
УДК 78.27; 78.491; 78.2У

Анастасія Кравченко (Київ, Україна)

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ ВІКТОРА КОСЕНКА В РЕЦЕПЦІЇ САЛОННОГО МУЗИКУВАННЯ

Статтю присвячено камерно-інструментальній творчості українського композитора Віктора Косенка в житомирський період. Розглядається її зв'язок із стилістикою бідермайєра та традиціями салонно-домашнього музикування.

Ключові слова: *В. Косенко, камерно-інструментальні твори, бідермайєр, салонне музикування, музичне життя Житомира.*

Одним із актуальних напрямів дослідження в сучасному музикознавстві є визначення приналежності композиторської творчості до певної стилістичної орієнтації, що включає також аналіз співвідношення традиційного та інноваційного. Музичний доробок раннього періоду видатного українського композитора Віктора Степановича Косенка більшою мірою належить до пізньо-романтичного спрямування, що увиразнилося в українській музиці першої третини ХХ ст. під впливом естетики європейського Романтизму. Прикладом цього є його камерно-інструментальні твори, жанрові ознаки, форми, образно-художній зміст яких узгоджується із романтичними тенденціями, зокрема із прикметною для цього стилю традицією салонного музикування.

Більшість композицій, написаних В. Косенком у житомирський період творчості (1919–1929 рр.), розглянуто в роботах таких дослідників, як В. Довженко, І. Копоть, О. Олійник, Р. Стецюк [4, 6, 9, 10]. У запропонованій статті аналіз камерно-інструментальної творчості композитора в цей період здійснено в аспекті її зв'язку з традицією салонно-домашнього музикування.

20-ті роки ХХ ст. називають класичним періодом в історії української камерно-інструментальної музики, адже саме в цей час композитори створили значну кількість творів для різних виконавських складів: дуетів, тріо, кuartетів, що надалі увійшли до золотого фонду вітчизняної музики. У ХVІІІ–ХІХ ст. професійна камерна музика в Україні розвивалася здебільшого лише в умовах салонного та домашнього музикування, виконуючи переважно прикладні побутові функції. Відповідно, репертуар цієї творчості базувався на таких жанрах, як обробки народної музики – пісень і танців, а також фантазії, варіації (прикладом можуть слугувати деякі твори М. Лисенка, П. Сокальського, Я. Степового та інших композиторів). Натомість, 20-ті роки минулого століття стали періодом більш активного засвоєння українськими митцями класичних європейських інструментальних жанрів: барокової сюїти, камерної сонати, тріо, кuartету, квінтету. Бурхливий розквіт камерного ансамблю відбувався одночасно в різних, часом цілком протилежних напрямках. З одного боку, новий час та нові умови творчості стимулювали залучення до образності та музичної семантики ознак стилістики імпресіонізму, експресіонізму та інших модерністських напрямів, з іншого, виразною залишалася тенденція звернення до європейських класицистських та романтичних здобутків, до традиційних жанрів, форм і засобів музичної виразності. Здебільшого на це вплинули історичні умови, що склалися в Україні на початку 1920-их років і нагадували ситуацію, за якої у першій половині ХІХ-го століття зародився новий стильовий напрям, який отримав назву бідермайер¹. Визначившись на початковому етапі в літературі та живописі, а особливо в ужитковому мистецтві – оформленні кімнатного інтер'єру, виготов-

¹ Назва «*бідермайер*» (нім. Biedermeier, Biedermaier) походить від вигаданого імені простого німецького міщанина Готліба Бідермайера, який згадується в заголовку циклу пародійних віршів Людвіга Айхродта та Адольфа Кусмауля «*Бідермайєрова любов до пісні*» («*Biedermeier Liederlust*»), опублікованих у 1850 р. У науковому обігу термін бідермайер почали використовувати від початку ХХ ст.

ленні меблів тощо, – мистецтво бідермайєра невдовзі стає знаковим явищем у музиці.

Об'єктивні передумови для виникнення цього художнього напрямку в європейській культурі склалися за історичної ситуації доби Реставрації, коли розчарування в ідеях Французької революції, наполеонівські війни, криваві спроби відновлення монархії призвели до виснаження, втоми, невпевненості, переоцінки життєвих і мистецьких ідеалів. Притаманна Романтизму особлива увага до особистості, її складного внутрішнього світу, драматичних колізій постає реальним, земним, більш буденним цінностям, таким як домашній затишок, родинне коло, звичні предмети та ситуації. Саме ці ідеали, що стали панівними у світосприйнятті середнього класу, зокрема міщан невеличких провінційних міст різних країн Європи, визначили стильову течію, що згодом особливо увиразнилася в мистецькій культурі Німеччини, де й отримала назву бідермайєр [8, с. 5]. Однак, іманентні ознаки цієї течії Романтизму – загальнодоступність широкій аудиторії, залучення побутових форм музикування, скромність та простоту вираження, камерність, підкреслену сентиментальність тощо – знаходимо в культурах різних країн. Особливо ці якості увиразнюються в різних країнах у періоди суспільно-політичних криз.

В Україні в перших десятиліттях ХХ ст. передреволюційна лихоманка, Перша світова війна, жовтневий переворот, протистояння в суспільстві під час громадянської війни, поразка Української революції 1917–1921 рр. – всі ці події спричинили фізичне та моральне виснаження нації, а надто представників творчої інтелігенції. Як і століття тому, своєрідним *«перепочинком»* у людській свідомості стало звернення у мистецьких формах до тем побуту, родинного затишку, ностальгії за минулим, простого тихого життя. У музиці це знайшло вираження у реставрації традицій домашнього та салонного музикування, що насамперед було пов'язане з камерними жанрами, у тому числі й інструментальними ансамблями.

Ще одним стимулом для звернення музикантів до камерних жанрів стало оновлення системи музичної освіти та організація концертної діяльності, запровадженої новою владою. Оскільки пріоритетним завданням цієї практики було масове розповсюдження музичного мистецтва серед представників різних верств населення, до неї залучалися всі наявні композиторські та виконавські ресурси. Незважаючи на те, що головний акцент припадав на твори масових жанрів, зокрема пісенно-хорових, що могли найкраще транслювати *«пра-*

вільні» політичні ідеї серед широкого кола громадян, розвиток та розповсюдження отримували також високохудожні камерні твори, зберігаючи не лише свої формальні ознаки, але й саму природу камерного музикування, народжену в домашньому затишку артистичних салонів. Подібну тенденцію, що зберігалася ще досить довго, спостерігаємо на прикладі композиторської та виконавської творчості Віктора Косенка.

Традиції салонного музикування були звичними для сімейного побуту родини Косенків, вони склалися ще під час їхнього перебування у Варшаві. Хоча на той час лише Марія Косенко, старша сестра Віктора, мала професійну музичну освіту (вона навчалася у Варшавській консерваторії), усі члени родини були музикальні, любили мистецтво: батько Степан Семенович, а також брати Олександр і Семен добре співали, мати Леопольда Йосипівна блискуче грала на фортепіано. Улюбленим дозвіллям родини були домашні концерти, у яких брали участь як Косенки, так і їхні друзі.

У Житомирі таким музичним домашнім салоном став будинок № 6 по вулиці Дмитрівській, де у 1920-ті роки проживав Віктор Косенко з дружиною Ангеліною Володимирівною та прийомними дочками Іриною та Раїсою.² У концертах «салону» Косенків брали участь рідні та друзі композитора, місцеві музиканти, а також відомі артисти, які приїжджали до міста на гастролі. Ці зібрання були вельми цікавими та різноманітними за змістом і формою: тут звучала музика у виконанні професіоналів і музикантів-аматорів, які, працюючи за різними іншими професіями, мали хороший музичний вишкіл; тут регулярно проводилися репетиції майбутніх публічних концертів, у яких брав участь господар дому, прекрасний піаніст Віктор Косенко. Такі репетиції часом також переростали в імпровізовані концерти або домашні вистави, серйозні та гумористичні, що завжди закінчувалися дружнім чаюванням з веселощами та концертними виступами.³

Музичний салон на Дмитрівській став репетиційною базою для відомого в усій Україні косенківського тріо, що склалося на початку

²Тепер це будинок № 10.

³Традиція домашніх концертів збереглася завдяки дружині Ангеліні Володимирівні й після смерті композитора в його київській квартирі, що згодом стала кабінетом-музеєм. Усі концерти, влаштовані силами як уславлених музикантів, так і учнів музичних шкіл, завершувалися гостинним чаюванням та дружніми бесідами [5, с. 110–111].

1920-х років. Тоді до складу ансамблю увійшли Ярослав Симон (скрипка), Василь Коломойцев (віолончель) та Віктор Косенко (фортепіано). Пізніше Симона, який виїхав за кордон, замінив Всеволод Скороход. Якщо Косенко був професійним музикантом, то інші ансамблісти, хоча й мали музичну освіту, працювали за іншим фахом: В. Коломойцев викладав у школі математику, а В. Скороход – ботаніку і був директором 7-ї трудової школи. Саме в актовій залі цієї школи влаштовувалися виступи тріо та інших виконавців. Такі концерти також були позначені салонним характером, хоча й відрізнялися від домашнього музикування значно більшою аудиторією слухачів.

Атмосфера камерних домашніх та концертних зібрань не могла не позначитися на композиторській творчості В. Косенка. Саме в житомирський період він написав найбільшу кількість камерно-інструментальних творів. Їх появі сприяла плідна співпраця композитора з інструменталістами різних за складом ансамблів. Так, у Житомирі були створені такі п'єси В. Косенка, як «*Мрії*» та «*Експромт*» для скрипки та фортепіано, Віолончельна, Скрипкова та Альтова сонати (ноти останньої, на жаль, не збереглися), «*Класичне тріо*». Першими виконавцями цих творів переважно були житомирські музиканти, яким на знак дружби, поваги та вдячності, композитор нерідко присвячував свої твори.

Соната для віолончелі та фортепіано *op. 10 d-moll* присвячена В. Коломойцеву. Вона була створена набагато раніше – ще в 1923 році, однак прем'єрне виконання відбулося в домашньому концерті 27 грудня 1924 року, у день 25-ї річниці творчої діяльності віолончеліста. Наприкінці вечора Віктор Степанович привітав колегу з визначною датою та оголосив про присвяту йому цього твору, що, за спогадами дружини композитора, стало справжнім сюрпризом для ювіляра. На останній сторінці рукопису всі присутні залишили свої побажання В. Коломойцеву, а автор написав: «*Mathematica est regina scientiarum, musica est regina artium*» («*Математика є царицею наук, музика є царицею мистецтв*») [3, с. 34].

Ця Соната просякнута героїчними образами, напруженими емоціями та схвильованим піднесенням. Її образний задум та драматургічна будова перегукується зі стилістикою традиції С. Рахманінова: головна тема сонатного алегро, позначена вольовим, суворим характером, домінує протягом усієї першої частини. До того ж, вона має формотворчу функцію: повторюючись у фіналі, забезпечує цілісність усього тричастинного циклу. У творі спостерігаємо

взаємопроникнення рис класичної сонатності та романтичної поемності. Це зазначає Т. Менцінський, наголошуючи, що в період творчості початку 1920-х років В. Косенко більше звертається у формотворенні до поемності, ніж до сонатності, що виражається в емоційній насиченості, імпровізаційності викладу матеріалу в межах класичних форм [7, с. 148].

Скрипалеві Всеволоду Скороходу Віктор Косенко присвятив Сонату для скрипки та фортепіано *op. 18 a-moll*, написану в 1927 році, а також дві п'єси для цього ж складу виконавців. У дво-частинному сонатному циклі, як і в згаданій вже Віолончельній сонаті, В. Косенко продовжує звертатися до класичних європейських традицій у сфері форми та засобів музичної виразності. Твір зберігає загалом властиві стилістиці та музичній мові В. Косенка риси: кантіленність, ліризм мелодії, насиченість фактури мелодичними підголосками-репліками, ускладнення академічних форм.

У п'єсах «Мрії» та «Експромт» *op. 4* для скрипки з фортепіано композитор використав побічні теми зі свого скрипкового концерту. Типова романтична назва першої п'єси від початку налаштовує слухача на відповідний настрій. Вона витримана в традиціях ліричних мініатюр О. Скрибіна, про що нагадують постійні зміни розміру, емоційна трепетність тематизму, тонкі градації настрою. «Експромт» написаний у жанрі так званого «злого скерцо», що, згідно із романтичною традицією, звертається до ліричної образної сфери в середньому епізоді. Мелодія цього розділу вельми схожа на мелодику «Мрії», що й уможливило об'єднання цих двох п'єс у цикл, побудований на контрастному зіставленні образів.

Найяскравішим твором Віктора Косенка в жанрі камерно-інструментального ансамблю безперечно є «Класичне тріо» *op. 17 D-dur* (1927). Тріо присвячене близькому другові композитора, музикознавцеві Олександрові Олександровичу Тугенхольду, який свого часу порадив В. Косенкові спробувати себе в подібному, тоді ще новому для нього ансамблевому жанрі. Композитор охоче взявся до роботи й невдовзі показав О. Тугенхольду перші начерки Тріо. Однак О. Тугенхольд, на жаль, не встиг почути та оцінити завершений варіант цього твору. Передчасна смерть друга інспірувала композитора змінити свій первинний задум: було наново переписано Третю частину тріо, яку В. Косенко вирішив у характері жалобного маршу, присвятивши Тріо пам'яті померлого.

У творі композитор не лише втілює творчий задум за допомогою класичних засобів, а й наголошує на цьому, додаючи відповідний

епітет до назви тріо – «Класичне». Цій назві повністю відповідають чотиричастинна форма із скерцозною Другою та повільною Третьою частинами, жанрово-побутове вирішення Фіналу, класичне співвідношення партій, а саме чергування сольних проведень тематичного матеріалу із викладом тутті. Класичну форму композитор наповнює романтичною героїкою та схвильованістю, а також фольклорним елементом, що є особливо відчутним у Другій частині та фіналі. В. Косенко використовує переважно зразки пісень, записаних на Житомирщині, а також мелодії, стилізовані під народні.

Безумовно, ідея створення «Класичного тріо» народилася в процесі творчої співпраці з житомирськими музикантами, учасниками вже згаданого тріо, очолюваного В. Косенком. До того ж, цей натхненний твір став своєрідною музичною пам'яткою не лише про житомирський інструментальний колектив, з яким молодий автор працював кілька років, а й про кращі досягнення композитора раннього періоду його творчості.

У своїй камерно-інструментальній творчості Віктор Косенко спирався на традиції російських та українських класиків, продовжуючи лінію романтизму з його увагою до краси мелодії та гармонії, ліризації образів, у тому числі драматичних і трагічних, зверненням до інтонацій народної музики та побутових жанрів, традиційних ладо-гармонічних поєднань. Однак, академічна спрямованість творчості не завадила композиторові виробити власний стиль у річищі романтичної естетики.

Звернення Віктора Косенка до камерно-інструментальних жанрів у житомирський період було визначене кількома факторами. По-перше, у місті збереглися давні традиції дворянського салонного музикування, по-друге, наявність фахово підготовлених виконавців, професіоналів і аматорів, дозволяла здійснювати прем'єри щойно написаних творів. 20-ті роки ХХ ст., що стали важливим етапом у композиторській та виконавській діяльності Віктора Косенка, вписали яскраву сторінку не лише в становлення професійної музичної культури Житомира, а й у розвиток української камерно-інструментальної творчості першої третини минулого століття.

Анастасія Кравченко. Камерно-інструментальні произведения Виктора Косенко в рецепции салонного музицирования

Стаття посвящена камерно-інструментальному творчеству украинского композитора Виктора Косенко в житомирский период. Рассмат-

ривается его связь со стилистикой бидермайера и традициями салонно-домашнего музицирования.

Ключевые слова: В. Косенко, камерно-инструментальные произведения, бидермайер, салонное музицирование, музыкальная жизнь Житомира.
