

УДК 780.616.432.085.2:78.071(477)Косенко

НАТАЛІЯ РЕВАКОВИЧ

**КОНЦЕРТНИЙ ВАЛЬС *FIS-MOLL OP. 22* № 1
ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ВІКТОРА КОСЕНКА:
ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ
ОСОБЛИВОСТІ ВИРІШЕННЯ ЖАНРУ**

Проаналізовано композиційну і синтаксичну будову, жанрові і стилістичні ознаки тематизму Концертного вальсу *fis-moll*, *op. 22*, № 1 В. Косенка. У складній, тричастинній формі виявлено динамічність викладу матеріалу, пов'язану з елементами варіаційного розвитку основних тем, з униканням композиційної симетрії завдяки введенню імпровізаційних переходів і вставок. Визначено особливості трактування композитором жанру концертного вальсу, зокрема: поєднання типологічних ознак вальсу «*brillante*» (швидкий темп) і вальсу «*melancolique*» (мінорна тональність, сповільнений темп), що відповідає контрастному співвідношенню крайніх розділів вальсу і його середньої частини. Серед стилістичних ознак тематизму виділено різні ритмічні і фактурні форми викладу мелодики, розкрито логіку тонально-гармонічного розвитку. Розглянуто ознаки єдності тематизму різних частин твору на рівні мелодики і ритміки, підкреслено формотворчу роль гармонії, зокрема тонального плану розділів і модуляційних процесів у побудові музично-композиційного цілого. У висновку підкреслено, що твір В. Косенка належить до жанрової традиції концертних вальсів, започаткованої Ф. Шопеном і розвиненої його послідовниками – Ф. Лістом і П. Чайковським, наголошено на генетичній спадкоємності гармонічної системи О. Скрябіна.

Ключові слова: творчість В. Косенка, концертний вальс, традиції Ф. Шопена, впливи гармонії О. Скрябіна.

Два Концертні вальси *op. 22 – fis-moll* № 1 та *a-moll* № 2 Віктор Косенко скомпонував 1931 року в Києві. Вони відрізняються масштабом і характером. Перший менший за обсягом, проте як музична мініатюра він більш вдалий.

© Ревакович Н. Б.

Вальс тривалістю близько 6 хвилин поєднує ознаки як «*brillante*» (блискучого, бравурного), так і «*melancolique*» (меланхолійного). Такими прикметниками польський музикознавець Мечислав Томашевські характеризує шопенівські вальси, стверджуючи, що вони загалом поділяються за цими категоріями¹. У Вальсі *op.* 22 № 1 В. Косенка перетинаються ці дві ознаки. Швидкий темп надає характеру «*brillante*», мінорна тональність і сповільнення темпу в середній частині сповнюють меланхолійного настрою. Загалом форму цього вальсу можна представити такою схемою:

Схема 1.

(A – B – A1) – (C – D) – (B1 – A2 – A3 + *coda*)

Її можна вважати тричастинною, а частини (A – B – A1) та (B1 – A2 – A3) є крайніми, натомість частини (C – D) становлять середину твору. У наведеній схемі це позначено дужками. Цікавим прийомом є початок репризи першої частини від частини B (завдяки певним варіаційним змінам названої як B1). Після цього міститься перше речення частини A – внаслідок скорочення наполовину позначеної A2. Далі відбувається тривалий імпровізаційний перехід до A3, що теж є своєрідним скороченням частини A лише до одного речення. Такий прийом динамізує форму, відмова від надто частих повторень і явної симетрії активізує її розгортання.

Частина A – це розгорнутий музичний період (8+8 тактів). Далі – восьми-тактовий перехід до частини B, яка містить два речення. Повертається частина A, яка має будову розгорнутого музичного періоду, подібного до першого разу, завершеного шеститактовою рухливою каденційною формулою, – зважаючи на описані далі зміни названа A1. Частина C відрізняється від попередньої A – вона більш драматична, має іншу тематичну основу. Наступна частина D близька за настроєм до частини A. У цьому місці

¹ Tomaszewski M. Chopin. Poznań : Podsiadlik, Raniowski i Spółka, 1998. S. 362–365.

з'являється вже відомий восьмитактний перехід до частини *B*, а після нього – частина *B1*, яка в першому реченні зберігає здебільшого мелодико-гармонічний малюнок попереднього викладу (завдяки цим змінам названа як *B1*), у другому реченні зберігає вже описану будову. Перше речення (8 тактів) наступної частини *A3* ідентичне до першого речення частини *A*, друге – розбудоване, з елементами розробки і варіаційності. Частина *A3*, як і *A1*, завершується шеститактовою рухливою каденційною формулою. Тут ця формула завершена віртуозною фігурацією, що веде до коди.

Тематичне зерно *Вальсу fis-moll* міститься в частині *A*, яка має будову розгорнутого періоду (8+8 тактів). В основі двох восьми-тактових речень лежить подібний мотив будовою 4+4 такти. Перша чотиритактова фраза має два мотиви (2+2 такти), другий чотиритакт речення є неподільною чотиритактовою фразою. Структура першого мотиву – два такти. Рух вісімками у першому такті веде до ритмічної групи: чверть з крапкою, восьма і чверть. У другому мотиві у першому такті є також подібний рух восьмими і зупинка на акорді *D-dur* із затриманням.

Приклад 1.

В. Косенко. Концертний вальс *fis-moll*, op. 22, № 1, т. 1–4

В. КОСЕНКО, Op.22, N1

Allegro giusto ♩. =76

Друга фраза – це рух вісімок у трьох наступних тактах з короткою затримкою у четвертому такті за допомогою мелізму та з подальшим продовженням руху восьмими. Друге восьмитактове речення точно повторює першу фразу. У другій фразі відбувається цікава модуляція до *A-dur*. У другому

такті другої фрази за першим разом баса має звук «*fis*», який визначає його тональність як *fis-moll*.

Приклад 2.

В. Косенко Концертний вальс *fis-moll*, *op. 22*, № 1, т. 6



За другим разом у баса з'являється звук «*e*», що відхиляє в бік тональності *A-dur*.

Приклад 3.

В. Косенко. Концертний вальс *fis-moll*, *op. 22*, № 1, т. 14–16

Після частини *A* є зв'язка, яка продовжує рух вісімками з подрібненням однієї з них тріоллю. У наступних восьми тактах внаслідок секвенцій музичне розгортання піднімається на октаву вище на основі повторення одного мотиву. Спочатку два такти на одній висоті з мотивом шість нот, далі вони повторюються на малу терцію вище, після чого з'являються мотиви з чотирьох нот із тріоллю на вісімці. Такий виклад можна назвати «принципом поступового розвитку» – він траплятиметься і в інших фрагментах твору. Виконання окремих вісімок почергово правою і лівою рукою надає зв'язці танцювального характеру.

Приклад 4.
В. Косенко Концертний вальс *fis-moll*, *op. 22*, № 1, т. 17–21

Частина *B*, як *A*, має будову розгорнутого періоду. Цього разу перше речення несиметричне і містить три чотиритактові фрази. Порівняно з частиною *A*, тут більша наспівність; інакший акомпанемент – рух восьмими, – що також завуальовує чітку танцювальність частини *A*, зумовлену рухом чвертками в лівій руці. Третя фраза є своєрідним кадансом: тут використано мотив ноти з крапкою початку частини *B*, після якого з'являється витриманий акорд у двох тактах із треллю в найвищому голосі. Продовження трелі в наступному реченні дуже цікаво поєднує обидві музичні думки (приклад 5). У другому реченні частини *B* рух затримується – у партії лівої руки чергуються половинні і четверні ноти на фоні безперервної трелі у правій руці, що завершує рухлива фігурація шістнадцятих – перехід до частини *A1*. Частина *B* відрізняється від *A* значними ритмічними змінами: у першому реченні це рух вісімками і нота з крапкою в мелодії, у другому – довгі тривалості (половинні й чверті) завершені фігурацією шістнадцятих.

Приклад 5.

В. Косенко. Концертний вальс *fis-moll*, op. 22, № 1, т. 33–38

The musical score for Example 5 consists of two staves: piano (left) and violin (right). The piano part begins with a *cresc.* marking and features a melodic line with eighth notes and rests. The violin part starts with a *(h) un poco piu mosso* marking and contains sustained chords. Dynamics include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte).

У репризі перше речення частини А ідентичне початковому проведенню. Друге речення містить певні варіаційні зміни: упровадження двоголосся, рух восьмими у другому такті замість ноти з крапкою, а також зміна гармонії у другій фразі другого речення, яка чітко модулює до тональності *fis-moll*. Друге речення завершується повторенням трьох перших тактів другої фрази і впровадженням рухливої каденційної формули з поступовим розвитком руху: від ритмічної групи чверть з крапкою, вісімка, чверть – до руху вісімками. Цей фрагмент завершується в тональності *fis-moll*.

Приклад 6.

В. Косенко Концертний вальс *fis-moll*, op. 22, № 1, т. 58–61

The musical score for Example 6 consists of two staves: piano (left) and violin (right). The piano part features a melodic line with eighth notes and rests, starting with a *f* (forte) dynamic. The violin part contains sustained chords, starting with a *p accel.* (piano accelerando) marking.

Частина С розпочинається в тональності *cis-moll* зміною темпу. Попереднє метричне позначення вказувало половинну з крапкою (приклад 1), тепер же вказує чверть (приклад 7). Саме тут помічаємо впровадження меланхолійного характеру, контрастного до попереднього віртуозного «*brillante*». Зворотна послідовність мотивів в особливий спосіб наближає до частини А. У ній двотактові мотиви мали

таку будову: рух вісімками і затримання; а тут, навпаки: затримання і рух вісімок (приклад 7). Друга фраза речення є безперервним рухом восьмими, подібно до частини А. Проте тут більше відмінностей. Послідовність вісімок у частині С – це низхідний або висхідний рух паралельними терціями. Натомість рух вісімок у частині А, скоріше, мав акордовий характер. У частині С тричі повторюється восьмитактве речення.

Приклад 7.

В. Косенко Концертний вальс *fis-moll*, op. 22, № 1, т. 67–70

Allegro $\text{♩}=84$

Гармонії частини С властиве тоніко-субдомінантове співвідношення. У перших тактах акорди *cis-moll*, *fis-moll*. Такт 5 упроваджує акорд *A-dur*, після якого іде *D-dur*. Далі, в такті 9 частини С постає акорд *Dis-dur*, а в наступному – *E-dur* (приклад 8).

Приклад 8.

В. Косенко Концертний вальс *fis-moll*, op. 22, № 1, т. 75–76

Allegro $\text{♩}=84$

Тут знову маємо згадане тоніко-субдомінантове співвідношення – тональність *E-dur* є пониженою субдомінантою II ступеня у *Dis-dur*. Згодом таке поєднання з'являється у 17 і 18 тактах частини С.

Приклад 9.

В. Косенко. Концертний вальс *fis-moll*, *op. 22*, № 1, т. 83–84

Частина С закінчується модуляцією до тональності *h-moll*, в якій розпочинається виклад частини D. Тут знову використано ритмічну формулу чверть з крапкою, вісімку і чверть – характерна для вальсу загалом. Однак у частині А ця ритмічна група з'явилася в другому такті першої фрази, увінчуючи рух вісімок, натомість тут вона розпочинає виклад, перегукуючись цим з основним мотивом частини С. У частині D розвивається мотив вісімок виконуваних *non legato*, який з'явився в частині А.

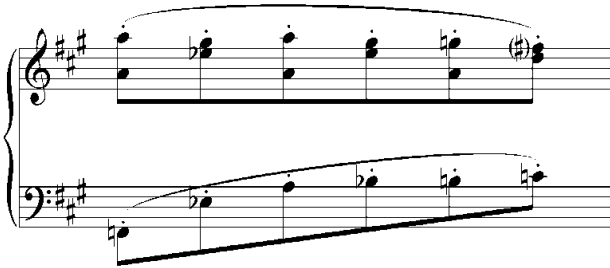
Приклад 10.

В. Косенко. Концертний вальс *fis-moll*, *op. 22*, № 1, т. 46

У частині *D* він має такий вигляд:

Приклад 11.

В. Косенко. Концертний вальс *fis-moll*, *op. 22*, № 1, т. 95)

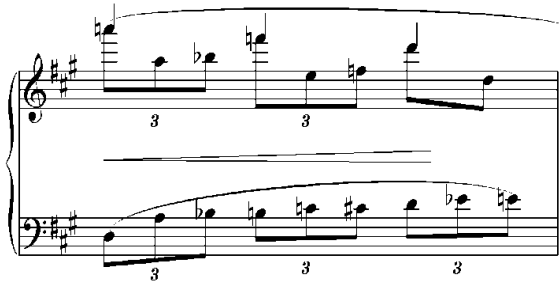


Цей зв'язковий мотив у частині *D* стає самостійним і в кількох тактах набуває важливого значення.

Реприза великої першої частини, як показано у наведеній на початку статті схемі (див. схема 1), розпочинається від зв'язки до частини *B*. Тонально ця зв'язка аналогічна до попередньої. Містить невеликі зміни – у двох місцях відсутні тріолі на вісімках, послідовність восьмих перенесена октавою вище, ніж попередньо. Частина *B* – через певні варіаційні зміни названа *B1* – зберігає попередній мелодико-гармонічний малюнок. Фігурації підлягають розробці введенням руху тріолями.

Приклад 12.

В. Косенко. Концертний вальс *fis-moll*, *op. 22*, № 1, т. 119



Початок частини *A2* розпочинається дослівним повторенням першого речення частини *A*. Під кінець двічі повторюється останній такт цього речення (вісімки *non legato*) щоразу з перенесенням на октаву вище, після чого

з'являється імпровізаційна зв'язка у вигляді фігурації шістнадцятими. Далі знову повертається основна тема вальсу з варіаційними змінами – А3. У формально-гармонічному плані вона є аналогічним повторенням частини А1, включно з описаною рухливою каденційною формулою. Зміни є в акомпанементі – впровадження фігурацій шістнадцяток, – а також у перенесенні деяких партій правої та лівої рук на октаву вище. Цього разу перший і другий мотиви аналогічні до частини А (в частині А1 вони були більш видозмінені). Завершує цей розділ імпровізаційна фігурація шістнадцятими – перехід до коди .

Приклад 13.

В. Косенко. Концертний вальс *fis-moll*, op. 22, № 1, т. 180

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. Above the first staff, there are markings 'sw' and 'loco'. The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature, featuring a triplet of eighth notes in the right hand, indicated by a '3' above the staff.

Кода в темпі *Presto* заснована на русі вісімок. Мелодичними контурами нагадує перший такт вальсу. Там була послідовність звуків: «his», «cis», «a», «cis», «d», «a», або послідовність інтервалів: мала секунда, мала секста, мала секунда, чиста квінта.

Приклад 14.

В. Косенко. Концертний вальс *fis-moll*, op. 22, № 1, т. 1

The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The notation shows a melodic line with a dynamic marking 'p' (piano) below the staff.

Тепер – послідовність «his», «cis», «fis», «eis», «fis», «cis», або послідовність інтервалів: мала секунда, чиста кварта, мала секунда, чиста квінта.

Приклад 15.

В. Косенко. Концертний вальс *fis-moll*, *op. 22*, № 1, т. 181

Presto



Рух вісімок у кодї є відлунням частини А. Окрім зазначених аналогій у послідовності інтервалів, можна зауважити й іншу подібність. Перша фраза частини А має висхідний напрям, друга – низхідний. Помічаємо це і в перших двох фразах кодї, які далі повторюються на октаву вище.

Приклад 16.

В. Косенко. Концертний вальс *fis-moll*, *op. 22*, № 1, т. 181–188

Presto



Наступні такти поєднують фігурації вісімок і тріолей, їх низхідний рух приводить до відомої формули, названої «рухливою каденційною формулою» і, як попередньо, охоплює 6 тактів. Далі слідує два такти витриманих акордів із треллю у найвищому голосі – мотив з частини В. Трикратне, щоразу вище його повторення готує завершення твору за

«принципом поступового розвитку» – спочатку довші затримання на одному звуці/акорді, далі – упровадження фігурації (елементи зв'язки між частинами *A* і *B* – цього разу в низхідному русі), а також заключні акорди, розкладені у висхідному пришвидшеному русі. Можна сказати, що кода чудово резюмує музичні моменти цього вальсу, виявляючи раніше застосовані мотиви і техніки.

Творцем концертного вальсу як фортепіанної мініатюри є Ф. Шопен. У цій формі його послідовниками були Ф. Ліст і П. Чайковський. В. Косенко чудово вписується в цю традицію. У його Вальсі *fis-moll* помітне також захоплення О. Скрябіним, з його «неочевидною» (неясною) гармонією, з несподіваними тональними змінами і модуляціями. Цей Вальс, як і інші фортепіанні твори В. Косенка, заслуговує на увагу сучасних піаністів.

Список використаних джерел

1. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. Косенка. Київ : Наукова думка, 1977. 152 с.
2. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. Historia muzyki. Cz. II. Kraków : PWM, 1990. 380 s.
3. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. Formy muzyczne. T. 1 : Małe formy instrumentalne. Kraków : PWM, 1983. 574 s.
4. Tomaszewski M. Chopin : człowiek, dzieło, rezonans. Poznań : Podsiadlik–Raniowski i Spółka, 1998. 847 s.

Наталья Ревакович. Концертный вальс *fis-moll*, op. 22 №1 Виктора Косенко для фортепиано: индивидуально-стилистические особенности трактовки жанра. Проанализированы композиционное и синтаксическое строение, жанровые и стилистические особенности тематизма Концертного вальса *fis-moll*, op. 22 №1 В. Косенко. В сложной, трехчастной форме выявлена динамичность изложения материала, связанная с элементами вариационного развития основных тем, с избеганием композиционной симметрии благодаря введению импровизационных переходов и вставок. Определены особенности трактовки композитором жанра концертного вальса, в частности: сочетание типологических признаков вальса «*brillante*» (быстрый темп) и вальса «*melancolique*» (минорная тональность, замедленный темп), что соответствует контрастному соотношению крайних разделов вальса и его средней

части. Среди стилистических признаков тематизма выделены различные ритмические и фактурные формы изложения мелодики, раскрыта логика тонально-гармонического развития. Рассмотрены признаки единства тематизма различных частей произведения на уровне мелодики и ритмики, подчеркнута формотворческая роль гармонии, в частности тонального плана разделов и модуляционных процессов в построении музыкально-композиционного целого. В заключении подчеркивается, что произведение В. Косенко относится к жанровой традиции концертных вальсов, начатой Ф. Шопеном и развитой его последователями – Ф. Листом и П. Чайковским, отмечена генетическая преемственность гармоничной системы композитора по отношению к творчеству А. Скрябина.

Ключевые слова: творчество В. Косенко, концертный вальс, традиции Ф. Шопена, влияния гармонии А. Скрябина.

Natalia Revakovich. Concert Waltz *fis-moll*, op. 22 № 1 by Viktor Kosenko for piano: individual and stylistic features of the interpretation of the genre. The article analyses the Viktor Kosenko's Concert Waltz *fis-moll*, op. 22 No. 1, which was made from the point of view of compositional and syntactic structure, genre and stylistic features of thematicism. In the context of a complex three-part form, the processes of the material's dynamization are traced, related to the elements of the variational development of the main themes, the avoidance of compositional symmetry through the introduction of improvisation transitions and insertions. The peculiarities of V. Kosenko's interpretation of the genre of concert waltz are defined, which consist in the combination of the typological features of the waltz "*brillante*" (fast tempo) and waltz "*melancolique*" (minor key, slow tempo), which corresponds to the contrast ratio of the extreme sections of the waltz and its middle part. Among the stylistic features of thematicism, various rhythmic and textural forms of melodic presentation, the logic of tonal harmonious development are distinguished. The signs of unity of the thematicism of different parts of the waltz at the level of melody and rhythm are revealed. The form-creating role of harmony, in particular, the tonal layout of sections and modulation processes in the construction of a musical-compositional whole, is emphasized. As a result was made a conclusion that V. Kosenko's work is belongs to the genre tradition of concert waltzes, which was founded by F. Chopin and continued by his followers F. List and P. Tchaikovsky, and about genetic communications of the composer's harmonious system with the work of O. Scriabin.

Key words: V. Kosenko's creativity, concert waltz, F. Chopin's traditions, influences of O. Scriabin's harmony.