

УДК 780.616.432:78.035.4:78.071(477)Косенко

ЮРІЙ ГЛУЩЕНКО

ОЗНАКИ МОДЕРНІЗМУ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ВІКТОРА КОСЕНКА

Подано стислий огляд фортепіанної творчості В. Косенка 1920-х рр. у контексті суперечливого взаємоіснування і боротьби ідейно-стильових напрямків того часу: модерного мистецтва в розмаїтті європейських та вітчизняних тенденцій початку ХХ ст., а також формування офіційного, ідеологічно означеного «мистецтва для народу». Проведено думку, що на відміну від усталеного в радянському музикознавстві образу «традиційного» В. Косенка його музика характеризується новаційними модерними рисами. Показано, що у непростій атмосфері того часу, В. Косенко обстоював власну ідентичність. Визначено окремі чинники формування модерних ознак музики композитора, специфіку їхнього індивідуального втілення у фортепіанних творах 20-х років. Зокрема, у новаторській Сонаті № 3 для фортепіано акцентується увага на неоромантично наснаженій вишуканій музичній мові та фактурі, своєрідній тонально-розмитій одночастинній формі, поєднанні рис сонатності з поемністю. В унікальному циклі «11 етюдів у формі старовинних танців» виявлено незвичну логіку тональних характеристик, часте використання нонакордів і септакордів побічних ступенів, складну техніку педалізації. У майстерному поєднанні моделей неоромантизму і необароко з його інтелектуалізмом автор віднаходить певні полістилістичні асоціації з модерною європейською музикою першої третини ХХ ст.

Ключові слова: модерн, фортепіанні твори В.Косенка, стильові риси, неоромантизм, необароко.

Борис Лятошинський, великий друг Віктора Косенка, часом запитував його – «І коли ви, Вікторе Степановичу, “полівішаєте”?» «Тоді, коли ви, Борисе Миколайовичу, «по-

правішаєте», – відповідав В. Косенко¹. Можуть видатися дещо дивними теплі, дружні стосунки між такими різними композиторами – досить модерним Борисом Лятошинським і більш традиційним Віктором Косенком.

А втім, розглянемо характер мистецького життя 20–30-х років ХХ століття. З одного боку, – новітні практики модерного мистецтва в живописі, поезії, музиці (футуризм, конструктивізм, кубофутуризм), які, як не парадоксально, багато в чому передбачили соцреалістичні цінності; було й більш помірне «буржуазне» мистецтво – імпресіонізм, символізм, неоромантизм. З іншого – консервативна комуністична партія насаджувала серед діячів культури нормативність соціалістичного реалізму (поряд з канонізацією засад критичного реалізму «з легкої руки» Горького та Луначарського, які мали на увазі дещо інше, синкретичне...). Водночас, усе важче було відстоювати свою точку зору у творчості. Щоб примусово наблизити мистецтво до народу, не дбаючи про піднесення культурної свідомості людей до розуміння оригінальних художніх творів, комуністи посилалися на відомих діячів пролетарського руху, наприклад на Г. Плеханова, який, як відомо, дуже захоплювався символізмом (зокрема музикою О. Скрябіна, поезією О. Блока), не визнаючи більш поверхового імпресіонізму...

В українській культурі 20–30-х років теж розгорнулася така боротьба, багато визначних митців на змогли протистояти ідеологічному тиску, з часом вони поступилися своїми прогресивними мистецькими позиціями. В. Косенко перебував, мабуть, у більш сприятливих умовах, адже пролетарська модерністська атмосфера 20-х не надто впливала на нього. Тому, коли за радянських часів йшлося про його музику, здебільшого наголошували на буржуазно-романтичних тенденціях його діяльності (композиторській, виконавській, педагогічній), проявах прогресивних традицій П. Чайков-

¹ Олійник О. С. В. Косенко : популярний нарис. Київ : Музична Україна, 1989. С. 50.

ського, С. Рахманінова, М. Метнера, О. Скрибіна, а також на його несприйнятті авторів, чия творчість, як вважав композитор, втрачала змістовність. Радянські критики забували при цьому, що С. Рахманінов і М. Метнер належали не тільки до неоромантизму, а й до російського імпресіонізму (як, скажімо, В. Серов чи К. Коровін у живописі). О. Скрибін середнього та останнього періодів творчості був визначним символістом; навіть пізні опуси П. Чайковського («Пікова дама» чи Шоста симфонія) нагадують (за словами, Л. Стоковського) живопис Ван Гога, що може бути цілком правомірним, якщо порівняти періоди життя Ван Гога і Чайковського в ХІХ столітті. Навіть такий ортодоксальний письменник-модерніст як Х. Кортасар, який цінував романтизм, у середині ХХ століття вважав, що його душею є символізація, а свою творчість пов'язував з романтичною традицією (хоча сам часом був конструктивістом, часом – сюрреалістом).

Після цього, напевне, складається уявлення про косенківську форму національного українського романізму, добре відомого, підтриманого офіціозом у межах так званого соціалістичного реалізму, про дозволену мелодійну музику, приємну, хоч іноді й дисонантну гармонію тощо. Звісно, говорять і про оновлення традицій як необхідну передумову новаторства, і про концепцію запровадженого ще М. Лисенком стильового зразка, при цьому не беручи до уваги того, що «пересмищення романтичних традицій у взаємозв'язку з етнос-тильовими рисами характеризує творчість багатьох інших українських композиторів» як «якісно нового етапу у розвитку романтичного напрямку в нових соціально-історичних умовах»¹. Не враховуються й «версії» похідних романтизму: неоромантизм, символізм, імпресіонізм, ранні форми експресіонізму. Хоч усе це було «буржуазним» мистецтвом, але

¹ Пясковський І. Б. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. М. Лятошинського // Українське музикознавство : республ. міжвідомчий наук-метод. зб. Київ : КДК ім. П. І. Чайковського, 1991. Вип. 26. С. 92.

воно дає підстави розмірковувати про вплив бодай кількох модерних творів, здавалося б, «традиційного» Косенка...

В. Косенко, як відомо, навчався в Петербурзькій консерваторії. Особливе значення мали фортепіанні заняття у класі Ірини Миклашевської, яка була талановитою піаністкою і, крім класичного і романтичного репертуару, виконувала музику М. Рegera, С. Франка, К. Дебюссі, М. Равеля, О. Скрибіна. Цікаво було й у класі М. Черепніна, який, крім диригування, неодноразово посилався на музику французьких імпресіоністів. Знаний музичний критик В. Каратигін читав лекції з історії музики, класичної і сучасної, аналізуючи, між іншим, твори К. Дебюссі і А. Шенберга. Студентом В. Косенко мав змогу відвідувати філармонічні концерти таких відомих виконавців, як О. Зілоті і С. Кусевіцький – вони нерідко виконували твори молодих С. Прокоф'єва та І. Стравінського. Отже, атмосфера в роки навчання сприяла розвитку кругозору і музичної ерудиції, становленню композиційного інтелекту талановитого музиканта, допомагала адаптувати його здібності до європейського естетичного досвіду.

Повертаючись до 20-х років, зауважимо, що перебування В. Косенка в оточенні видатних українських музикантів (серед яких, крім Б. Лятошинського й Л. Ревуцького, були М. Колесса і С. Людкевич) мало позитивний вплив на композитора. Тим більше, що вони у своїй творчості звертались до традицій О. Скрибіна, К. Дебюссі, С. Рахманінова, М. Равеля. Отже, наполягати на реалістичності естетичного сприйняття Віктора Степановича не варто, до того ж, «семантика мистецтва революції» змусила його навіть захопитися пролетарським футуризмом В. Маяковського.

Протягом 20-х років В. Косенко написав досить багато фортепіанної музики – дві Поєми-легенди, два цикли етюдів, три сонати (op. 13, 14, 15). Крім того, – сонати для скрипки і фортепіано та віолончелі і фортепіано; композитор працює і над фортепіанним концертом. Найбільш радикальними за композиторськими характеристиками є, на нашу думку, Третя фортепіанна соната, присвячена Б. Лятошинському, та «11 етюдів у формі старовинного танцю».

У сонаті В. Косенка, який суттєво «полівішав», дотримувався принципів «модерного» С. Рахманінова (періоду другої фортепіанної сонати, відзначеної навіть В. Каратигіним як «лівої», чи етюдів-картин) та О. Скрябіна середнього періоду творчості. Це, безумовно, дало йому змогу створити блискучий монументальний одночастинний твір – поему в дещо «розмитому» сі-мінорі. Тут слід сказати, що неоромантизм ХХ століття (як і неокласицизм) – це вже не романтизм ХІХ, хоч і має багато спільного з ним, це повноцінна модерна течія в мистецтві. У живописі, наприклад, неоромантиками умовно вважають представників групи «Набі». У С. Рахманінова чи М. Метнера досить складна гармонічна фактура з нібито неважкою мелодійною структурою виглядає місцями не легшою за фактуру менш «мелодійних» К. Дебюссі та М. Равеля. Тому, звертаючись до сонати В. Косенка, припустимо, що диз'юнкція сонатної форми з ознаками неоромантизму і символізму, характерна для модернізму, є притаманною й цій композиції.

Мальовнича звукова палітра головної і побічної сфер тематизму не є чітко протиставленою: наприкінці експозиції параметри розвитку побічної лінії наближаються за своїм емоційним тонусом до головної, тобто спостерігається героїзація ліричного архетипу. Водночас, помічаємо деяке змістовне тяжіння маршових засад головної партії до лірико-суб'єктивного забарвлення. Навіть початок сонати – тихий...

Розробка сонати – дисонантна, з рясною педалізацією, більш експресіоністською, ніж романтичною, коли необхідно тримати баси по кілька тактів на педалі, та ще за наявності політональних фрагментів. За свідченням О. Олійник, звучать водночас *фа # мінор* і *ля мажор*, *ре # мінор* і *сі мажор*; колоритно чергуються *сі мінор* і *сі мажор*. Частини побічної партії динамізовані й імпліковані в маршову структуру тексту. Є тут щось від захоплення «Лівим маршем»¹...

¹ Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наукова думка, 1977. С. 73.

Після досить активної головної партії у репризі на «*ff*» знов іде виклад побічної на «*p*» з її імпресіоністською поліритмікою. Про це влучно пише О. Олійник: «Її вишукана, тендітна мелодія з численними хроматизмами та примхливою, імпровізаційною ритмікою <...> несе яскраве суб'єктивне забарвлення. Гармонія побічної нестійка, насичена альтераціями, вишуканими співзвуччями. Багатий на мелізматичну, фігураційну техніку, імпровізаційний вклад побічної також різниться від компактної фактури головної»¹.

Стислий огляд Третьої фортепіанної сонати дає підстави вважати її новаторською, з тонально розмитою формою, що аж ніяк не характерно для традиційного романтизму (хоча у Ф. Ліста є «Атональна багатель»). Це неоромантизм, а отже, – модерн!

Тепер кілька слів про інший опус В. Косенка, у якому теж яскраво виявились ремінісценції модернізму – про «11 етюдів у формі старовинного танцю для фортепіано». Якщо ознаки новітніх технік відбилися у сонаті як цікаві гармонічні знахідки і вишукана неоромантична фактури, то в етюдах – це чергування ознак неоромантизму і необароко, у яких є стилізовані елементи музики різних авторів: тут можливі полістилістичні асоціації з неокласичним С. Прокоф'євим, у гавотах чи ригодоні, з Бахом – в алеманді, трапляється шубертівська пісенність в куранті чи генделівські інтонації в пасакалії. До того ж, усе це виглядає майстерно. Віддаючи данину полістилістиці й неокласицизму, зауважимо: коли в суспільно-політичному дискурсі бракує інтелекту, то й мистецтво спрощується (нехтуючи партійними вказівками), але не стає гіршим. Цей період неокласицизму, неоготики, необароко, які змінили більше складне мистецтво 10-х років (кубізм, фовізм тощо) і наблизили художню культуру до широкої аудиторії. Таким чином, маємо блискучі зразки музики І. Стравінського, П. Хіндеміта, Б. Бартока, А. Онегера.

¹ Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наукова думка, 1977. С. 76–77.

«11 етюдів у формі старовинного танцю» не суперечать загальній тенденції розвитку музичного мистецтва і постають досить органічними у творчості композиторів України того часу. Про обрання жанру старовинного танцю В. Косенко писав у своїх «Спогадах»: «Я взяв ці ясні і чіткі старовинні форми і спробував наповнити їх почуттями, рухом, якій властивий нашому часу, з його бурхливістю і спрямованістю»¹.

Сюїта етюдів має досить сучасний вигляд: з одного боку, завдячуючи тональному плану, всі п'єси написані у різних тональностях, починаючи від *ре мажору* (перший гавот) і завершуючи жигою в *ре мінорі*; з іншого, – зважаючи на диз'юнкцію неоромантизму, необароко, що зумовило навіть певне розмивання тональних характеристик, зокрема в розробці жиги, у якій бітональності досягнуто за допомогою органних пунктів; щодо гармонії, спостерігаємо часте вживання нонакордів, септакордів побічних ступенів. До речі, фактурні особливості підкреслює (як і в сонаті) техніка педалізації, яка теж досить щедра і визначає у багатьох випадках оркестрову палітру окремих п'єс циклу.

Підсумовуючи, відзначимо, що вдале використання автором параметрів романтичних моделей і моделей, характерних для бароко, яке, за влучним висловом Асаф'єва, є «періодом чіткого оформлення інтелектуалізму». Це дало змогу композитору створити унікальну збірку етюдів, які гідно продовжують віртуозну лінію в музиці ХХ століття: від етюдів К. Дебюссі, О. Скрябіна, С. Рахманінова. На наш погляд, Третя фортепіанна соната та «11 етюдів у формі старовинного танцю для фортепіано» є, мабуть, найкращими фортепіанними творами В. Косенка, позначеними певними ознаками музики першої третини ХХ століття.

¹ Олійник О. С. В. Косенко : популярний нарис. Київ : Музична Україна, 1989. С. 44–45.

Список використаних джерел

1. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наукова думка, 1977. 152 с.
2. Олійник О. С. В. Косенко : популярний нарис. Київ : Музична Україна, 1989. 62 с.
3. Пясковський І. Б. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. М. Лятошинського // Українське музикознавство : республ. міжвідомчий наук-метод. зб. Київ : КДК ім. П. І. Чайковського, 1991. Вип. 26. С. 74–93.

Юрій Глушенко. Черты модернизма в фортепианных произведениях Виктора Косенко. Осуществлен сжатый обзор фортепианного творчества В. Косенко 1920-х гг. в контексте противоречивого сосуществования и борьбы идейно-стилевых направлений того времени: современного искусства в разнообразии европейских и отечественных тенденций начала XX ст., а также формирование официального, идеологически ангажированного «искусства для народа». Проводится идея, что в отличие от устоявшегося в советском музыковедении стереотипного образа «традиционного» В. Косенко, его музыка характеризуется новаторскими чертами. Показано, что в непростой атмосфере того времени, В. Косенко утверждал собственную идентичность. Определены отдельные факторы формирования современных признаков музыки композитора, специфика их индивидуального воплощения в фортепианных произведениях 20-х годов. В частности, в анализе новаторской Сонаты № 3 для фортепиано акцентируется внимание на неоромантически-изысканном музыкальном языке и фактуре, своеобразной тонально-размытой форме, сочетании черт сонатности и поэмы. В уникальном цикле «11 этюдов в форме старинных танцев» выявлены необычная логика тональных характеристик, частое использование нонаккордов и септаккордов побочных ступеней, сложная техника педализации. В мастерском сочетании моделей неоромантизма и необарокко с его интеллектуализмом автор находит определенные полистилистические ассоциации с современной европейской музыкой первой трети XX в.

Ключевые слова: модерн, фортепианные произведения В. Косенко, стилевые черты, неоромантизм, необарокко

Yuri Hlushchenko. Features of Modernism in Piano Pieces by Viktor Kosenko. The article provides a brief overview of V. Kosenko's creativity of the 1920's in the context of contradictory interrelationship and struggle of the ideological and stylistic directions of that time: modern art within the diversity of European and national tendencies of the early 20th century, as well as the formation of the semi-official and ideological "art for the people". The article also states that, unlike the long-standing figure of "traditional" V. Kosenko in Soviet musicology, his music is characterized by innovative modern features. In addition, V. Kosenko defended his own identity in the uneasy circumstances of that time. Moreover, the individual factors of formation of modern features of composer's works, the specifics of their individual embodiment in the piano pieces of the 20-ies have been determined. In particular, in the innovative piano Sonata No. 3, the attention is focused on the neoromantically dictated exquisite musical language and texture, a peculiar tonal-blurred single-piece form, the combination of features of sonata and a single-movement poem. The unique cycle "11 Etudes in the Form of Old Dances" reveals the unusual logic of tonal characteristics, frequent use of the ninth chords and seventh chords of secondary tones, and the complicated techniques of pedalization. In a masterful combination of models of neo-romanticism and neo-baroque with its intellectualism, the author finds certain poly-stylistic associations with modern European music of the first third of the twentieth century.

Key words: modern, piano pieces by V. Kosenko, stylistic peculiarities, neo-romanticism, neo-baroque.