańców<sup>18</sup>, która stwarza barwny obraz różnorodnego wojska zaborców). Epickie sceny bohaterskie, jak i sceny dramatyczne zostały zbudowane na zasadzie ciągłego przetwarzania i rozwoju. Przeważają wolne partie chóralne oraz recytatywy (zwłaszcza w pełnych ekspresji partiach solowych), w narracji dzieła widać syntezę zasad epickiej i dramatycznej. Typowy dla symfonizmu dualistyczny konflikt kreowany jest przez system kompleksów melodyczno-tematycznych w symbolicznie uogólnionych motywach przewodnich. Źródła warstwy melicznej opery zakorzenione są w pradawnych pokładach folkloru (niewielki diapazon motywów melodycznych, diatoniczność etc.), lecz zostały one poddane współczesnemu opracowaniu skalowo-harmonicznemu i orkiestrowo-barwowemu, dzięki czemu do dziś opera nie straciła na świeżości i atrakcyjności.

Niestety większość z wymienionych utworów pozostała w rękopisach i przechowywana jest w archiwach. Niektóre są zaginione i jedyne informacje czy też opinie o nich można czerpać ze wzmianek w historycznej prasie. Należy jednak pamiętać, że były one wystawiane na ukraińskich scenach i odegrały swoją rolę w historii ukraińskiej muzyki — choć żadna z nich nie może oczywiście równać się z artystyczną siłą i pozycją *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego.

18 Są to: wolny perski taniec kobiecy, zwawy męski taniec chiński, liryczny indyjski i chwalebny kulminacyjny.

## BIBLIOGRAFIA

- Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Kraków 2008.
- Борис К. Яновський [Borys Janowski], *Автобіографія [Autobiografia]*, „Музика” [„Muzyka”] 1927 nr 5-6, s. 53-54.
- Анатолій В. Луначарський [Anatolij W. Łunaczarskij], *Оперно-балетный театр, его роль и значение [Opierno-baletnyj teatr, jego rol i znaczenie]*, „Рабочий театр” [„Teatr robotniczy”] 1924 (18 IX).
- Антон І. Муха [Anton Mucha], *Музично-театральна творчість [Muzyczno-teatralna tworczist']*, w: *Історія української музики [Istorija ukrajinskoji muzyky]*, t. 3, Kijów 1990, s. 140-191.
- Майя Ю. Ржевська [Maja Rzewska], *Жанрові обрії оперної творчості Бориса Яновського (на матеріалі опер 1907-1916 років) [Żanrowi obrji opernoji tworczosci Borysa Janowskocho (na materialii oper 1907-1916 roku)]*, w: *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського [Naukowyj wisnyk NMAU imeni P. I. Czajkowskocho]*, Вур. 89: *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства [Suczasnuyj opernyj teatr i problemy operoznawstwa]*, Kijów 2010, s. 615-626.
- Олександр В. Сердюк [Oleksandr W. Serdiuk], *Музична драма «Король Ролер» К. Шимановського в контексті духовних пошуків епохи [Muzyczna drama «Korol Roger» K. Szymanowskocho w konteksti duchownych poszukiw epochy]*, Kijów 1995.
- Игорь Ф. Стравинский [Igor Strawiński], *Хроника моей жизни [Chronika mojej żyzni]*, Moskwa 1963.
- Кароль Шимановский [Karol Szymanowski], *Избранные статьи, письма [Izbrannye statji, pisma]*, przekł. A. Farbsztiejn, Leningrad 1963.
- Н. А. Шипович [N. A. Szyrowicz], *Второй симфонический концерт. Городской театр [Wtoroj simfoniczeskij koncert. Gorodskoj tieatr]*, „Последние новости” [„Najnowsze wiadomości”] 1914 (28 X).
- Ганна Веселовська [Hanna Wesełowska], *Український театральний авангард [Ukrajinskyj teatralnyj awanhard]*, Kijów 2010.
- „Вісті ВУЦВК” 1921 nr 11.
- Марія Загайкевич [Marija Zahajkiewicz], *Польсько-українські музичні зв'язки [Polsko-ukrajinski muzyczni zwjazky]*, w: *Українська музична енциклопедія [Ukrajinska muzyczna encyklopedija]*, red. H. Skrypnyk et al., t. 5, Kijów 2018, s. 345-357.

## STRESZCZENIE

Król Roger Karola Szymanowskiego  
a ówczesne tendencje ukraińskiej  
twórczości operowej

Opera *Król Roger* to wybitne dzieło Karola Szymanowskiego, które zyskało międzynarodowe uznanie. Oczywiście jest, że *Król Roger* ma dużo wspólnego z operami *Kawaler srebrnej róży* Richarda Straussa oraz *Peleas i Melizanda* Claude'a Debussy'ego. W pewien sposób odzwierciedliła się w nim fascynacja Szymanowskiego Igozem Strawińskim (np. orientalizm w operze *Słowik*). Niemal równocześnie Sergiusz Prokofiew pracował nad operą *Ognisty anioł* — z *Królem Rogerem* jedną z tych dzieł idee filozoficznego mistycyzmu i ukryty symbolizm. Owe modernistyczne tendencje, rozpowszechnione w kręgach artystycznych Europy, były odległe od podejścia kompozytorów ukraińskich, którzy przeważnie demonstrowali w swych utworach trendy romantyczne, wyrażane poprzez rozmaite legendy, historie, mitologie (*Kupalska iskra* Borysa Pidgoreckiego, *Na Wielką noc rusalek* Mykoły Łeontowicza i in.). Starożytny świat pociągał Mykołę Łysenkę (*Safona*), Kyryla Stecenkę (*Ifigenia w Taurydzie*). Modernistycznymi poszukiwaniami naznaczony jest m.in. *Nokturn* i *Sen nocy letniej* Łysenki, *Bajka skał* Jarosława Łopatynskiego, *Czarownica śniegu* Fedora Jakymenki. Dzięki trudnemu językowi muzycznemu, ostrej harmonice, wyszukany melodiom itp., najbliższy Szymanowskiego sytuuje się jednak Borys Janowski i jego dzieła sceniczne.

## ABSTRACT

Karol Szymanowski's *King Roger and Contemporary Tendencies in Ukrainian Operas*

*King Roger* is an outstanding work by Karol Szymanowski which achieved international recognition. It is obvious that *King Roger* has some elements in common with Richard Strauss' *Der Rosenkavalier* and Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande*. In a way, the opera reflects the composer's fascination with Igor Stravinsky (e.g. orientalism of the opera *The Nightingale*). On the other hand, philosophical mysticism and hidden symbolism of *King Roger* can also be found in *The Fiery Angel*, an opera by Sergei Prokofiev composed at the same time. These modernist tendencies, widespread in Europe's artistic circles, were far removed from the approach of Ukrainian composers, who usually opted in their operas for romantic trends expressed through various legends, stories and mythologies (Borys Pidhoretsky's *The Spark of Kupalo*, Mykola Leontovych's *On the Water Nymph's Easter* and others). The ancient world attracted Mykola Lysenko (*Sapho*) or Kyrilo Stetsenko (*Iphigenia in Tauris*). Modernist experiments can be found in Lysenko's *Nocturne* and *Midsummer Night's Dream*, Jaroslav Lopatinsky's *The Tale of Rocks* and Fedir Jakymenko's *The Snow Witch*. However, the works closest to Szymanowski are stage compositions by Boris Janovsky due to their difficult musical language, sharp harmonics and sophisticated melodies.

**SŁOWA KLUCZOWE** *Król Roger*, opera ukraińska, kompozytorzy ukraińscy, opera na Ukrainie, Szymanowski a opera ukraińska

**KEYWORDS** *King Roger*, Ukrainian opera, Ukrainian composers, Szymanowski and Ukrainian opera