

УДК 780.8.082.2:780.616.432:780.614.334:78.071(477)Косенко

ВІРА СУМАРОКОВА

**СОНАТА ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО
ВІКТОРА КОСЕНКА:
СТИЛЬ І ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Розглянуто Сонату В. Косенка *d-moll* для віолончелі та фортепіано, яка є однією з перших українських віолончельних сонат, створених у ХХ столітті. Підкреслено, що увага до жанру в стильовому аспекті пов'язана не тільки із стремлінням опанувати сучасний європейський естетичний досвід в галузі, яку активно розробляв Косенко у 20-ті роки, але й з його виконавською діяльністю. Аналізується історія виконавського «життя» Віолончельної сонати В. Косенка, яка розглядається в контексті стильових характеристик розвитку жанру в українській музиці (сонати для віолончелі і фортепіано *g-moll* І. Лизогуба, *fis-moll* В. Барвінського, твори А. Штогаренка, Г. Ляшенка, Ю. Іщенко). В аспекті «прочитання» авторського тексту поле для творчої діяльності виконавців в цій Сонаті є необмеженим, оскільки Косенко як композитор та концертуючий виконавець-піаніст внутрішньо досконало відчував психологію музичного твору та специфіку його втілення. Сконцентрованість змісту, насиченість «змішаною» стильовою технікою дає можливість виконавцям обрати свою інтерпретаторську концепцію Сонати, яка досліджується у порівнянні двох виконавських версій дуетів В. Червов – Т. Арсенічева та І. Кучер – Т. Арсенічева, що повною мірою демонструють різність підходів у розкритті закладеного потенціалу твору.

Ключові слова: віолончельна соната, стиль В. Косенка, виконавська інтерпретація.

Доля митця – це, перш за все, доля його творів. З цього погляду, показовою є Соната для віолончелі та фортепіано В. Косенка, однієї з перших українських сонат, створених у

XX столітті для цього інструмента¹. Як відомо, її було написано 1923 року, в житомирський, ранній період творчості композитора, коли були створені й Скрипкова (1921) і три фортепіанні сонати (1922, 1924, 1926). Таке захоплення жанром сонати зумовлене не тільки прагненням опанувати сучасний європейський естетичний досвід, а й виконавською діяльністю композитора. Адже відомо, що камерно-інструментальна музика особливо зацікавлювала його. Ім'я В. Косенка називають серед засновників української школи камерно-інструментального виконавства, поряд з такими видатними музикантами, як Ф. Блуменфельд, О. Янкелевич, С. Вільконський, І. Тамарова та ін.

Музична освіта В. Косенка як піаніста розпочиналась приватними уроками з відомими варшавськими педагогами. Згодом він навчався у Варшавській консерваторії, професійну музичну освіту здобув у Петербурзькій консерваторії, навчаючись протягом 1914–1918 років гри на фортепіано у І. Мікляшевської. Отже, кращі традиції західноєвропейської та російської музичних культур були засвоєні В. Косенком у відомих і авторитетних педагогів. Він дотримувався їх і розвивав як у виконавській, так і в композиторській творчості, яка з часом все більше зосереджувалась на камерно-інструментальних жанрах.

Як відомо, із Петербурга В. Косенко переїхав до Житомира, тут викладав фортепіано в музичній школі, тут розпочинається його активна концертна діяльність як піаніста – соліста й акомпаніатора. Ще студентом консерваторії він багато уваги надавав ансамблевій грі, а в Житомирі ініціює створення камерного тріо, у якому його партнерами стали музиканти-аматори: скрипаль В. Скороход та віолончеліст В. Коломойцев.

Василь Юрійович Коломойцев закінчив математичний факультет Київського університету і Київське музичне учи-

¹ Першою українською сонатою для віолончелі та фортепіано можна вважати Сонату І. Лизогуба (1787–1867), яка написана у першій третині XIX ст.

лише у видатного педагога професора Ф. Мулєрта, учня К. Ю. Давидова, засновника прогресивної російської віолончельної школи. Саме Ф. Мулєрт, який мав найбільший клас віолончелі в Україні, перший професор класу віолончелі Київської консерваторії, протягом майже 35 років був постійним учасником київських симфонічних і камерних концертів. Особливо він прославився як кuartетист. Віолончеліст грав з О. Шевчиком, пізніше – з М. Ерденком, А. Шутманом, С. Каспіним, Є. Рибом, а також з Л. Ауєром і С. Барцевичем, які гастролювали в Києві. У репертуарі ансамблю були кращі твори класиків і сучасних композиторів. Концерти завжди збирали повні зали. Не дивно, що його учень В. Коломойцев чудово володів інструментом і саме йому з нагоди 25-річної артистичної діяльності присвятив свою Сонату для віолончелі і фортепіано В. Косенко. Сам композитор неодноразово виконував з В. Коломойцевим цей твір. Відгуки музикантів та слухачів завжди були схвальними.

Постійні концертні виступи принесли В. Косенку значний успіх. Він багато гастролює і згодом оселяється в Києві, тут йому пропонують посаду викладача по класу фортепіано та камерного ансамблю у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка. Він продовжує активну виконавську діяльність у складі тріо (В. Косенко – І. Козлов – Л. Брагинський), очолює камерний відділ музичної редакції на київському радіо. Щотижня Віктор Степанович брав участь у радіоконцертах камерної музики. Сучасники дуже високо цінували Косенка-ансамбліста, зокрема й Л. Ревуцький.

Щодо Віолончельної сонати В. Косенка, першим її виконавцем у Києві став І. Козлов, киянин, випускник Київської консерваторії по класу Ф. Мулєрта. І хоча, як зазначає Т. Арсенічева, особливого значення в цьому творі В. Косенко надає фортепіанній партії, про що свідчить авторська ремарка: *Sonate (d-moll) pour piano et violoncelle op. 10*, тембр віолончелі обраний композитором не випадково¹. Мелодика,

¹ Арсенічева Т. О. До питання інтерпретації сонати для віолончелі та фортепіано В. С. Косенка // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х

яка переважає в індивідуальному композиторському стилі композитора, найяскравіше звучить в тембрових барвах струнно-смичкових інструментів. Співзвучність з українськими піснями, з їх особливою елегійністю, якої так багато у творі, ідеально підкреслена звучанням віолончелі.

Віолончельна соната В. Косенка, поряд з віолончельною сонатою (1921) В. Барвінського, для української музики 20-х років була новаторським жанром, який водночас став класичним зразком нового стильового напрямку в українській музиці. Для цього напрямку характерні, перш за все, «класичність» і системність мислення, що найбільш виявляється в розгортанні композиції (форми твору). Суттєвим виявляється й підхід до тематизму, який обов'язково містить національний елемент.

Поєднання романтизму національного спрямування в тематизмі з класичним розгортанням форми простежуємо у Віолончельній сонаті *g-moll* І. Лизогуба, яку можна вважати першим зразком раннього романтизму в українській камерно-інструментальній музиці, заснованому на класичних традиціях. У ній виявляється близькість до творів Ф. Шуберта й М. Глінки, а також звучать інтонації, близькі до ліричної української пісенності. Соната скомпонована як тричастинний цикл (*Allegro*, *Adagio*, Рондо). Вона побудована на інтонаціях українських пісень-романсів, тяжіє до інтонаційної цілісності, яка виявляється в тематичних зв'язках першої і третьої частин, в інтонаційній спорідненості провідних тематичних комплексів. Напевно, саме завдяки цим ознакам вона й сьогодні популярна серед виконавців і слухачів.

Соната для віолончелі і фортепіано *fis-moll* В. Барвінського – перший і єдиний в доробку композитора зразок сонатного циклу для віолончелі. Як стверджує Галина Жук, розглядаючи віолончельну творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ ст., «Це приклад традиційного типу композиції в

сонатному жанрі з чіткими гранями форми, ясною конструкцією, що притаманна творчій манері автора»¹. Традиційним є співвідношення частин циклу. Так, перша частина – це сонатне алегро, друга – Adagio, Фінал (3 ч.) – рондо-соната. Усі вони поєднані наскрізною лінією драматургічного розвитку, розгалуженою системою інтонаційних зв'язків і монотематичним принципом, що притаманно романтичному стилю європейської музики. Індивідуальні ознаки Сонати виявляються у поєднанні традиційних закономірностей сонатного циклу і фольклорних принципів мислення, що надалі набуде актуальності в розвитку української віолончельної сонати. У цьому повною мірою переконують твори А. Штогаренка, Г. Ляшенка, Ю. Іщенко та ін.²

Розглядаючи Сонату для віолончелі і фортепіано *d-moll* В. Косенка, варто передусім підкреслити, що вона є однією з найкращих в інструментальному жанрі композитора і свідчить про стильові уподобання та їх втілення в його стильовій системі. Ідеться про переважання романтичної інтонаційності, пов'язаної з пафосом головної ідеї твору, яку викладено з використанням епічної драматургії (наприклад, перша частина, вступ, відчувається вплив Й. Брамса), про вишукану стилізацію народного інструменталізму (друга частина, відчувається вплив П. І. Чайковського).

Фактура, піаністичні прийоми, якими віртуозно володіє В. Косенко як піаніст (особливо відчувається вплив Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Шопена) у поєднанні з імпровізаційністю органічно поєднуються з віолончелізмом, який спирається на романтичні традиції російської віолончельної школи (К. Давидов, О. Вержбилович, С. Козолупов).

¹ Жук Г. В. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Львів, 2005. С. 7.

² Детальніше див.: Сумарокова В. Г. Українська віолончельна соната: полюси стильового тяжіння // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58 : Виконавське музикознавство. Кн. 12. С. 164–175.

Неоромантична стилістика ранніх опусів С. Рахманінова і О. Скрябіна, якою захоплювалися й втілювали у своїй творчості сучасники В. Косенка й композитори наступних поколінь (навіть Б. Лятошинський) проступає у високому емоційному тонусі, мелодичній виразності тематизму, а також у поєднанні драматичного начала з ліричною, суб'єктивною рефлексією, у прагненні емоційної насиченості, на що звертають увагу дослідники творчості В. Косенка¹. Проте обдарування В. Косенка, мелодична щедрість його таланту надали йому змогу створити цілком оригінальний твір.

Національна спрямованість, зумовлена засвоєнням неоромантичних стильових засад, дала поштовх не лише до пошуку свого, оригінального стилю, який збагатив національну музичну лексику, а й вказала шлях до подальшого розвитку і стилістичного оновлення жанру віолончельної сонати у 60–90-ті роки і в новому стильовому контексті неоромантизму і постмодернізму².

Взаємопроникнення ознак класичної сонатності і романтичної поємності є визначальним в монументальній циклічній композиції Віолончельної сонати В. Косенка, особ-

¹ Асталаш Г. Л. Стильові особливості фортепіанної партії в камерно-інструментальних ансамблях В. Косенка (на прикладі Сонати для фортепіано і віолончелі (твір 10 d-moll)) // *Культура і сучасність* : альманах. Київ : Міленіум, 2009. № 2. С. 165–168; Менцінський Т. М. Віолончельна соната В. Косенка (до проблеми композиційно-образної цілісності) // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. Вип. 48. С. 147–154; Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наукова думка, 1977. 152 с.; Ржевська М. Ю. Категорія національного та процеси самоутвердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ ст.) // *Українське музикознавство* : наук-метод. зб Київ : Музична Україна, 1998. Вип. 28. С. 80–90.

² Див. більш детально в роботі авторки статті: Сумарокова В. Г. Українська віолончельна соната: полюси стильового тяжіння // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58 : Виконавське музикознавство. Кн. 12. С. 164–175.

ливо в її першій та фінальній частинах. Її характерні ознаки: віртуозний розмах інструментальних партій, масштабність, «симфонічність» мислення, на що звертають увагу інтерпретатори-виконавці, які не тільки грають, а й досліджують цей твір (Т. Арсенічева, Т. Менцинський, Г. Асталаш).

Віолончельна соната репрезентує розгорнутий тричасинний цикл, масштабний за викладом і концепцією, образний зміст якого розкриває діалектичний, емоційно насичений, сповнений філософських роздумів світ творчої особистості, яка шукає в ньому своє місце. Розгортання образної драматургії має кілька стадій – від патетико-енергійного звучання першої частини, крізь елегійну просвітленість другої – до активного, динамічно сконцентрованого фіналу. Як слушно зауважує відома українська піаністка-ансамблістка Т. Арсенічева, яка неодноразово виконувала цей твір у 90-х роках ХХ століття (з віолончелістом, заслуженим артистом України, професором В. Червовим) та на початку 2000-х років (з віолончелістом, народним артистом України І. Кучером): «Характер тематизму сонати, наповненість (щільність) фактури, гранична емоційна наснаженість, монументальність приводять ніби до розімкнення рамок камерного жанру, наближаючи його до інструментального концерту»¹.

Як і в згадуваних уже творах, цей «симфонічний струм» виявляється насамперед у тяжінні до сонатної форми з її принципом динамічного поєднання. Так написані перша і третя частини. Контрастність, яка часом набуває ознак конфліктності, притаманна першій частині (*Moderato*). Саме таку драматургічну спрямованість надає головна партія (*d-moll*, 45 т. в експозиції), яка метафорично демонструє гострі суперечності і, водночас, цілісність у тематизмі всіх елементів музичної тканини, які поєднуються амбівалентно. Саме амбівалентність є стрижнем, який відіграє важливу роль у розви-

¹ Арсенічева Т. О. До питання інтерпретації сонати для віолончелі та фортепіано В. С. Косенка Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років : зб. ст. / упор. і ред. Шамаєва К. І. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 58.

тку драматургії твору й у побудові «виконавської форми», яка розрізняє виконавські версії інтерпретаторів Сонати.

Доля твору, його подальше «життя» залежить передусім від виконання, цікавих інтерпретацій, уведення у слуховий простір музичної культури. Щодо «прочитання» авторського тексту, поле для творчої діяльності виконавців у цій Сонаті безмежне, оскільки В. Косенко, композитор і концертуючий виконавець-піаніст, внутрішньо відчував психологію музичного твору й особливості його втілення. Як справедливо відзначає Т. Арсенічева, у виконавців може виникнути відчуття перенасичення музичним матеріалом, наявності «зайвих» розділів, емоційних надмірностей. Цього можна уникнути, більш детально проаналізувавши Сонату, усвідомивши всі закономірності образно-процесуального протікання цієї композиції.

Сконцентрованість змісту, насичення «змішаною» стильовою технікою надають можливості виконавцям обрати свою інтерпретаторську концепцію Сонати. Так, навіть порівняння двох виконавських версій дуетів (В. Червов – Т. Арсенічева та І. Кучер – Т. Арсенічева) переконує, наскільки різні в них підходи і як кожен із них висвітлює закладений потенціал твору.

Інтерпретаційне поле охоплює сферу ліричного у поєднанні з експресивним напруженням й імпровізаційністю романтичного спрямування, поемністю розгортання (дует І. Кучер – Т. Арсенічева). Амбівалентність класичного і романтичного начал, їх взаємопроникнення у поєднанні з рельєфним висвітленням національного колориту надає об'ємності, майже «стереофонічності» виконанню цього твору (дует В. Червов – Т. Арсенічева).

Список використаних джерел

1. Арсенічева Т. О. До питання інтерпретації сонати для віолончелі та фортепіано В. С. Косенка // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років : зб. ст. / упор. і ред. Шамаєва К. І. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 57–60.

2. Асталаш Г. Л. Стильові особливості фортепіанної партії в камерно-інструментальних ансамблях В. Косенка (на прикладі Сонати для фортепіано і віолончелі (твір 10 *d-moll*) // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2009. № 2. С. 165–168.

3. Жук Г. В. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Львів, 2005. 20 с.

4. Менцінський Т. М. Віолончельна соната В. Косенка (до проблеми композиційно-образної цілісності) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. Вип. 48. С. 147–154.

5. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наукова думка, 1977. 152 с.

6. Ржевська М. Ю. Категорія національного та процеси самоутвердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ ст.) // Українське музикознавство : наук-метод. зб Київ : Музична Україна, 1998. Вип. 28. С. 80–90.

7. Сумарокова В. Г. Українська віолончельна соната: полюси стилевого тяжіння // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58 : Виконавське музикознавство. Кн. 12. С. 164–175.

Вера Сумарокова. Соната для віолончелі и фортепіано Виктора Косенко: стиль и исполнительская интерпретация. Рассмотрена проблема исполнительского прочтения Сонаты *d-moll* для виолончелі и фортепіано В. Косенко с точки зрения динамики стилевого развития камерно-інструментальної музики в творчестве композитора, жанра украинского виолончельной сонаты и амбивалентности стилевых решений произведения. Соната рассмотрена в аспекте стилевого синтеза классического, романтического и национального элементов в условиях нео- и модерных тенденций развития украинской музыки 20–30-х годов. Анализируется история исполнительской «жизни» Виолончельной сонаты В. Косенко, рассмотренная в контексте стилевых характеристик развития жанра в украинской музыке (сонаты для виолончелі и фортепіано *g-moll* И. Лизогуба, *fis-moll* В. Барвинского, опусы А. Штогаренко, Г. Ляшенко, Ю. Ищенко). В аспекте «прочтения» авторского текста поле

для творческой деятельности исполнителей в этой Сонате безгранично, поскольку Косенко как композитор и концертирующий исполнитель-пианист внутренне точно чувствовал психологию музыкального произведения и специфику его воплощения. Концентрированность содержания, насыщенность «смешанной» стилевой техникой дает возможность исполнителям выбрать свою интерпретаторскую концепцию Сонаты, исследуемую в сравнении двух исполнительских версий дуэтов В. Червов – Т. Арсеничева и И. Кучер – Т. Арсеничева, в полной мере демонстрирующих разность подходов в раскрытии заложенного потенциала произведения.

Ключевые слова: виолончельная соната, стиль В. Косенко, исполнительская интерпретация

Vira Sumarokova. Sonata for cello and piano by Viktor Kosenko in the context of composer style and performing interpretation. Sonata by V. Kosenko *d-moll* for cello and piano which is one of the first Ukrainian cello sonatas created in the XX century has been reviewed in this article. It was emphasized that attention to the genre in the style aspect is connected not only with the aspiration to master modern European aesthetic experience in the field that Kosenko actively developed in the 20's, but also with his performing activities. The article analyzes the history of the performing life of the Cello Sonata V. Kosenko, which is considered in the context of stylistic characteristics of a genre-redevelopment in the Ukrainian music (sonatas for cello and piano *g-moll* by I. Lizogub, *fis-moll* by V. Barvinsky, works by A. Shtogarenko, G. Lyashenko, and Yu. Ishchenko). In the aspect of "reading" the author's text, the field for creative performers in this Sonata is unlimited, since Kosenko as a composer and concert performer-pianist internally felt thoroughly the psychology of the musical work and the specifics of its embodiment. Concentration of the content, saturation with the "mixed" stylistic technique allows the performers to choose their interpretive concept of the Sonata, which is examined in comparison with two performance versions of the duets of V. Chervov – T. Arsenicheva and I. Kucher – T. Arsenicheva, which fully demonstrate the differences in approach in disclosure of the potential of the work.

Key words: cello sonata, V. Kosenko style, performing interpretation.