

УДК 78.01+78.03+786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-10>**Людмила Олександрівна Іванова**

ORCID: 0000-0002-5363-0685

доктор філософії,

доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[luda93603@gmail.com](mailto:luda93603@gmail.com)

## ФОРТЕПІАННІ КОМПОЗИЦІЇ В. КОСЕНКА У ВИРАЖЕННІ СТИЛЬОВИХ ОЗНАК ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ

*Мета роботи* – визначити стильові чинники фортепіанних творів В. Косенка, зокрема, спираючись на аналіз Поєми-легенди ор. 12 № 1 та Концертного вальсу, як вираження традиціоналістської мистецької позиції, в яких просимволістські складові демонстрували дотичність до типології модерну, що до середини ХХ сторіччя став органічною частиною академічного мислення в музично-мистецькій сфері. **Методологією дослідження** є прийнятий у вітчизняному мистецтвознавстві інтонаційний підхід герменевтичного нахилу і передбачає похідний від неї стильово-компаративний аналіз. Також використовуються культурологічний та музикознавчий методи музикознавчого аналізу. **Наукова новизна** дослідження зумовлена оригінальністю стильового тлумачення спадщини Косенка, а також тим, що фортепіанні твори композитора вперше в українському музикознавстві розглядаються у вказаному ракурсі. **Висновки.** Прийняте бачення мистецького світу ХХ сторіччя як «поліфонії накладення» традиціоналізму й авангарду передбачало певну стильову дифузію, коли традиціоналісти набували доторканості до модерну-авангарду, а в останньому щедро проростали певні традиційні форми мислення. В даній роботі зроблена спроба охопити стильовий обсяг зробленого В. Косенком у органічній для нього фортепіанній творчості у спиранні на традиціоналістські засади мислення як на одну з базисних «метастильових» ліній мистецтва минулого століття, що частково співпадала із засадами соцреалізму, але склалася незалежно від останнього і на певних етапах у протистоянні йому – що стосується відверто релігійних чи месіанськи-екстатичних показників мислення. Поєма-легенда, Концертний вальс В. Косенка за жанровим визначенням складає пограниччя романтизму і символізму, при тому що перше явно «пересилує» стильові установа, що йдуть від органічних для України наслідувань від Ф. Шопена.

**Ключові слова:** стиль в музиці, традиціоналізм, модерн-авангард, музична композиція, фортепіанне виконання.

*Ivanova Liudmyla Oleksandrivna, Doctor of Philosophy, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Piano compositions of Viktor Kosenko in expression to style sign of traditionalism**

**The purpose of the article** is defined in style factor in piano works of V. Kosenko, in this instance resting in analysis of the Poem-legends op. 12 № 1 and Concert waltz, as expressions to traditionalism artistic position, in which the near-symbolism components demonstrated the involvement to specified typologies of the modernist style, which to medium XX century became the organic part of academic thinking in music-artistic sphere. **The methodological base** of the study is accepted in domestic science of art intonation approach of hermeneutics slopping in Ukraine and expects derived by it style-comparativ analysis. Cultural and musicological methods of musicological analysis are also used. **Scientific novelty** of the study is conditioned by originality of the style interpretations to heritage of Kosenko, as well as that that specified composition and the other making the composer for the first time in Ukrainian musicology were considered in specified forshortening. **Conclusions.** The accepted vision of the artistic world XX century as «polyphony of impositions» traditionalism and modernism-vanguard expected determined style diffusion, when traditionalists gained contact to modernism-vanguard, but in the last generously sprouted the certain traditional forms of the thinking. In this work, an attempt is made to cover the stylistic scope of V. Kosenko's piano work, which was organic to him, relying on traditionalist principles of thinking as one of the basic «metastylistic» lines of art of the last century, which partially coincided with the principles of socialist realism, but developed independently of the latter and at certain stages in opposition to it – which concerns overtly religious or Scriabinian messianic-ecstatic indicators of thinking. The Poem-legend, Concert Waltz of V. Kosenko on genre determination forms “border” of romanticism and symbolism, under that that first obviously «overpowers» the style installation, going from organic lifelengths for Ukraine of F. Chopin.

**Key words:** style in music, traditionalism, modernism-vanguard, music composition, piano performance.

**Актуальність теми дослідження** пов'язана із стильовими перевагами сьогодення, коли в інерції поставангарду ствердилося стирання меж між принципами традиціоналізму і модерну-авангарду, між художньо-самодостатньою, популярною і прикладною сферами, що привертає увагу дослідників до специфіки традиціоналізму як вагомої складової стильової парадигми творчості ХХ сторіччя у цілому. Звідси – необхідність ціннісного перегляду здобутків вітчизняного мистецтва,

в якому у радянські часи цькували представників модерну-авангарду, підштовхуючи до стильової тотожності традиціоналізму і соцреалізму, а у передперебудовний і в перебудовний періоди, навпаки, засуджували як «не відповідних своєму часу» у витримуванні засад традиціоналістського стильового виміру.

В даній роботі зроблена спроба відновити історичну справедливість щодо композитора, який писав свої талановиті твори у традиціоналістській манері — із впевненим розумінням духовної благостності традиціоналістського надіндивідуалізму у творчості. І одночасно, виконуючи «поклик часу», у вказаному традиціоналістському струмені В. Косенко переломлював завоювання символізму, скрябінізму в першу чергу, маючи певні паралелі в цьому стильовому виборі до композицій М. Метнера, В. Ребікова, С. Рахманінова та інших знаних митців, які відсторонювалися від повноти втілення модернізму-авангардизму й одночасно не відказувалися від посилань на певні здобутки радикалів від стилю. Саме останній ракурс творчості В. Косенка був піднятий в роботі В. Дацен [2], яка акцентувала просимволістські зрізи композиторського почерку названого автора, підводячи ідею про штучність традиціоналістських позицій у В. Косенка, мимоволі ототожнюючи традиціоналізм і офіційний радянський соцреалізм як те, що нав'язувалося творцєві.

**Мета роботи** — визначити стильові чинники фортепіанних творів Косенка, зокрема, спираючись на аналіз Поєми-легенди ор. 12 № 1 та Концертного вальсу, як вираження традиціоналістської мистецької позиції, в яких просимволістські складові демонстрували дотичність до типології модерна, що до середини ХХ століття став органічною часткою академічного мислення в музично-мистецькій сфері.

**Наукова новизна** дослідження зумовлена оригінальністю стильового тлумачення спадщини Косенка, а також тим, що фортепіанні твори композитора вперше в українському музикознавстві розглядаються у вказаному ракурсі.

**Виклад основного матеріалу.** Ім'я В. Косенка символізує митця, композиторський дар якого спирався на потужну піаністичну базу. Для нього фортепіанне виконавство було первинним фаховим виявленням, успіхи в якому побудували певний творчий фундамент під їх композиторський внесок. В даному аспекті важливим є той факт, що із закінченням

консерваторії (1918) митець отримав два дипломи: композитора і піаніста. Тому не дивує те, що більша частина його творів – це фортепіанні твори, а також композиції з фортепіано (цикли романсів, скрипкова й віолончельна сонати, фортепіанне тріо та ін.). Характерною рисою творчості майстра є те, що вказані композиції створені ним були переважно у так званий житомирський період, тобто під час проживання і творчої діяльності у Житомирі, де він особисто виконував фортепіанні твори в концертах або здійснював керівництво і наставництво інших виконавців його творів.

Віктор Косенко працював у Житомирі, невеликому провінційному місті, але воно дало путівку в життя вельми значному обсягу творців світового рівня: письменник В. Короленко, відкривач ракетобудівництва і космонавтики С. Корольов, композитор і піаніст Т. Ріхтер, батько ушлявленого С. Ріхтера, В. Малішевський, перший ректор Одеської консерваторії, видатний композитор України і згодом Польщі, провідний український композитор Б. Лятошинський, професор М. Рибицька, вихователька піаністичного дару К. Данькевича і багато інших знаних осіб.

Високий інтелектуальний «заряд» Житомира, отриманий у XVII столітті, знайшов продовження у адміністративному підвищенні статусу міста у XVIII і розгорнувся у поліетнічному заселенні (аналогічно Одесі) в XIX столітті із вираженими спільнотами польських, німецьких, єврейських мешканців при централізації навколо традиційного для Житомира православного образу віросповідання. Активізація культурного буття Житомира на зламі XIX і XX століть відповідала планетарному руху веризму, органічно пов'язаного із культом провінційної збереженості кореневих начал національного мислення (пор. з назвою «література рідних місць» китайського аналога веризму на початку XX сторіччя [1, с. 143-163]).

В дисертації В. Даценко, присвяченій творчості В. Косенка саме житомирського періоду його буття, виділяється аристократичний стрижень його просвітницької діяльності і наголошується чуттєвість до символістсько-модерністського світосприйняття: «Зусиллями В. Косенка до музичного побуту Житомира була впроваджена культура салонного музикування, адже композитор виступав не лише на концертних майданчиках, але й у себе вдома, у колі своїх друзів – як музикантів, так і співаків. Салонне музикування є приналежністю

аристократичної культури, що засвідчило тяжіння композитора до елітарного типу музикування» [2, с. 99].

На наш погляд, дослідниця дещо перебільшує значимість індивідуальних зусиль Косенка у влаштуванні салонних зустрічей: дворянський-шляхетський прошарок населення Житомира був значним, що й зумовило успіх організаційно-пропагандистської діяльності В. Косенка, яка зробила його відомою особою в українських у цілому творчих колах, внаслідок чого й стало можливим переселення до Києва.

Розвиваючи думку про суттєвість салонного вжитку у колах «провінційного» Житомира, дослідниця узагальнює: «У виборі музичних пріоритетів зіграв роль і родовід композитора. На шляхетному походженні В. Косенка наголошували його однодумці, а безпосередні докази було знайдено К. Шамаєвою, яка натрапила на документ з меморіального музею, який містив особовий листок обліку кадрів, де було зазначено ‘Колишне сословіє батьків – службовець’. Однак в іншому документі, а саме в копії заяви В. Косенка на ім’я директора Петроградської консерваторії, в якій він просив прийняти його до закладу, ми читаємо, що заяву написано від “Віктора Степановича Косенка, сина генерал-майора Степана Семеновича Косенка”. Саме з цього документу ми дізнаємося, що за соціальним походженням В. Косенко є дворянином. К. Шамаєва зазначає, що шляхетне походження у радянські часи могло перетворитися на тяжке обвинувачення, і ‘можливо, саме Житомир врятував для наступних поколінь від Ленінградської ЧК і караючого меча нової влади талановитого музиканта, композитора’...» [2, с. 100].

Важливою складовою творчої характеристики композитора В. Косенка є посилення на те, що він «виступав як піаніст із сольними концертами і в ансамблях» [3, с. 11]. Змістом розробок дисертантки В. Даценко стало виділення саме *символістського* стильового тону музики Косенка, навіть у тих композиціях, які він написав у Києві зі щирим бажанням «вписатися» у стилістику «соцреалізму».

Дослідниця висуває концепцію циклу «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка як зміни «векторності його творчості, яка набуває рис об’єктивізації за рахунок звернення до неокласичного стилю». І висновок: «Символістськи орієнтований постромантизм змінюється на романтизований неокласицизм, проте романтична

складова залишається вельми вагомою у його стилетворенні» [2, с. 141].

Вказівка на базисність «романтичної складової» у стилі Косенка засвідчує саме *традиціоналістський* підхід у його торканнях символізму і неокласицизму. На наш погляд, виділення «інтравертності» Косенка в житомирський період як наслідок наближення до символізму не є продуктивним: символізм тлумачить суб'єктивність як занурення у світ інтуїції та віри, які є надсуб'єктивним началом у психології індивіда. І тяжіння до соцреалізму у Косенка стало органічним, але, як показала його біографія, безперспективним спрямуванням творчих пошуків. Композитору явно імпонував академічний естетизм вираження, чужий драматичним протиставленням добро–зло, як це складало зміст реалізму в його просоціалістичному тлумаченні. Але традиціоналістська основа соцреалістичних стильових переваг була зрозумілою і прийнятною для майстра.

Вказана думка науковиці про згубність «екстравертності» для Косенка-музиканта, вважаємо, є певним перебільшенням внутрішніх психологічних протиріч творця, тоді як політична підоснова подій 1937–1938 рр. була явно руйнівною для світоорієнтування митця, що склався в пошуках салонної «відгороженості» від бруду й пристрастей життєвих перипетій. І все ж висновки авторки щодо суттєвих перебудов стильових засад від житомирського до київського періоду є слухними і заслуговують на увагу в їх етапному розмежуванні стильово-особистісної еволюції від 1920-х на 1930-ті роки: «...Ми спостерігаємо безперервність та спадковість у стильовій еволюції В. Косенка під час переходу від одних стильових детермінант до інших. Тяжіння до романтичного висловлювання, підсиленого символістською багатозначністю та невизначеністю, як вияв інтровертності мислення стає відмітною рисою В. Косенка протягом його усього творчого шляху. Завдяки цьому у своїх найкращих творах наступного періоду об'єктивізація музичних образів вже не сприймалася як природна стильова еволюція його музики, а стала наслідком компромісу з соцреалістичними художніми установками, слідувати яким від митців вимагала радянська влада...» [2, с. 141–142].

Звертаємо увагу на два цикли по 11 Етюдів у кожному ор. 8 і 19, що, з одного боку, відсторонила до прямого уподібнення з Ф. Шопеном з його циклами по 12 Етюдів в ор. 10

і 25, а, з іншого, натякало на цифрову символіку, значиму в колах оточення композитора (народження 11.11.1896, також сакральна значущість «одиниці над десятьма» та ін.). Автор гіпертрофує шопенівську знахідку кантиленних етюдів в уповільнених темпах, *по-символістськи* «стираючи» протиставлення Етюдів у жвавих і повільних рухах, особливо це стосується ор. 19.

Певною емблемою піаністичного мислення В. Косенка стає Поема-легенда ор. 12 № 1, в якій маємо тонкий синтез шопенівських і скрябінівських стильових рис, поданий у формі «стислої» поемності ХХ сторіччя. Така поемність для України зрослася з хоровими «міні-поемами» М. Леонтовича. А от фортепіанне втілення – то вже авторська ініціатива митця. Нагадуємо тільки, що особливого роду мінімалізація музичного простору при символічному вкладенні в нього принципово масштабних, навіть космічних ідей висунула фігуру А. Веберна (а його аналог – «український Веберн» М. Леонтович). В. Косенко явно відзивався на «поклик часу», коли створював компактну Поему-легенду.

П'єса написана у формі періоду повторного типу (друге речення – від т. 25, тобто з середини загального обсягу Поеми) – пор. з аналогічною будовою фіналу Сонати b-moll Ф. Шопена. Скрябінівська «заклична» мелодійна фігура стає основою тематичного вираження, при тому що основна фактурна ідея тримається на ритмо-поліфонії шопенівського типу. Композиція позбавлена прямих фольклорних посилянь у тематизмі, але мотивно-регістрова розшарованість звучання теми по сполученням  $ais^1-h^1$  і  $fis^2-g^2-dis^2-fis^2-e^2$  (тт. 1–2 і далі) надає подоби мелодичному контуру до пісенно-романсових образів типу «Ой, ти дівчино зарученая». І романсовий «ген» випикує принцип гомофонно-гармонічної фактури – «скрябінізм» таким чином «академізовані-традиціоналізовані».

І тут влучним є спостереження Ю. Малишева: «Слово “академічний”, “академізм” нерідко розуміють як синоніми чогось негативного, консервативного, гальмуючого поступ. Для цього бувають підстави... що ніяк не можна закинути Косенку. А загалом академічний напрям – це насамперед високий рівень професіоналізму та художньої майстерності...» [4, с. 6].

Академізм від ХІХ століття базувався на класиці віденської школи, будучи збагачений завоюваннями романтизму

Ф. Шопена, в першу чергу, в традиціоналістських настановах ХХ століття. Тому уточнюємо: саме шопенівське і скрябінівське «торкання» надають академічному вираженню Косенка актуальне для ХХ століття входження до традиціоналізму.

Шопеніана Косенка має продовження у творі, що має назву «Концертний вальс» ор. 22 № 1, загальна будова якого відзначена рисами рондальності і поємності «вальсового вінка». Твір написаний в улюбленій автором тональності *fis*, яка доповнена опорою на другу тему (від т. 17, *Tempo I*), поданої на рівні *Dis*. Є ще одна тема, від т. 25 в тональності *C* з мінорною субдомінантою, яка приводить до повторення першої теми (т. 49) в основній тональності.

Вихідна тема Вальсу мелодійно дуже приваблива, вражає відвертим «шопеніанством», але прихована поліфонія в контурі названої теми вводить романсову інтонацію, співзвучну українській романсовості, що тяжіє, попри специфіку того жанру, народженого в Іспанії у вигляді співу, чітко пов'язаного із текстовими інтонаційно-ритмічними утвореннями, до виконання у двох- триголосній фактурі. В дисертації Н. Каданцевої констатується: «...український романс, як і лірична пісня загалом, тяжіє до дуетного, а то і до триголосного подання (пор. з мадригалом), а іспанський ранній романс мав також багатоголосні варіанти втілення» [5, с. 86]

В центрі композиції Косенка показаний епізод в *cis* (*Allegro*, від т. 76), в якому прихована поліфонія мелодії першої теми змінюється діалогізацією подання мотивів-фраз – і це підкреслено динамікою та ремарками. Але така діалогізація не має нічого спільного з драматизацією, це *компенсативна* діалогічна структура, яка вписується у врочисту й пишну концертність подання «вінка вальсів», з яких кожний наступний тематичний образ є доповненням, варіантом того, що прозвучало.

Репризний розділ відкривається поверненням другої теми в *Dis* (т.117, *Tempo I*), після якої йде третя тема в тональності експозиції (від т. 126, *Allegro*), після чого – повертається перша тема (від т. 150, *Tempo I*). а її викладення прикрашене Каденцією (т. 166) одною, а потім, після повторення першої теми (т. 161, *Tempo I*), другою Каденцією (т. 186). Кода *Presto* на матеріалі першої теми (від т. 187) завершує той репризний «каскад» подання вихідної теми – доповнюючись третьою темою, цього разу в основній тональності (т. 217), а також другою темою, знов в *Dis* (т. 231).



В знак спорідненості образів і тональних устоїв першої і другої тем завершальний акорд Концертного вальсу, що охоплює арпеджіато п'ять октав фортепіанного діапазону, показаний у вигляді «тоніки з секстою», тобто в поєднанні акордики від *fis* та *dis*. Закінчення на акордиці типу «тоніки з секстою» є типовим для джазової гармонії, у вигляді тонального устою має місце у Г. Малера (див. початок I частини його «Пісні про землю»). В цілому композиція має такий вигляд:

A B C A D B C AA<sup>1</sup> AA<sup>1</sup> A<sup>2</sup>CB  
*fis Dis Cgr. fiscis Dis B fis fis Dis*

Реф. 1епізод реф. 2еп. I еп. рефрен I еп.

Гол.п. зв. пб.п. гол.п. Еп. зв.п. гол.парт. кода п.п. зв.  
 Сон. експоз. епізод сонатна реприза

Як бачимо, Концертний вальс В. Косенка пропонує цікаву конструкцію, в якій, з одного боку, моделюється недраматична модель «вальсових вінків» епохи Ф. Шуберта, де сюїтно-варіаційне викладення відроджує рондальність-варіаційність рококо. Елементи сонатної будови, завдяки змінності тонального подання третьої теми, що ніби виконує функцію побічної партії, представлені в тій дотичності зі строфічністю, що є генезою сонати, — в її адраматичному *церковному* началі.

Таким чином, традиціоналізм В. Косенка у *шубертіанському-шопеніанському* за стильовим наповненням аналізованому творі відзначений торканнями бідермайера і неорококо в останньому, а також елементами постромантичного і примітивістського письма.

**Висновки.** Прийняте бачення мистецького світу ХХ століття як «поліфонії накладення» традиціоналізму й авангарду передбачало певну стильову дифузію, коли традиціоналісти набували доторканості до модерну-авангарду, а в останньому щедро проростали певні традиційні форми мислення. В даній роботі зроблена спроба охопити стильовий обсяг зробленого В. Косенком у органічній для нього фортепіанній творчості у спіранні на традиціоналістські засади мислення як на одну з базисних «метастильових» ліній мистецтва минулого століття, що частково співпадала із засадами соцреалізму, але склалася незалежно від останнього і на певних етапах у протистоянні

йому – що стосується відверто релігійних чи месіанськи-екстатичних показників мислення. Поема-легенда та Концертний вальс В. Косенка за жанровим визначенням складають пограниччя романтизму і символізму, при тому, що перше явно «пересилує» стильові установлення, які йдуть від органічних для України наслідувань Ф. Шопена.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Лю Кетін. Сучасна фортепіанна школа Тайваню в аналогіях до європейського мистецтва ХХ століття: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2017. 180 с.
2. Дашенко В. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мист.: 26.00.01. Київ, 2021. 199 с.
3. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. К., 1974. 421 с.
4. В. Косенко. Обрані фортепіанні твори / ред.-укл. А. Корженевський, вступ. ст. Ю. Малишева. Київ: Музична Україна, 1980. 56 с.
5. Каданцева Н. Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару одеського національного театру опери та балету): дис. ... докт. філос.: 025. Одеса, 2021. 189 с.

#### **REFERENCES**

1. Lu Ketin (2017). Taiwan's Modern Piano School in Analogies to European Art of the 20<sup>th</sup> Century. Candidate's thesis. Odessa: ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukrainian].
2. Datsenko, V. 2021. Personal determinants of Viktor Kosenko's creative individuality. Candidate's thesis. Kyiv. [in Ukrainian].
3. Krakauer, Z. (1974). The nature of the film. Rehabilitation of physical reality. Kyiv. [in Ukrainian].
4. Kosenko, V. (1980). Selected piano works. Kyiv: Music Ukraine. [in Ukrainian].
5. Kadantseva, N. (2021). Chamber and vocal genesis and heuristics of opera creativity (based on the repertoire of the Odessa National Theater of Opera and Ballet). Candidate's thesis. Odessa: ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukrainian].