

Література

1. Драган О. А. Творчество Л. Мартынова в откликах современников [Электронный ресурс] / О. А. Драган // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2011. – Вип. 4 (1). – С. 20–33. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl_2011_4\(1\)_5.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl_2011_4(1)_5.pdf). – Дата доступу: 14.04.2015.
2. Конькова Г. На березі життя / Галина Конькова // Музика. – № 3. – 2004. – С. 9–11.
3. Конькова Г. Нове слово в жанрі мюзиклу / Галина Конькова // Культура і життя. – 2004. – 1 грудня.
4. Костенко А. К. Нравственно-философские проблемы в лирике Леонида Мартынова [Электронный ресурс]. – Автореф. дис. ... на соиск. учен. степени кандидат. филологических наук / Костенко Анна Константиновна ; Московский ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени государственный педагогический институт им. В. И. Ленина. – М., 1989. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/nravstvenno-filosofskie-problemy-v-lirike-leonida-martynova>. – Дата доступа: 14.04.2015.
5. Мартынов Леонид Николаевич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. – Дата доступа: 14.04.2015.

References

1. Drahan, O. A. (2011) (Date of access: 14.04.2015). The work of L. Martynova responses of contemporaries. Naukovi zapysky Kharkivs'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Ser. : Literature studies, Op. 4 (1), 20–33. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl_2011_4\(1\)_5.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl_2011_4(1)_5.pdf) [in Russian].
2. Kon'kova, H. (2004). On the shore of life. Music, 3, 9–11 [in Ukrainian].
3. Kon'kova, H. (2004). The new word in the genre of musical. Culture and life, 1 Dec. [in Ukrainian].
4. Kostenko, A. K. (1989) (Date of access: 14.04.2015). The moral and philosophical problems in the lyrics by Leonid Martynov. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskiy ordena Lenina i ordena Trudovogo Krasnogo Znameni State Pedagogical Institute of V. Y. Lenin. Retrieved from <http://cheloveknauka.com/nravstvenno-filosofskie-problemy-v-lirike-leonida-martynova> [in Russian].
5. Martynov, Leonid Nikolaevich (Date of access: 14.04.2015). Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki> [in Russian].

УДК 78.071.1(477):786.2

Кричинська Ольга Вікторівна
здобувач кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського, концертмейстер
Київської середньої спеціалізованої
музичної школи ім. М.В. Лисенка
eteri@email.ua

**"ОДИНАДЦЯТЬ ЕТЮДІВ У ФОРМІ СТАРОВИННИХ ТАНЦІВ"
ДЛЯ ФОРТЕПІАНО В. КОСЕНКА: ТАНЦЮВАЛЬНИЙ
СЮЇТНИЙ ЦИКЛ МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ**

У статті розглянуто фортепіанну сюїту українського композитора з точки зору загальноєвропейських неокласичних стильових тенденцій. Здійснено детальний аналіз твору, що демонструє процес відродження старовинного барокового жанру у ХХ ст. та розкриває унікальний авторський підхід до композиційного компонування циклу, його художньо-образного наповнення та інтерпретації танцювальних складових сюїти. Виявлено ряд спільних рис і розбіжностей у роботі з жанром фортепіанної сюїти М. Лисенка, Я. Степового та В. Косенка.

Ключові слова: неокласицизм, бароко, український музичний фольклор, жанрова модель, сюїта, танець, етюд.

Кричинская Ольга Викторовна, соискатель кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского, концертмейстер Киевской средней специализированной музыкальной школы им. Н.В. Лысенко

"Одиннадцать этюдов в форме старинных танцев" для фортепиано В. Косенко: танцевальный сюитный цикл между прошлым и будущим

Рассмотрено фортепианную сюиту украинского композитора с точки зрения общеевропейских неоклассических стилевых тенденций. Осуществлен детальный анализ произведения, который демонстрирует процесс возрождения старинного барочного жанра в ХХ веке и раскрывает уникальный авторский подход к

композиційному компонуванню п'єс циклу, його художественно-образного наповнення і інтерпретації танцевальних складових сюїти. Виявлен ряд общих черт и различий в работе с жанром фортепианной сюїти Н. Лысенко, Я. Степового и В. Косенко.

Ключевые слова: неоклассицизм, барокко, украинский музыкальный фольклор, жанровая модель, сюїта, танец, етюд.

Krychynska Olga, PhD-student of the history of world music chair, P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, concertmaster of The Lysenko Kyiv Special Music School

"Eleven etudes in the form of old dances" for piano by Viktor Kosenko: cycle of dance suite between past and future

The piano suite by an Ukrainian composer is examined from the point of view of European neoclassical style trends. The detailed analysis of this cycle shows the process of revival of the old Baroque genre in the twentieth century and reveals the author's unique approach to combine parts of the cycle, artistic and imaginative content and interpretation of dance components of the suite. A number of similarities and differences in the genre of the piano suite by M. Lysenko, J. Stepovyi and V. Kosenko is considered.

Key words: Neoclassicism, Baroque, Ukrainian folk music, genre model, suite, dance, etude.

Метою статті є аналіз сюїти для фортепіано "Одинадцять етюдів у формі старовинних танців" В. Косенка з точки зору загальних жанрово-стильових тенденцій в українській та європейській музиці кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.; окреслення спільних рис і розбіжностей у підході українських композиторів до традиційної побудови сюїтного циклу та особливостей застосування елементів народної творчості як інтонаційної основи сюїти. Також проаналізовано праці Ю. Вахраньова, О. Олійник, М. Калашник, Р. Стецюка, в яких досліджується даний цикл у різних проблемних аспектах. Відтак нами розглядаються композиційні засади твору з метою відстеження спадковості між ідеями М. Лисенка, Я. Степового та творчою практикою В. Косенка, зокрема виявлення новаторського підходу останнього до застосування неокласичних прийомів на національному ґрунті.

Варто зазначити, що саме М. Лисенко є "першопрохідцем" у створенні сюїтного циклу в українській музиці як такого ("Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень" оп. 2, 1867 – 69 рр.) та засновником нового типу сюїти – пісенно-танцювального. У шести п'єсах свого циклу (Прелюдія – Куранта – Токата – Сарабанда – Гавот – Скерцо) композитор застосовує цитати з ліричних та танцювальних народних пісень, а також з відомої пісні-романсу "Сонце низенько, вечір близенько".

Продовжувачем жанрових пошуків М. Лисенка став Я. Степовий, який у 1920 р. написав "Сюїту на теми українських народних пісень" для фортепіано. Хоча сам композитор не надав семи п'єсам циклу ані власних назв, ані цитатних розшифрувань, проте використаний ним пісенний матеріал дозволив виявити конкретні народні джерела тематизму. Примітною рисою всього циклу Я. Степового є тенденція до переосмислення характеру козацьких пісень, їхнього посиленого "спохмурення" та драматизації (зокрема це стосується пісні "Ой на горі та й жінці жнуть"). Умовно, за образністю та композиційними функціями частини даної сюїти можна визначити таким переліком: Прелюдія – Романс – Танець – Молитва – Марш – "Настроєва п'єса" – Епілог-фінал.

Сюїта "Одинадцять етюдів у формі старовинних танців" В. Косенка має багатоскладову жанрову природу, адже, насамперед, це цикл із одинадцяти фортепіанних етюдів, кожен із яких містить метро-ритмічні, інтонаційні та структурні риси того чи іншого старовинного танцю. Назва-жанр "етюди" у заголовку сюїти передусім передбачає високу технічну майстерність виконавця, оскільки В. Косенко як фортепіанний педагог дбав про технічну складову п'єс, наповнивши цикл вигадливими виконавськими прийомами, спрямованими на розвиток найдосконаліших піаністичних навичок. У своїй сюїті композитор уже не застосовує ані прямих цитат народних пісень (як М. Лисенко), ані прихованих (як Я. Степовий), а створює власні інваріанти, близькі за мелодикою і духом до фольклорних джерел. Цей цикл представляє собою послідовність контрастних щодо темпу і характеру п'єс, основою яких є традиційна танцювальна четвірка: алеманда – куранта – сарабанда – жига. Композитор зазначав: "Я взяв ці ясні і чіткі старовинні форми і спробував наповнити їх почуттями, рухом, який властивий нашому часу, з його бурхливістю і спрямованістю" [7, 100].

Загалом порядок номерів циклу виглядає наступним чином: Гавот – Алеманда – Менует – Куранта – Сарабанда – Бурре – Гавот – Рігодон – Менует – Пасакалія – Жига (кожна з п'єс написана в окремій тональності). Якщо порівнювати з сюїтами М. Лисенка та Я. Степового, то В. Косенко радикально розширює межі циклу аж до 11 п'єс, чого досі нам не траплялося в циклах композиторів-неокласиків, які зазвичай обмежуються 5 – 6 п'єсами. Тож, В. Косенко став першим українським композитором, який відтворив непохитний композиційний канон побудови клавірної сюїти епохи Бароко. Проте, існує низка танцювальних "відхилень", які підкреслюють новаторський підхід композитора до трактування старовинного циклу, прагнення його змістовного оновлення та збагачення.

Водночас, як у Й. Баха першою п'єсою циклу була традиційна алеманда чи Прелюдія, сюїта В. Косенка несподівано розпочинається одним із найпоширеніших європейських танців – гавотом. Утім, М. Лисенко щодо цього був "класичним", адже першим номером у його циклі є Прелюдія з традиційною фігураційною фактурою, яка не змінюється впродовж усієї п'єси.

Вибір жанру для початкового номеру – не єдина "цікавинка" сюїти В. Косенка. З-поміж іншого, тут порушене традиційне парне поєднання танців "алеманда – куранта", які за класичним зразком завжди слідують одна за одною, без жодних проміжних п'єс, оскільки повинні утворювати різнохарактерне ціле, в основі якого лежить фундаментальний контраст метра й темпу. В сюїті ж В. Косенка цей принцип отримує своєрідне тлумачення, адже як і Гавот (Des-dur) з Алемандою (b-moll), так і Менует (G-dur) з Курантою (e-moll) написані в паралельних тональностях, тож відбувається їхнє парне протиставлення. Після велично-урочистої, квазі-органної Алеманди в темпі Moderato, з типовим зіставленням регістрів, динамікою, що формується відповідно до прогресуючої насиченості фактури, звучить нешвидкий Менует у темпі Allegretto, який вносить необхідний метричний чинник тридольності в загальне синтаксичне "дихання" циклу, і поступово зумовлює його темпове поживлення, проте водночас згладжує традиційно різке співставлення між Алемандою і Курантою.

Звертає на себе увагу синтез принципів рондоподібного та варіаційного типів розвитку форми в менуеті, який узагалі поширюється на більшість частин циклу В. Косенка. Цей танець виявляє споріднені зв'язки з обома номерами, що його обрамляють. З одного боку, це помітно у фігураційних пасажах паралельними голосами шістнадцятих на фоні органного пункту (як в алеманді), з іншого – в застосуванні органного пункту на слабких долях (як в куранті). Середній розділ менуету (allegro) спричиняє чергове темпове й образне зрушення, що знову ж таки готує сприйняття слухача до подальшого "прориву" віртуозної техніки, яка пронизуватиме наступний етюд-танець.

Куранта в даній сюїті відрізняється яскравою національною основою, її мелодичний малюнок інтонаційно близький до української народної пісні (власне, це впливає з поєднання натурального і мелодичного мінору, дуєтного ведення голосів, підголоскової поліфонічної фактури). Проте, фактичного посилення на народне джерело тут, як і усюди в циклі, немає. Варто згадати, що і М. Лисенко, створюючи такий жанровий образ, перш за все, відштовхується від характеру танцю, а не фольклорної мелодії, зосереджуючись на ускладненні технічних прийомів, які б вимагали високої виконавської майстерності. В. Косенко ж довів цю ідею до абсолюту: його куранта категорично відрізняється від старовинного танцю та його трактування в сюїтах XVII – XVIII ст. Різкі зміни настрою у розділах, часті перепади динамічних відтінків, прагнення постійного кресцендування, значна кількість кульмінаційних точок, що пронизують рух музичної тканини, експресивний романтичний стиль фортепіанного письма в душі віртуозних етюдів композиторів XIX ст. – все це надає п'єсі нової якості, несподіваного концертного блиску, і насамперед – суб'єктивного, індивідуального підходу до трактування танцювального жанру.

Тож, у циклі продубльовано два танці – гавот та менует – відповідно до бахівських традицій. Водночас танець рїгдон (рідкісне явище в композиторській практиці XX ст.), як і пасакалію, що власне є повноцінним циклом (адже в сюїті, що розглядається, пасакалія містить тему та 38 варіацій), ми не знайшли ані в сюїтах, ані в партитах Й. Баха. Однак як самостійний твір для органу чи клавїру пасакалія представлена в його творчому доробку. Натомість у сюїтах французьких клавесиністів вона зустрічається доволі часто, зокрема в циклах Ф. Куперена.

Особливий інтерес до цього жанру відновився саме в XX ст., в зв'язку зі зверненням композиторів до старовинних зразків. Зазвичай на пасакалію можна натрапити як на одну із частин (переважно поліфонічного складу) твору крупної форми: III ч. із "Фортепіанного тріо" М. Равеля, №4 з I акту опери "Воцек" А. Берга, №8 із "Місячного П'єро" А. Шенберга, II частина Партити для фортепіано з оркестром А. Казелли, II частина з Септету І. Стравінського, пасакалія з опери "Пітер Граймс" Б. Бріттена, врешті, "Пасакалія для оркестру" op.1 А. Веберна, що є самостійним завершеним твором. Утім, найбільшого значення й особливого художнього звучання цей жанр отримав у творчості Д. Шостаковича. Дослідники відзначають, що композитор тлумачить пасакалію як драматичний переломний етап у драматургії інструментально-симфонічного циклу: III частина з Тріо №2, III ч. Концерту для скрипки №1, антракт до 5 картини опери "Катерина Ізмайлова", IV ч. Восьмої симфонії (остання, без сумніву, є еталоном жанру пасакалії в музиці XX ст.). Таким чином, Пасакалія постає в певному сенсі одним із жанрів-символів у музиці XX ст., в якому на перший план виходить інтенсивний розвиток початкового стриманого образу з подальшим набуттям ним нової, експресивно-трагічної якості.

Тож, В. Косенко долучився до цього композиторського руху і саме Пасакалія (g-moll) стала монументальною п'єсою його циклу "11 етюдів на основі старовинних танців", що сприймається як головна драматургічна кульмінація і "фінал-предикт". За духом і структурою вона нагадує "32 варіації" Л. Бетховена: в обох випадках емоційно-значущу тему час від часу відтіняють образно легкі ма-

жорні варіаційні "острівці", а також хорально-акордові та високо-віртуозні фрагменти. Подібною є і загальна палітра образів – лірико-поетичних, патетичних, героїко-драматичних. На думку І. Казак, В. Косенко у цій п'єсі використовує мотиви українських старовинних епічних дум [2, 45]. Відтак, він не тільки оновлює шляхом ускладнення композиційний план фортепіанної сюїти, але і водночас виводить на новий художній рівень жанр варіації в українській музиці.

Після Пасакалії у ролі "смиислового" фіналу Жига (d-moll), яка є логічним завершенням сюїти, "формальним" фіналом і сприймається швидше як вивільнення енергії заключної коди Пасакалії, з її тяжкими акордовими побудовами, що охоплюють ледь не всі регістри. Видається, ніби напруженість і драматизм Пасакалії досягли своєї кульмінації у Жизи, розсипавшись по клавіатурі безперервними тріолями восьмих, переросли в невпинну моторику, властиву цьому жанру. Сам композитор, згідно з однією зі своїх чернеток, називає цей етюд "Quasi Sonata" [1, 53]. Ознаки сонатної форми тут дійсно присутні, так само як і в Алеманді, що є властивим для обох цих танців. У такий спосіб утворюється своєрідна арка між п'єсами. Варто зазначити, що реприза і кода Жиги, яка спеціально позначена в тексті, вирішені в бетховенському дусі руху "від мороку до світла" (D-dur).

Проте найвідомішою частиною циклу стала не найвіртуозніша Куранта чи найпомпезніша Пасакалія, а зовні непоказний, лірико-елегійний, "романсовий" Гавот №7 (h-moll). Унікальність цієї пєси полягає в тому, що вона виходить за визначені рамки жанру. Адже це і не віртуозний романтичний етюд, і не танець у його буквальному розумінні. Здавалося би, звичне лінійне розгортання музичного матеріалу у вигляді простих мелодичних секвенцій, класичне тоніко-домінантове співвідношення кадансів, рівна ритміка Гавоту не привносять нічого нового в калейдоскопічний музичний світ першої половини ХХ ст., "розбещений" чудернацькими ритмо-формулами, різкими гармоніями та небувалими звуковими ефектами. Проте є щось художньо-особливе в цій п'єсі, здатне "зачепити" навіть вибагливого слухача і перетворити секвенційність, рівність і простоту висловлювання на відчуття смислової безкінечності мелодії, очікування її "вічного повернення", циклічності, яка так нагадує сам плин життя. Ця п'єса – найпоетичніша сторінка циклу, наймелодійніше вираження почуттів, найвідвертіше ліричне висловлювання композитора.

Як уже зазначалося, в даній сюїті два гавоти, які за задумом кардинально відрізняються один від одного. Перший (Des-dur) музикознавці зазвичай називають традиційним, адже він увібрав в себе грубуватість та пружність народного масового танцю і водночас просвітлену, витончену аристократичність, яка властива гавотам, відшліфованим професійними композиторами для потреб салонної та придворної музики. "Еталонний" варіант танцю віддзеркалюється в рефренах цієї рондоподібної за формою п'єси, а селянський запал та певна вайлуватість соковито наповнюють епізоди (тут варто згадати про Гавот із сюїти М. Лисенка, де так само протиставляються два характеристичні художні амплуа – "залихвацький" танець та "сердечна" пісня). Водночас у Гавоті №7 композитор звертається до жанру ліричної танцювальної пісні, яка за словами І. Казак, була дуже популярною в Україні у ХІХ ст. Тож у даному випадку гавот, із огляду на застосований музичний матеріал, стає більш рівномірним, монообразним, а не контрастним, а його характер, оповитий світлим смутком, та плавність безперервного подвоєння мелодії в терцію та сексту створює враження ліричної сповіді, часом схвильовано-піднесеної, навіть драматичної, інколи відсторонено-узагальненої, і врешті – заспокоєно-приреченої.

Гавот №7 входить до групи вставних номерів, розташованих між ліричним центром (Сарабандою) та фіналом (Пасакалією – Жигою). Обрамляють його два контрастні до нього жваві, світлі, мажорні танці, Бурре №6 та Рігодон №8, утворюючи разом своєрідний тонально-висхідний триптих (A-dur, h-moll, C-dur). Форма Бурре вирішена у вигляді співставлення двох танцювальних розділів – мажорного та мінорного, що цілком відповідає певним традиціям у клавірному мистецтві, де сформувався принцип дублювання однієї музичної схеми чи матеріалу на основі елементарного ладового контрасту. В мажорному варіанті композитор зберігає всі необхідні атрибути танцю, як от початок із затакту в одну чверть, стрімкий темп, парний розмір. Мінорний же розділ відзначається відхиленням від темпу в бік кардинального сповільнення та мелодичним малюнком, оповитим мереживом підгосковської фактури, що в інтонаційному та ладовому розумінні наближає звучання європейського побутового танцю до української народної пісні.

Цікавим є факт наявності художніх паралелей між циклом "11 етюдів" та "Гробницею Куперена" М. Равеля. Як і М. Равель, В. Косенко вводить у свій цикл танець рігодон, до того ж у тій же тональності C-dur. В обох сюїтах цей танець розглядається в двох полярних образних "іпостасях": емоційна безтурботність, ледь не дитяча непосредність вираження (у В. Косенка – діатоніка в основі гармонічної будови), жвавість руху, "притоптування" та стрибки у фактурі крайніх розділів протиставляються глибокій, "дорослій" ліриці середнього розділу (у В. Косенка при збереженні загального темпу рух мелодичного малюнку стає більш плавним та розспівним, а тривалості – протяжнішими). Слідом за

рігодоном в обох циклах міститься другий менует. Якщо у М. Равеля цей танець бере на себе функції ліричного центру і втрачає власне танцювальність, то В. Косенко кардинально переосмислює його природу, через що його менует (*Es-dur*) отримує нову танцювальну якість – вальсову. Цей етюд – взагалі один із найромантичніших за характером і фактурою у циклі, його пронизують складні виконавські елементи, проте при цьому вони не порушують заданої настроєвості й плавності музичного звучання. Як і перший менует, він переповнений мелізматиною, однак цього разу прикраси набувають нового функціонального змісту, адже тепер трелі стають органічним компонентом віртуозної каденції.

Ліричним центром циклу традиційно вважається Сарабанда (*Adagio, a-moll*). Ця косенківська п'єса не схожа на своїх "попередниць" з клавірних сюїт Й. Баха, позаяк їм властиве панування єдиного настрою протягом усього твору, переважно скорботного. У Сарабанді ж скорботна тема ніби переосмислюється через серію ліричних та патетичних варіацій, і в результаті набуває нового, життєстверджуючого, піднесеного характеру (що підтверджується закінченням в *A-dur*).

Варто зазначити, що цикл "11 етюдів у формі старовинних танців" написаний наприкінці 20-х років ХХ ст. На той час уже існувало чимало зразків сюїтних циклів, переосмислених "на новий лад" у творчості багатьох європейських композиторів, які наповнювали свої твори сучасними, в тому числі й естрадними танцями, або ж групували між собою нетипові чи непопулярні класичні танці, завдяки цьому досягли нового модерного художнього ефекту. Але наявність ліричного центру завжди залишалася необхідним елементом композиції сюїти, власне "серцем" усього циклу. Наприклад, у "Бергамаській сюїті" К. Дебюссі ця роль відведена нетанцювальній, програмній п'єсі "Місячне сяйво", в циклі "Гробниця Куперена" М. Равеля – це Менует, в "1922" П. Хіндемита – Ноктюрн, в "Сюїті ор.25" А. Шенберга – Інтермеццо. Тож скорботно-трагічний образ Сарабанди безповоротно втрачає свою актуальність в зазначених сюїтах.

Отже, Гавот №7 стає ліричним центром циклу В. Косенка як п'єса справді ліричного, задумливо-меланхолійного характеру. Таким чином, у сюїті вибудовується певною мірою структура над структурою. Безперечно, Сарабанда є ліричним центром циклу В. Косенка, але лише в локальному ланцюгу "Алеманда – Куранта – Сарабанда – Жига". Тому, якщо розглядати "11 етюдів" із точки зору сучасного композиторського підходу, який сформувався у згаданих авторів у першій третині ХХ ст., можна стверджувати, що В. Косенко долучився до їхнього кола, поєднавши інноваційні рішення з правилами майстрів Бароко. Як результат маємо два ліричні центри – формальний (старовинна, скорботно-патетичного звучання Сарабанда) і сутнісний – осучаснений за стилістикою, просвітлено-печального характеру Гавот, який, без сумніву, є "українською душею" сюїти.

Жанр фортепіанної сюїти посідає окреме місце в творчості українських композиторів кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Це пов'язано не лише із загальною тенденцією серед митців-неокласиків, їхнім прагненням повернення до життя старовинних жанрів та форм, але й з відчутною прогалиною в сфері розробки сюїтного циклу в музичному мистецтві України загалом. Тож не дивно, що після успіху "Української сюїти" М. Лисенка поступово з'являються інші фортепіанні цикли різноманітних типів (картинно-програмного, узагальнено-програмного, вільного, моно-жанрового), як от "Сюїта з 10 програмних частин. На луках" ор. 3 В. Сокальського (1891), "Елегійна сюїта" ор. 6 М. Вілінського (1914 – 1918), "Українська сюїта" В. Барвінського (1915), "Відображення" Б. Лятошинського (1925).

У своїй "Сюїті на теми українських народних пісень" Я. Степовий продовжив розробляти принцип побудови сюїтного циклу пісенно-танцювального типу, започаткованого М. Лисенком. Проте в його випадку спостерігається свідомо відмова від старовинних танців, українізація змісту циклу шляхом виведення на перший план роботи з фольклорним матеріалом.

Тож істинним відгуком на жанрові ідеї М. Лисенка варто вважати саме "11 етюдів у формі старовинних танців" В. Косенка. У обох композиторів написання сюїти знаменувало певний вагомий етап творчої біографії – для М. Лисенка це був перший фортепіанний твір на початку його кар'єри, а для В. Косенка 1928 – 1930 рр. стали періодом переосмислення художніх цінностей і підбиття певних підсумків. М. Лисенко, який понад усе прагнув популяризувати національні культурні надбання, вирішив синтезувати старовинні європейські традиції з українським фольклорним тематизмом. Натомість в сюїті В. Косенка не варто шукати прямих цитат народних пісень (для багатьох тогочасних композиторів робота з автентичними зразками народної творчості в принципі вже була вичерпана), проте мелодична наспівність, застосування характерних ладів, належне фактурне оформлення, імітація звучання народних інструментів та, передусім, національне наповнення художньої образності надають циклу яскравого українського звучання. Як і М. Лисенко, В. Косенко обирає виключно старовинні танці для побудови циклу, але збільшує їхню кількість до максимуму, використовуючи, на відміну від класика ХІХ ст., обов'язковий бароковий набір. Утім, дотримання основного правила не спростувало новаторського підходу до побудови циклу, адже він і канонічний, і авторський водночас.

Сюїта В. Косенка – результат не бездумного наслідування, а глибинного розуміння психологічних тенденцій, художніх інтонацій та суспільного темпоритму ХХ ст. Особливе відчуття сучасності композитором не пов'язане з гострим, "самоочевидним" авангардом "Шістки" чи П. Хіндеміта, адже середовище та умови для його творчості кардинально відрізнялися від тих, у яких перебували західні композитори. Проте, поміркований український неокласик В. Косенко зумів органічно поєднати в єдине ціле три стильові вектори: старовинну барокову композиційну модель, філігранно відточену класичну форму п'єс та душевно-нестримний стиль викладення романтичного художнього етюду. Вписуючи власну індивідуальність у цей потрійний історичний канон, він змінює звичний порядок розташування танців (перший Гавот у ролі вступу), надає вставним номерам спеціальної композиційної функції (допоміжного танцювального міні-циклу), вводить монументальну Пасакалію на роль драматичної кульмінації (ще один повноцінний цикл у циклі – варіаційний), оригінально підходить до побудови ліричного центру, фактично подвоюючи його (Сарабанда і другий Гавот).

Сюїта "11 етюдів у формі старовинних танців" – непересічне явище як в українській, так і європейській музичній культурі першої третини ХХ ст. Цей цикл ніби уособлює собою визначні здобутки низки композиторських поколінь, і водночас випереджає тенденції, які постануть у культурному просторі лише через десятки років. Маємо на увазі унікальне розуміння композитором поняття часу, його високі вимоги до учасників мистецької події-гри (виконавців та слухачів), адже розглянутий цикл – це винятково монументальний твір – чи не найоб'ємніша фортепіанна сюїта з написаних коли-небудь, до чи після В. Косенка, тривалість якої становить майже 70 хв. Відтак, "11 етюдів" розраховані на можливості майбутнього, ексклюзивного та, дозволимо собі припустити, постмодерністського виконавця і слухача, здатних в одну мить легко переміститися в атмосферу "законсервованого", зачарованого минулого, та при цьому гостро відчувати оголеність сьогодення. Естетичне перебування в химерному, але стрункому бароково-класицистсько-романтичному континуумі фортепіанних етюдів В. Косенка, "розіграних" на український інтонаційний лад, переконує, що меж художнього часу як таких насправді не існує.

Примітки

¹ Детально про типологію сюїтних циклів в українській музиці див. в дослідженні В. Л. Клина "Українська радянська фортепіанна музика".

² Тенденція до "монументалізації" певних фортепіанних жанрів представлена у творчості О. Мессіана (наприклад, тривалість його програмного циклу "Каталог птахів" становить майже 160 хв) та Ч. Айвза (соната для фортепіано №2 "Конкорд. Масачусетс. 1840-1860" тривалістю майже 50 хв).

Література

1. Вахраньов Ю. Ф. Фортепіанні етюди В. Косенка / Ю.Ф. Вахраньов. – К. : Муз. Україна, 1970. – 59 с.
2. Казак І.І. Українська музична література. Частина третя / І.І. Казак. – Рівне: Каліграф, 2007. – 152 с.
3. Калашник М. П. Сюїта и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века / М. Калашник. – Харьков : Форт ЛТД, 1994. – 187 с.
4. Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клин. – К. : Наук. думка, 1980. – 314 с.
5. Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2000. – 286 с.
6. Косенко В.С. Спогади, листи / уклад. А.В. Косенко. 2-ге вид., доп. К. : Музична Україна, 1975. – 295 с.
7. Олійник О.С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. С. Олійник. – К. : Наук. думка, 1977. – 152 с.
8. Стецюк Р.М. Віктор Косенко / Р. Стецюк. – К. : Муз. Україна, 1974. – 56 с.

References

1. Vahranyov, Y.F. (1970). Piano Etudes by V. Kosenko. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Kazak, I.I. (2007). Ukrainian musical literature. Part III. Rivne: Caligraf [in Ukrainian].
3. Kalashnik, M.P. (1994). Suite and Partita in piano works by Ukrainian composers of the twentieth century. Kharkiv: Fort Ltd [in Russian].
4. Klyn, V.L. (1980). Ukrainian Soviet piano music. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O.V. (2000). The phenomenon of Ukrainian national musical language. Lviv: Naukove tovarystvo im. T.G. Shevchenka [in Ukrainian].
6. Kosenko, A.V. (Eds.). (1975). Kosenko V.S. Memories, letters. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
7. Oliynyk, O.S. (1977). Piano works by V.S. Kosenko. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
8. Stetsyuk, R.M. (1974). Viktor Kosenko. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].