НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Цуй Цзін

УДК 78.071.1Косенко:[784.3]:78.036(477)(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

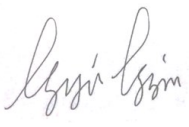
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ВІКТОРА КОСЕНКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



_____Цуй Цзін

Науковий керівник: **Гнатюк Лариса Анастасіївна**
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ — 2026

АНОТАЦІЯ

Цуй Цзін. Камерно-вокальна творчість Віктора Косенка в контексті українського модернізму. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (галузь знань 02 Культура і мистецтво). — Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Актуальність дослідження. Пріоритетний напрям сучасного українського музикознавства — формування нового дискурсу музичної культури України, що передбачає не лише повернення забутих чи колись заборонених імен композиторів, а й переосмислення творчості відомих митців. У суспільній свідомості Віктор Косенко — композитор потужного ліричного дарування — міцно асоціюється з музичним мистецтвом доби романтизму. Саме таке лінійне трактування його творчості було сформовано в радянському музикознавстві. Попри вагомий внесок сучасних науковців, які наголошують на модерністських рисах музики В. Косенка, сьогодні його ім'я нечасто згадують серед представників українського музичного модернізму, воно лише спорадично з'являється в переліку композиторів, які репрезентують цей напрям.

Косенківський камерно-вокальний доробок, що має багаторічну традицію музичних інтерпретацій, також потребує переосмислення, передусім із позицій визначення його жанрово-стильових домінант. Розгляд цієї спадщини не повинен обмежуватися лише солоспівами, а має охоплювати й обробки народних пісень для голосу в супроводі фортепіано, з яких лише частина сьогодні входить до концертного репертуару українських співаків. Фольклорна лінія в музиці Віктора Косенка потребує пильної уваги, оскільки саме вона сприяла формуванню національної самобутності його музичної мови: у ній органічно поєдналися надбання доби модернізму й вітчизняні художні традиції, в основі яких лежить народнопісенна творчість.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше камерно-вокальну творчість В. Косенка розглянуто в контексті українського модернізму як цілісність, що охоплює класичні солоспіви і твори сучасної тематики та обробки народних пісень для голосу в супроводі фортепіано, а також виявлено стильові домінанти цієї спадщини; типологізовано й охарактеризовано обробки народних пісень у стильових координатах музики доби модернізму; проаналізовано камерно-вокальні твори В. Косенка, які репрезентують сферу масового мистецтва, розкрито їхнє значення для витворення індивідуального стилю композитора в контексті українського модернізму радянської доби; охарактеризовано виконавські інтерпретації солоспівів та обробок народних пісень, виділено два типи — модерністський та романтичний, а також доведено, що перший, який відповідає естетиці музики доби модернізму, є еталонним і має стати орієнтиром для виконавців.

Набули подальшого розвитку питання специфіки камерної музики в її жанрово-стильовому та виконавському аспектах; теорія музичного модернізму як стильового явища кінця XIX — першої третини XX століття; проблематика українського музичного модернізму; питання української масової музики 1920–1930-х років, які розглянуто в контексті соцреалізму та «лівого мистецтва»; характеристика індивідуального композиторського стилю В. Косенка.

Робота має вступ, три розділи з підрозділами й висновки. У першому розділі здійснено огляд музикознавчої літератури з теоретичних питань камерно-вокальної музики та українського музичного модернізму; висвітлено історію та окреслено стан сучасного косенкознавства.

У другому розділі охарактеризовано камерно-вокальну музику В. Косенка в її жанрових різновидах. До класичних солоспівів композитор звертався протягом усього життя, їхні музичні рішення демонструють еволюцію його стилю. Солоспіви ор. 1 (1916–1917) петербурзького та ор. 7 (1921–1922) раннього житомирського періодів характеризуються стильовою єдністю й оперують символістським музично-виражальним комплексом. Його ознаками є лаконічність та інформаційна насиченість; посилення декламаційного начала у вокальній партії; зростання ролі фортепіано, яке завдяки єдиному вокально-інструментальному фактурному комплексу бере активну участь у створенні музичного образу й розгортанні загальної драматургії твору. Характерні також ускладнення гармонічної вертикалі й тональних зв'язків (зокрема збільшення ролі септакордів, нонакордів, акордів нетерцієвої структури й еліптичних зворотів, використання відхилень і модуляцій у далекі тональності); особлива експресія, що сягає найвищого вираження в екстатичній кульмінації сакрального генезису. У солоспівах ор. 7 («Вербочки», «Колискова», «Сумний я») завдяки стилізації відбувається становлення нового — неокласичного — стилю.

Солоспіви ор. 16 (1927) пізнього житомирського періоду також репрезентують символістський стиль, однак вони позначені більшою вагою стилізації. Найповніше повно неокласичні тенденції відбилися у творах ор. 20 (1930) та ор. 24 (1936) київського періоду: композитор уповні використовує потенціал музичної стилізації, орієнтуючись на барокову й ранньоромантичну музику. В. Косенко майже зовсім відмовляється від символістського стилю, проте в рудиментарному вигляді його елементи наявні і в неокласичних творах.

Неокласичну лінію косенківської музики репрезентують і солоспіви сучасної тематики, що спираються на естетику радянської масової пісні. Окрім орієнтації на музику 1920–1930-х років, композитор відтворює в них стилістику музичного класицизму другої половини XVIII століття. Завдяки стильовій багатошаровості й відмові від куплетної форми на користь більш складної тричастинної, сучасні «масові» солоспіви В. Косенка, попри ідеологічну заангажованість тексту, цікаві в музичному плані. У цих композиціях яскраво

втілено неокласичну лінію в його творчості, чим збагачено здобутки української «лівої музики», яка зазвичай характеризувалася посереднім рівнем.

До камерно-вокальної спадщини В. Косенка належать і обробки народних пісень для голосу в супроводі фортепіано. Композитор системно звертається до цього жанру у 1930-х роках. Перший тип обробок спирається на естетику модернізму: залишаючи народну мелодію незмінною, митець відтворює колізії пісенного тексту за допомогою засобів музичної виражальності й драматургії, апробованих у жанрі класичного солоспіву. Стилістично ці обробки можна розглядати в контексті неокласичної лінії творчості композитора, однак драматичність і гіпертрофована експресія наближають їх до експресіоністичних.

У доробку В. Косенка є також обробки, вирішені в традиціоналістському ключі з опертям на естетику романтизму. На відміну від модерністських зразків, у яких найчастіше відкинуто куплетну форму, у романтичних збережено традиційну для пісенного жанру будову. Музичний супровід у них є лише доповненням до вокальної партії і мало впливає на розвиток матеріалу (на противагу символістському єдиному фактурному комплексу). Цей другий тип найменше відповідає естетиці модернізму, хоча його й можна розглядати в контексті романтичної стилізації — попри те, що модерністська стилізація зазвичай передбачає чітку дистанцію між давнім стилем та його сучасною рецепцією.

У третьому розділі у виконанні провідних майстрів вокального мистецтва і молодих співаків другої половини XX — першої чверті XXI століття проаналізовано інтерпретації творів В. Ковенка: солоспівів «Вітер легковійний» (ор. 1), «Говори, говори!», «Вони стояли мовчки», «Сумний я», «На серці радості немає», «Колискова», «Вербочки» («Як на небі зірочки») (ор. 7), «Коли б то ти могла», «Мобілізуються тополі» (ор. 16), «Старовинна пісня» (ор. 20), «Соловей і ружа», «Я тут, Інезільє» (ор. 24); обробок народних пісень «Удовиця», «Грицю, Грицю, до роботи», «Взяв би я бандуру», «Баламуте».

Стильові орієнтири косенківської музики формують інтерпретаційну парадигму камерно-вокальної творчості митця XX — першої чверті XXI століття. Твори символістського стилю представлені двома підходами до інтерпретації, що ґрунтуються відповідно на романтичній та модерністській естетиці. Романтичній інтерпретації властиві уповільнення темпу, згладженість кульмінацій, пріоритетність вокальності над декламаційністю та зменшення ваги агогічних засобів.

Модерністська інтерпретація швидший темп виконання (що створює ефект збудженості й логічно підводить до екстатичної кульмінації — однієї з ознак модерністського косенківського стилю) та посилення елементів декламаційності у вокальній партії. Орієнтація на модерністський тип формує засади еталонного виконання, оскільки апелює до автентичного стилю епохи. Романтизація є менш доцільною для творів із герметичним модерністським каркасом: на їхнє музичне рішення не впливає зміна темпу чи посилення вокального начала. Натомість неокласичні солоспіви відкриті до романтизації,

вона стає виправданим елементом стилізації. У таких випадках потреба в єдиному еталонному виконанні зменшується або й зникає, а на перший план виходить виконавський канон, сформований із сукупності близьких за музичним рішенням модерністських інтерпретацій.

Романтична й модерністська інтерпретації не так часто трапляються в чистому вигляді. Сьогодні формується новий виконавський канон, покликаний остаточно подолати інерційне трактування музики В. Косенка як суто романтичної та репрезентувати слухачам її модерністську генезу. Відхід від романтичної концепції в бік модерністської є необхідним, адже наближення до стилю епохи дає змогу презентувати творчість митця як суголосну світовим музичним процесам першої третини ХХ століття.

Щодо обробок народних пісень, то їхній перший (модерністський) тип поки не має сталої виконавської традиції, тоді як другий (романтичний) залишається незмінно популярним із моменту написання. У жартівливих творах інтерпретатори застосовують широкий спектр засобів для створення художнього образу (зміни темпу, виразна артикуляція, театралізація), залишаючи музичний складник у межах романтичного стилю. Ліричні ж композиції більш відкриті до розмаїття рішень: їх можна трактувати і як твори романтичної традиції, і як неокласичні стилізації.

Практичне значення одержаних результатів. визначається можливістю безпосереднього впровадження її положень у мистецьку й освітню практику. Аналітичні висновки й обґрунтовані засади модерністського типу виконання солоспівів та обробок народних пісень Віктора Косенка можуть бути використані у виконавській практиці для подолання інерційних романтизованих стереотипів та формування нової інтерпретаційної парадигми в концертному житті. Матеріали дослідження доцільно застосовувати у вищих закладах мистецької освіти в розробці й викладанні лекційних курсів з історії української музичної культури, історії української музики, масової культури, аналізу музичних творів (зокрема вокальних), а також виконавської інтерпретології. Напрацювання роботи є корисними для подальшого наукового осмислення камерно-вокального доробку Віктора Косенка, теоретичної концептуалізації феномена українського музичного модернізму та комплексного вивчення культурно-мистецьких явищ першої третини ХХ століття.

Ключові слова: історія української музики, українська музична культура перших десятиліть ХХ століття, творчість Віктора Косенка, модернізм, музичний стиль, музичний жанр, музична драматургія, масова музика, засоби музичної виражальності, солоспів, романс, обробки народних пісень. виконавське мистецтво, виконавська інтерпретація, українські вокалісти.

ABSTRACT

Cui Jing. Vocal Chamber creativity of Viktor Kosenko in the context of Ukrainian modernism. — Qualification scholarly work submitted as a manuscript.

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 "Musical Art" (field of study 02 "Culture and Arts"). National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

Relevance of the study. A priority direction in contemporary Ukrainian musicology is the formation of a new discourse regarding Ukraine's musical culture, which involves not only recovering forgotten or previously banned composers' names but also re-evaluating the oeuvres of well-known figures. In the public consciousness, Viktor Kosenko — a composer endowed with a powerful lyrical gift — is firmly associated with the musical art of the Romantic era. This linear interpretation of his work was largely shaped by Soviet musicology. Despite the significant contributions of contemporary scholars who emphasize the modernist features of V. Kosenko's music, his name is currently rarely mentioned among the representatives of Ukrainian musical modernism; it appears only sporadically in lists of composers representing this movement.

Kosenko's chamber-vocal output, which possesses a long-standing tradition of musical interpretations, also requires re-evaluation, primarily from the standpoint of defining its genre and stylistic dominants. The examination of this heritage should not be limited solely to art songs (*solospivy*) but must also encompass folk song arrangements for voice and piano, only a fraction of which are currently included in the concert repertoire of Ukrainian singers. The folkloric line in Viktor Kosenko's music requires close attention, as it was precisely this line that contributed to the formation of the national originality of his musical language: it organically synthesized the achievements of the modernist era with domestic artistic traditions rooted in folk song creativity.

The scientific novelty of the dissertation lies in the fact that, for the first time, V. Kosenko's chamber-vocal output is examined within the context of Ukrainian modernism as a holistic entity encompassing classical art songs, works on contemporary themes, and folk song arrangements for voice and piano. Furthermore, the stylistic dominants of this heritage have been identified; folk song arrangements have been typologized and characterized within the stylistic coordinates of modernist music; V. Kosenko's chamber-vocal works representing the sphere of mass art have been analyzed, revealing their significance for the creation of the composer's individual style within the context of Ukrainian modernism in the Soviet era; performance interpretations of the art songs and folk song arrangements have been characterized, distinguishing two types — modernist and romantic, and it has been proven that the former, which corresponds to the aesthetics of modernist music, is the benchmark and should serve as a guideline for performers.

The following issues received further development: the specifics of chamber music in its genre-stylistic and performance aspects; the theory of musical modernism as a stylistic phenomenon of the late 19th and the first third of the 20th century; the problematic aspects of Ukrainian musical modernism; issues of Ukrainian mass music of the 1920s–1930s, examined in the context of socialist realism and "leftist art"; and the characterization of V. Kosenko's individual compositional style.

The structure of the work includes an introduction, three chapters with subchapters, and conclusions. The first chapter provides a review of musicological literature on theoretical issues of chamber-vocal music and Ukrainian musical modernism; it highlights the history and outlines the current state of Kosenko studies.

In the second chapter, V. Kosenko's chamber-vocal music is characterized across its genre varieties. The composer turned to classical art songs throughout his life; their musical solutions demonstrate the evolution of his style. The art songs Op. 1 (1916–1917) of the St. Petersburg period and Op. 7 (1921–1922) of the early Zhytomyr period are characterized by stylistic unity and operate with a symbolist musical-expressive complex. Its features include conciseness and informational density; a strengthening of the declamatory principle in the vocal part; and an increased role of the piano, which, through a unified vocal-instrumental textural complex, actively participates in creating the musical image and unfolding the overall dramaturgy of the work. Also characteristic are the complication of the harmonic vertical and tonal relations (in particular, the increased role of seventh chords, ninth chords, chords of non-tertian structure, and elliptical progressions; the use of deviations and modulations to distant keys); and a distinct expression that reaches its peak in an ecstatic culmination of sacred genesis. In the art songs Op. 7 ("Verbochky" / "(Pussy-willows", "Kolyskova" / "Lullaby", "Sumnyi ya" / "I Am Sad"), a new — neoclassical — style emerges through stylization.

The art songs Op. 16 (1927) of the late Zhytomyr period also represent the symbolist style, yet they are marked by a greater weight of stylization. Neoclassical tendencies are most fully reflected in the works Op. 20 (1930) and Op. 24 (1936) of the Kyiv period: the composer fully utilizes the potential of musical stylization, orienting himself toward Baroque and early Romantic music. V. Kosenko almost completely abandons the symbolist style, though its elements remain present in a rudimentary form even within his neoclassical works.

The neoclassical line of Kosenko's music is also represented by art songs on contemporary themes, which rely on the aesthetics of the Soviet mass song. Besides the orientation toward the music of the 1920s–1930s, the composer recreates in them the stylistics of musical classicism of the second half of the 18th century. Due to stylistic multi-layering and the rejection of the strophic form in favor of a more complex ternary structure, V. Kosenko's contemporary "mass" art songs are musically compelling, despite the ideological bias of their texts. These compositions vividly embody the neoclassical line in his oeuvre, thereby enriching the achievements of Ukrainian "leftist music", which was typically characterized by a mediocre level.

V. Kosenko's chamber-vocal heritage also includes folk song arrangements for voice and piano. The composer systematically turned to this genre in the 1930s.

The first type of arrangement is based on modernist aesthetics: leaving the folk melody unchanged, the artist recreates the conflicts of the song's text using means of musical expressiveness and dramaturgy previously tested in the genre of the classical art song. Stylistically, these arrangements can be viewed in the context of the neoclassical line of the composer's work, although their dramatic nature and hypertrophied expression bring them closer to expressionism.

V. Kosenko's output also contains arrangements resolved in a traditionalist vein, relying on the aesthetics of romanticism. Unlike modernist examples, which most often discard the strophic form, the romantic ones preserve the traditional structure of the song genre. The musical accompaniment in them serves merely as a supplement to the vocal part and has little impact on the development of the material (as opposed to the symbolist unified textural complex). This second type least corresponds to modernist aesthetics, although it can be considered within the context of romantic stylization — despite the fact that modernist stylization usually implies a clear distance between the historical style and its contemporary reception.

In the third chapter, the interpretations of V. Kosenko's works performed by leading masters of vocal art and young singers of the second half of the 20th and the first quarter of the 21st century are analyzed. These include the art songs "Viter lehkoviyinyi" ("Light-blowing Wind", Op. 1), "Hovory, hovory!" ("Speak, Speak!"), "Vony stoialy movchky" ("They Stood in Silence"), "Sumnyi ya" ("I Am Sad"), "Na sertsi radosti nemaie" ("There is No Joy in My Heart"), "Kolyskova" ("Lullaby"), "Verbochky" / "Yak na nebi zirochky" ("Pussy-willows" / Just as Tiny Stars Are in the Sky", Op. 7), "Koly b to ty mohla" ("If Only You Could"), "Mobilizuiutsia topoli" ("Poplars are Mobilizing", Op. 16), "Starovynna pisnia" ("Ancient Song", Op. 20), "Solovei i ruzha" ("The Nightingale and the Rose"), "Ya tut, Inezilie" ("I Am Here, Inezilla", Op. 24); and the folk song arrangements "Udovytsia" ("The Widow"), "Hrytsiu, Hrytsiu, do roboty" ("Hryts, Hryts, to Work"), "Vziav by ya banduru" ("I Would Take a Bandura"), and "Balamute" ("Troublemaker").

The stylistic benchmarks of Kosenko's music shape the interpretative paradigm of the composer's chamber-vocal output in the 20th and the first quarter of the 21st century. Works of the symbolist style are represented by two interpretative approaches based, respectively, on romantic and modernist aesthetics. The romantic interpretation is characterized by a slowing of tempo, smoothed culminations, the priority of vocalism over declamation, and a decreased weight of agogic means.

The modernist interpretation entails a faster performance tempo (which creates an effect of agitation and logically leads to an ecstatic culmination — one of the hallmarks of Kosenko's modernist style) and the strengthening of declamatory elements in the vocal part. The orientation toward the modernist type forms the foundations of benchmark performance, as it appeals to the authentic style of the era. Romanticization is less appropriate for works with a hermetic modernist framework: their musical solution is not influenced by a change in tempo or the strengthening of the vocal principle. In contrast, neoclassical art songs are open to romanticization; it becomes a justified element of stylization. In such cases,

the need for a single benchmark performance diminishes or disappears altogether, and a performance canon formed from an aggregation of modernist interpretations with similar musical solutions comes to the fore.

Romantic and modernist interpretations are not frequently encountered in their pure forms. Today, a new performance canon is emerging, aimed at definitively overcoming the inertial treatment of V. Kosenko's music as purely romantic and presenting its modernist genesis to listeners. A shift from the romantic concept toward the modernist one is essential, as approximating the style of the era allows the composer's work to be presented as consonant with the global musical processes of the first third of the 20th century.

Regarding the folk song arrangements, their first (modernist) type does not yet have a stable performance tradition, while the second (romantic) type remains consistently popular since its creation. In humorous works, interpreters employ a wide spectrum of means to create an artistic image (tempo changes, expressive articulation, theatricalization), keeping the musical component within the bounds of the romantic style. Lyrical compositions, on the other hand, are more open to a variety of solutions: they can be interpreted both as works of the romantic tradition and as neoclassical stylizations.

Practical significance of the obtained results is determined by the possibility of directly implementing its provisions into artistic and educational practice. The analytical conclusions and the substantiated principles of the modernist type of performance regarding Viktor Kosenko's art songs and folk song arrangements can be used in performance practice to overcome inertial romanticized stereotypes and form a new interpretative paradigm in concert life. It is advisable to apply the research materials in higher arts education institutions in the development and teaching of lecture courses on the history of Ukrainian musical culture, the history of Ukrainian music, mass culture, musical analysis (specifically of vocal works), as well as performance interpretology. The findings of the work are valuable for further scientific comprehension of Viktor Kosenko's chamber-vocal output, the theoretical conceptualization of the phenomenon of Ukrainian musical modernism, and the comprehensive study of cultural and artistic phenomena of the first third of the 20th century.

Keywords: history of Ukrainian music, Ukrainian musical culture of the first decades of the 20th century, Viktor Kosenko's oeuvre, modernism, musical style, musical genre, musical dramaturgy, mass music, means of musical expressiveness, art song (*solospiv*), romance, folk song arrangements, performance art, performance interpretation, Ukrainian vocalists.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Цуй Цзін. Риси модернізму в камерно-вокальній творчості Віктора Косенка. *Fine Art and Culture Studies* / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. 2024. Вип. 4. С. 67–74.
ISSN 2786-5428 (Print), ISSN 2786-5436 (Online).
DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-10
URL: http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1891.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість В. Косенка, музичний стиль, романтизм, модернізм, символізм, неокласицизм.

2. Цуй Цзін. Камерно-вокальні твори Віктора Косенка: інтерпретаційні аспекти. *Слобожанські мистецькі студії* / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. 2024. № 3 (06). С. 157–162.
ISSN 2786-8214 (print), ISSN 2786-8222 (online)
DOI: https://doi.org/10.32782/art/2024.3.29
URL: https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/427/400.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість В. Косенка, романтизм, модернізм, виконавська інтерпретація, музична драматургія.

3. Цуй Цзін. Обробки народних пісень для голосу і фортепіано у творчості Віктора Косенка: музично-композиційні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук* / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. 2024. Вип. 77. Т. 3. С. 119–124.
ISSN 2308-4855 (Print), ISSN 2308-4863 (Online).
DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-16
URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/77_2024/part_3/18.pdf

Ключові слова: українська народна пісня, обробки народних пісень В. Косенка для голосу і фортепіано, романтизм, модернізм, виконавська інтерпретація, музичний стиль, музичний жанр.

Наукові праці апробаційного характеру

4. Цуй Цзін. Твори Віктора Косенка в сучасному навчальному репертуарі вокаліста. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики* : матеріали IX Міжнародної наук.-практ. Інтернет-конф. (Переяслав, 27–28 квітня 2022 р.) / Ун-т Григорія Сковороди в Переяславі. Переяслав, 2022. С. 160–161. URL: https://ehsupir.uhsp.edu.ua/server/api/core/bitstreams/5b6b8761-7746-4a5e-8bbf-827de8232ff7/content.

5. Цуй Цзін. Сучасні інтерпретації солоспіву Віктора Косенка «Вони стояли мовчки». *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 21–22 червня 2022 р.) / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2022. С. 109–110.
URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Konferensiya_Suchasnyi_kulturno-mystetskiy_prostir_2022.pdf

6. Цуй Цзін. Солоспіви Віктора Косенка у виконанні Бели Руденко. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв (Київ, 10 листопада 2022 р.). Київ, 2022. С. 205–206.
URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4623/Kravchenko_Tezy_Kulturni_studii_10_11_2022.pdf?sequence=1&isAllowed=y

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ 2
ABSTRACT 6
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ 10
ВСТУП 14
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ 21
1.1. Камерно-вокальна музика як мистецький феномен 21
1.2. Сучасний науковий дискурс українського модернізму 29
1.3. Стильова парадигма музики Віктора Косенка в розвідках українських науковців 46
1.4. Камерно-вокальна творчість Віктора Косенка в українському музикознавстві 62
Висновки до першого розділу 81
РОЗДІЛ 2 КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ВІКТОРА КОСЕНКА У ВИМІРАХ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ 84
2.1. Стильові орієнтири і драматургічні рішення солоспівів Віктора Косенка 84
2.2. Обробки українських народних пісень для голосу в супроводі фортепіано: особливості музичних рішень 112
2.3. Солоспіви Віктора Косенка на сучасну тематику у вимірах масової музики 1920–1930-х років 126
Висновки до другого розділу 135
РОЗДІЛ 3 КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА ВІКТОРА КОСЕНКА В МУЗИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ 138
3.1. Українські виконавські традиції камерно-вокальної музики Віктора Косенка 143

3.2. Музичні інтерпретації обробок народних пісень Віктора Косенка 179
Висновки до третього розділу 191
ВИСНОВКИ 193
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 200
Література 200
Нотні матеріали 219
Інтернет-ресурси (відеозаписи) 221
ДОДАТКИ 227
Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації 227
Додаток Б. Відомості про апробацію результатів дослідження (доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях 228

ВСТУП

Актуальність дослідження. Пріоритетний напрям сучасного українського музикознавства — формування нового дискурсу музичної культури України, що передбачає не лише повернення забутих чи колись заборонених імен композиторів, а й переосмислення творчості відомих митців. У суспільній свідомості Віктор Косенко — композитор потужного ліричного дарування — міцно асоціюється з музичним мистецтвом доби романтизму. Саме таке лінійне трактування його творчості було сформовано в радянському музикознавстві. Попри вагомий внесок сучасних науковців, які наголошують на модерністських рисах музики В. Косенка, сьогодні його ім'я нечасто згадують серед представників українського музичного модернізму, воно лише спорадично з'являється в переліку композиторів, які репрезентують цей напрям.

Косенківський камерно-вокальний доробок, що має багаторічну традицію музичних інтерпретацій, також потребує переосмислення, передусім із позицій визначення його жанрово-стильових домінант. Розгляд цієї спадщини не повинен обмежуватися лише солоспівами, а має охоплювати й обробки народних пісень для голосу в супроводі фортепіано, з яких лише частина сьогодні входить до концертного репертуару українських співаків. Фольклорна лінія в музиці Віктора Косенка потребує пильної уваги, оскільки саме вона сприяла формуванню національної самобутності його музичної мови: у ній органічно поєдналися надбання доби модернізму й вітчизняні художні традиції, в основі яких лежить народнопісенна творчість. У стилетворенні В. Косенка важливу роль відіграла й радянська масова пісня, віддзеркалена не лише в хоровій, а й камерно-вокальній музиці. Попри всю суперечливість цієї сфери композиторського доробку та очевидну неактуальність таких солоспівів у сучасному соціокультурному просторі, їх необхідно розглядати як одну зі стильових домінант його спадщини. Саме ці жанрові імпульси багато в чому сприяли формуванню своєрідних неокласичних ландшафтів українського музичного мистецтва 1930-х років.

Розгляд камерно-вокальної музики В. Косенка в контексті мистецтва модернізму сприятиме не лише розширенню знань про шляхи розвитку українського музичної мистецтва культури ХХ століття, а й дасть змогу змістити акценти в дослідженні творчості композитора й допоможе виконавцям вдумливіше підійти до її інтерпретації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики, воно відповідає темі № 28 «Історія української музики в аспекті сучасного музикознавства» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України (2026–2030 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України: Наказ Вченої ради № 104-А від 28.05.2026 р. (протокол 13).

Об'єкт дослідження — українське музичне мистецтво доби модернізму.

Предмет — камерно-вокальна творчість Віктора Косенка у стильових координатах українського музичного модернізму.

Мета дослідження — окреслити риси модернізму в камерно-вокальній творчості Віктора Косенка, проаналізувавши його класичні й сучасні солоспіви й обробки народних пісень для голосу в супроводі фортепіано а також їхні виконавські інтерпретації від середини ХХ століття до сьогодення.

Завдання дослідження:

— здійснити огляд музикознавчої літератури з теоретичних питань камерно-вокальної музики й українського музичного модернізму; висвітлити історію та окреслити стан сучасного косенкознавства;

— охарактеризувати стильові параметри солоспівів В. Косенка як провідного жанру його камерно-вокальної музики;

— визначити стильові полюси обробок народних пісень для голосу в супроводі фортепіано;

— розкрити особливості рецепції масової музики в солоспівах В. Косенка на сучасну тематику;

— простежити виконавські традиції косенківських солоспівів та виявити їхні основні інтерпретаційні моделі;

— охарактеризувати виконавські інтерпретації обробок народних пісень для голосу в супроводі фортепіано В. Косенка в історичній динаміці від середини XX століття до сьогодні.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній у п е р ш е:

— камерно-вокальну творчість В. Косенка розглянуто в контексті українського модернізму як цілісність, що охоплює класичні твори сучасної тематики та обробки народних пісень для голосу в супроводі фортепіано, а також виявлено стильові домінанти цієї спадщини;

— типологізовано й охарактеризовано обробки народних пісень митця для голосу в супроводі фортепіано у стильових координатах музики доби модернізму;

— проаналізовано камерно-вокальні твори В. Косенка, які репрезентують сферу масового мистецтва, розкрито їхнє значення для витворення індивідуального стилю композитора в контексті українського модернізму;

— охарактеризовано виконавські інтерпретації солоспівів та обробок народних пісень для голосу в супроводі фортепіано В. Косенка, виділено два їхні типи — модерністський і романтичний, а також доведено, що перший, який відповідає естетиці музики доби модернізму, є еталонним і має стати орієнтиром для виконавців.

У роботі п о д а л ь ш о г о р о з в и т к у н а б у л и:

— питання специфіки камерної музики в її жанрово-стильовому та виконавському аспектах;

— теорія музичного модернізму як стильового явища кінця XIX — першої третини XX століття;

— проблематика українського музичного модернізму;

— питання української масової музики 1920–1930-х років, які розглянуто в контексті соцреалізму та «лівого мистецтва»;

— характеристика індивідуального композиторського стилю В. Косенка.

Аналітичний матеріал дослідження. — камерно-вокальні твори В. Косенка та їх музичні інтерпретації другої половини ХХ — першої чверті ХХІ століття:

— класичні солоспіви з ор. 1 («Вітер легковійний»), ор. 7 («Говори, говори!», «Вони стояли мовчки», «Сумний я», «На серці радості немає», «Колискова», «Вербочки» («Як на небі зірочки»), ор. 16 («Коли б то ти могла», «Мобілізуються тополі»), ор. 20 («Старовинна пісня»), ор. 24 («Соловей і ружа», «Я тут, Інезільє»);

— обробки народних пісень для голосу в супроводі фортепіано («Ой зачула моя доля», «Заслужський хліб добрий», «Ой не шуми, луже, осокою дуже», «Удовиця», «Грицю, Грицю, до роботи», «Взяв би я бандуру», «Баламуте»);

— солоспіви сучасної тематики («Першотравнева пісня», «Грими, грими, індустрій марш»);

— інтерпретації класичних солоспівів у виконанні Дмитра Агеєва, Катерини Бакальчук, Ольги Безсмертної, Маргарити Богачової, Тетяни Борецької, Анастасії Високої, Бориса Гмирі, Тетяни Гриценко, Анастасії Дорошенко, Оксани Євсюкової, Катерини Ілюшкіної, Юлії Ковальської, Людмили Ларікової, Антоніни Лісогорської, Романа Майбороди, Ірини Масленникової, Любові Риженко, Алли Родіної, Бели Руденко, Ніни Руденко, Оксани Петрикової, Наталії Поламаної, Наталії Полікарпової, Лесі Свистун, Олени Токар, Л. Тубельського, Тараса Штонди, Ірини Федоровської, Ольги Яловенко;

— інтерпретації обробок народних пісень для голосу в супроводі фортепіано у виконанні Зої Гайдай, Бориса Гмирі, Павла Денисенка, Сергія Замицького, Анни Корсун, Івана Паторжинського, Богдани Печеневської, Олени Цапко, Миколи Частія, дуету Андрія Іванова та Наталії Захарченко.

Методологію дослідження становить сукупність загальнонаукових і спеціальних методів та підходів:

— історико-культурний — для характеристики специфіки українського музичного модернізму й культурного контексту, у якому працював В. Косенко;

— семантичний — для інтерпретації семантики поетичних і народно-пісенних текстів у солоспівах та обробках народних пісень В. Косенка;

— музично-аналітичний — для аналізу стильових особливостей солоспівів В. Косенка;

— системний — для осмислення композиторського стилю В. Косенка як цілісної структури;

— пошуковий — для пошуку виконавських інтерпретацій камерно-вокальних творів В. Косенка;

— компаративний (порівняльний) — для аналізу виконавських інтерпретацій солоспівів та обробок народних пісень для голосу в супроводі фортепіано;

— теоретичного узагальнення — щоб підбити підсумки виконаного дослідження.

Теоретичну основу сформувалася на основі ґрунтовного осмислення праць вітчизняних і зарубіжних дослідників із таких питань:

— камерна музика (О. Баланко [5], Л. Горелік [37], О. Лісова [76], Лю Сяофан [83], А. Полканов [107], О. Філатова [134], Н. Харандюк [139], M. McCaleb [167]);

— світовий та український музичний модернізм (Л. Кияновська [54], О. Корчова [67], О. Лігус [75], М. Новакович [49], М. Ржевська [111], О. Рижова [112], І. Савчук [119], Р. Стельмащук [124], L. Batstone [165]);

— постать В. Косенка і його творчий доробок (О. Волосатих [28], В. Довженко [42], О. Іванова [49], І. Копоть [61], О. Кричинська [70], В. Мудрик [97], О. Олійник [103], І. Рябов [117], О. Таранченко [128], Р. Стецюк [125], К. Шамаєва [154; 155] та ін.);

— камерно-вокальна музика В. Косенка (В. Антонюк [1], О. Басса [8; 10], Т. Булат [14], І. Вавренчук [19], Ван Дуаньгуй [20], В. Даценко [39], О. Жукова [45], М. Копиця [60], Ю. Малишев [87], Г. Хафізова [142], Б. Фільц [136] та ін.);

— музична інтерпретація та виконавство (О. Катрич [52], М. Кононова [59], В. Москаленко [93; 93; 94], Ю. Ніколаєвська [100], О. Фекете [133], Л. Шаповалова [160] та ін.).

Теоретичне значення отриманих результатів полягає в суттєвому розширенні й поглибленні теоретико-методологічної бази сучасного українського косенкознавства і музичної інтерпретології. У дисертації науково обґрунтовано й реконцептуалізовано належність камерно-вокальної спадщини В. Косенка до мистецтва модернізму в межах його символістського та неокласицистичного стильових різновидів. Результати дослідження збагачують концептуалізацію поняття «український музичний модернізм» як системного стильового явища першої третини ХХ століття, а також поглиблюють теоретичні уявлення про специфіку жанрово-стильових трансформацій камерної музики в її виконавських аспектах. Робота слугує теоретичним підґрунтям для переосмислення української масової музики 1920–1930-х років («лівого мистецтва») крізь оптику модерністських стилізацій.

Практичне значення роботи визначається можливістю безпосереднього впровадження її положень у мистецьку й освітню практику. Аналітичні висновки й обґрунтовані засади модерністського типу виконання солоспівів та обробок народних пісень Віктора Косенка можуть бути використані у виконавській практиці для подолання інерційних романтизованих стереотипів та формування нової інтерпретаційної парадигми в концертному житті. Матеріали дослідження доцільно застосовувати у вищих закладах мистецької освіти в розробці й викладанні лекційних курсів з історії української музичної культури, історії української музики, масової культури, аналізу музичних творів (зокрема вокальних), а також виконавської інтерпретології. Напрацювання роботи є корисними для подальшого наукового осмислення камерно-вокального доробку Віктора Косенка, теоретичної концептуалізації феномена

українського музичного модернізму та комплексного вивчення культурно-мистецьких явищ першої третини XX століття.

Апробація матеріалів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики, на шести міжнародних та семи всеукраїнських наукових конференціях і круглих столах.

Міжнародні науково-практичні конференції: «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав, 2022), «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2023), «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Київ, 2023), «Україна — ЮНЕСКО: 70 років разом» (Київ, 2024), «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 2024), «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: креативність, технології, конструктивізм» (Київ, 2024).

Всеукраїнські науково-практичні конференції: «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (Київ, 2022), «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 2022), «Український фестивальний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (Київ, 2023), «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2023), «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (Київ, 2023, 2024), «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2024).

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи викладено у шести одноосібних публікаціях: трьох статтях у наукових періодичних фахових виданнях, затверджених МОН України, трьох статтях у збірках матеріалів наукових конференцій як апробація основних положень дисертації.

Структура дисертації зумовлена її метою і завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів (восьми підрозділів), висновків, списку використаних джерел (248 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 11,6 авт. арк. (230 сторінок), основного тексту — 9,5 авт. арк. (186 с.).

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Камерно-вокальна музика як мистецький феномен

Камерно-вокальна спадщина — один із напрямів композиторської творчості, яку активно досліджують мистецтвознавці останніми роками. У центрі уваги українських науковців перебуває світовий та вітчизняний репертуар цього складника музичної культури, особливості взаємодії слова і музики, а також проблеми виконавської інтерпретації. Таке широке коло питань потребує окремого розгляду, адже в цих розвідках зафіксовано величезний практичний і теоретичний досвід осмислення потужного художнього шару, який, попри стереотипну уявність про його «неактуальність», не втрачає привабливості для сучасного слухача. Зважаючи на значний масив наукових праць у цій галузі, зупинимося лише на кількох фундаментальних дослідженнях, що містять концептуальні положення щодо специфіки камерно-вокального мистецтва.

У дисертаційній роботі Ольги Філатової «Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості)» (2005) [134, с. 15] розкрито питання діалогічності камерно-вокальної музики в широкому історичному контексті. Авторка виділяє такі види діалогу:

— виконавця і композитора;

— слухача і виконавця;

— авторів — композитора і виконавця як співавтора;

— діалог із жанром, який постає носієм музично-творчої пам’яті та впливає на стильову інтерпретацію твору;

— жанру і стилю, що лежить в основі композиції та виконавської інтерпретації;

— внутрішньокомпозиційний діалог інтерпретаторів — інструменталіста і вокаліста, що формують умовно смисловий діалог та іманентну виконавську семантику, у якій «остання форма, опосередковуючи попередні, також акумулюючи зміст міжавторського діалогу, тобто діалогу композитора з поетич-

ним словом (особистістю поета), є основною і опорною, показує головне призначення умов даного жанру як способу осмислення звукового матеріалу музики» [134, с. 13].

У дослідженні Лариси Горелік «Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу» (2006) [37] виокремлено специфічні риси камерно-вокальної музики. Авторка зазначає:

— камерний вокаліст, на відміну від оперного, орієнтований не на розвиток єдиної образної сфери, а на швидкі зміни настроїв та музичних барв у процесі виконання музичних творів у концертній програмі;

— камерному співу властива «щільність художньої інформації», майстерність нюансування, які замінюють потужність і монументальність оперного співу;

— камерний вокаліст повинен мати високу дисципліну розуму й емоцій і точну дикцію, адже він оперує не лише звуком, а й словом, що промовляється;

— камерна вокальна музика тісно пов'язана з творчими пошуками й експериментами, тому співак має орієнтуватися в музичних стилях різних епох, зберігаючи власну творчу індивідуальність [37, с. 6–7].

У дисертаційній роботі Олени Лісової «Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної творчості: до проблеми виконавського розуміння» (2009) [76] порушено питання програмності як однієї з ознак камерно-вокальної музики. Праця авторки багатоаспектна, тому зупинимося лише на одному параметрі, а саме ліризації. Дослідниця наголошує, що ліризація камерно-вокальної творчості — це засіб поглиблення особистісного начала. О. Лісова визначає основні способи її вираження, а саме: розуміння камерної музики як автобіографічної і навіть сповідальної; утілення глибинної символіки як форми вираження творчої активності особистісної свідомості; свободу інтерпретації в камерній музиці стильових та композиційних прототипів; автономність виконавця, який є солістом навіть за умов участі в ансамблі;

особливе вокальне інтонування як одухотворене звучання голосу, за допомогою якого в музиці виявляється унікальність особистості [76, с. 14].

У дисертації Наталії Харандюк «Діалог як принцип жанроутворення і форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти)» (2011) [139], як і в роботі О. Філатової [134], камерно-вокальну музику розглянуто крізь призму діалогу, однак у праці Н. Харандюк приділено значну увагу теоретичним питанням. Дослідниця зазначає, що діалог — це специфічна риса камерно-вокального виконавства, а «взаємодія виконавців розглядається як процес екзистенції його учасників в актуальному просторі і часі, а також як інформаційна взаємодія» [139, с. 171]. Діалогічність у камерно-вокальній творчості виявляється на трьох рівнях:

1) як мистецького явища;

2) як конкретного артефакту;

3) як окремих його елементів.

Найбільш поширеними прийомами діалогізації в камерно-вокальній творчості стають динаміка, темп, ладотональні, гармонічні, ритмічні, метроритмічні й регістрові зміни, а також фактура, штрихи та інші зображальні елементи, які зосереджено передусім у партії фортепіано. Діалогічність характерна для камерно-вокальної творчості різних жанрів, як традиційних (пісні, балади, романси, колискові тощо), так і менш поширених (казка, байка, оперний етюд) [139, с. 172].

Діалог у камерно-вокальній творчості реалізується через виконавську взаємодію, у якій обидва музиканти розкривають багатошаровість змісту твору. Зменшення ролі партнерства призводить до псевдодіалогу і наближає таку інтерпретацію до монологу. Діалогічна взаємодія може мати вербальний і невербальний характер. Н. Харандюк наголошує, що спілкування учасників ансамблю має передусім духовне начало. Дослідниця акцентує на єдності вокального та інструментального складників у камерно-вокальній творчості, об’ємності й фонічній цілісності звучання камерно-вокальної композиції, музичну тканину якої можна окреслити як «вокально-фортепіанну фактуру» або

ж «вокально-фортепіанну партитуру», що найточніше передає специфіку камерно-вокальної творчості [139, с. 173–174].

У роботі Орисі Баланко «Українська камерно-вокальна музика кінця XX — початку XXI ст. як виконавський феномен» (2016) [5] охоплено широке проблемне поле, зокрема питання еволюції камерно-вокальної музики. Дослідниця зазначає, що у XIX столітті камерно-вокальний простір вимагав від вокаліста глибокого осягнення авторського задуму й специфіки композиторської творчості, важливою була духовна єдність учасників ансамблю. У XX столітті суттєво посилюється роль інтерпретатора: камерно-вокальна музика стає передусім полем для експериментів. Це зумовлено розширенням меж вокального професіоналізму, який сьогодні охоплює як орієнтацію на автентичний фольклорний спів, так і виконання сучасних композицій епатажного характеру. О. Баланко пропонує дефініцію камерного співу, визначаючи його як виконавську презентацію голосу, що «вимагає від виконавця особливих якостей, які дають змогу найточніше відтворити градації звукового вираження, внутрішній психологізм і лапідарність драматургії (концентрованої або розосередженої) камерно-вокальних творів» [5, с. 184]. Характеризуючи доробок українських авторів, дослідниця виокремлює кілька стильових груп, які визначають генеральні тенденції його розвитку:

1) перша орієнтована на найкращі здобутки національної пісенності;

2) друга вирізняється інтенсивними композиторськими пошуками у царині виражальних засобів;

3) третя характеризується синтезом з іншими видами мистецтва, насамперед театрального [5, с. 184–185].

У дисертації Анни Асатурян «Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі в контексті музичного символізму» (2017) [3] порушено не лише питання символістського мистецтва, а й загальнотеоретичні проблеми функціонування камерно-вокальної музики. Дослідниця визначає аналізований феномен «як різновид видового музичного стилю, специфічними особливостями якого є: а) синтез слова й музики (окрім співу без слів), б) лірична спрямованість

смисловираження, в) жанрово-стильова якість камерності, г) тяжіння до циклічних форм у їхніх різних поетико-музичних проявах» [3, с. 12].

Андрій Полканов у дисертації «Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей» (2021) [107] виділяє специфічні якості камерного співу. Перша і головна, на його думку, — збільшення ролі авторського начала, яке пов'язано «не лише з трактуванням темброзвукових масивів, а й зі структурними і драматургічними функціями тематизму, із протиставленням провідного й фонового матеріалів, із "грою" тематичними й підлеглими їм фактурними контрастами і т. д.» [107, с. 165]. Камерний спів характеризується музично-інтонаційно прожитим становленням композиції, особливим камерно-вокальним інтонуванням, яке підкріплено особистісним психологічним досвідом і свідчить про специфічно людське — емоційне — освоєння дійсності. Камерно-вокальна композиція характеризується тематичною однорідністю й цілісністю. Водночас у ній є багато стилістичних «знаків», вони створюють своєрідну діахронну полістилістику, яка слугує засобом діалогізації [107, с. 166]. Прийомами діалогізації постають «акцентування однієї сторони звучання як домінування певної сторони образу, з чим пов'язане звичайне підвищення ролі ритмофігурації, артикуляційні прийоми, підкреслення інтервальної семантики, також оцінне звукове "перефарбування" певних тематичних моментів <…> Внутрішньо-композиційний діалог із полістилістичним матеріалом здійснюється саме в просторовому плані, тобто у фактурних проекціях, оскільки часовий обсяг мелодійної горизонталі є регламентованим, і саме цьому сприяє інструментальна партія камерно-вокального твору, а тому зростає важливість її діалогічного співвіднесення її з вокальною» [107, с. 167]. У камерно-вокальній творчості зростає значення взаємодії виконавця-інтерпретатора з композитором: останній постає також посередником у діалозі з поетичним першоджерелом, а виконавське прочитання передбачає створення нової музичної ідеї [107, с. 168].

У дисертації Лю Сяофан «Жанрово-стильові і праксеологічні основи камерної вокальної творчості: історичний та індивідуально-авторський

аспекти» (2024) [83, с. 146] камерно-вокальну музику розглянуто як культурно-мистецький феномен, проте з інших позицій, ніж у дослідженні А. Полканова. У роботі наголошено: «… загальним “умовним сюжетом” камерно-вокальної музики є віддзеркалення поточних життєвих станів та проблем пересічної особистості, яка може опинитися у складних та незвичних ситуаціях, подієвих контекстах, але орієнтована на загальні нормативні способи сприйняття та реагування, переживання життєвих проблем». Тому камерно-вокальна музика «здатна втілювати образ сучасника, найближче підводити до емоційного стану сучасної людини, поставати хронікою повсякденності в естетично перетвореному вигляді, з підйомом уявлень про людину на достатньо високий оцінний щабель» [83, с. 176].

Камерний спів перебуває на межі елітарної професійної творчості і масової звичаєвої культури. Камерно-вокальна музика має власну жанрову ієрархію, що охоплює як популярні естрадні пісні, так і вокальні мініатюри академічних композиторів, а завдяки особливому психологізму вона здатна формувати своєрідну «енциклопедію почуттів». Орієнтуючись на актуальне сьогодення та світосприйняття пересічної особистості, камерно-вокальне мистецтво виконує важливу компенсаторну функцію. Воно органічно інтегрується в повсякденну життєдіяльність людини, полегшує її входження в практичну соціокультурну сферу, а також забезпечує глибокий психотерапевтичний ефект [83, с. 177–178].

Камерний спів має сугестивні якості, які вповні виявляються під час його виконавського прочитання. Співак-інтерпретатор долучається до авторизації художнього тексту як своєрідне персонажне втілення авторської особистості, забезпечуючи повноцінне буття музичного твору в акті власного самовиявлення. Важливими чинниками цього процесу стають візуалізація і театралізація, що збагачують музичні образи елементами перформансу.

У цьому контексті Лю Сяофан наголошує на важливості активного залучення аудиторії, оскільки камерне спілкування «передбачає обмеженість комунікативного простору, підсилену буквальну “тісну” близькість, часто —

зміну традиційного філармонічного приміщення на інше, більш звичаєве або, навпаки, більш ритуально-обрядове» [83, с. 179–180].

У дослідженні Лю Сяофан виокремлено такі риси камерно-вокального мистецтва: мелодійність, самобутні темброво-агогічні рішення й камерність інтонування, яке передбачає неформсоване звукоутворення, легкість дихання, витончене нюансування й вагомість словесно-смислового навантаження. Окрім власне пісенної мелодики, у камерному виконавстві застосовується аріозно-декламаційний, речитативний, романсово-монологічний типи висловлювання, а також репетитивно-говірний спосіб подачі матеріалу. У роботі зазначено, що «за кожним типом інтонування постає особистісна інтенція, яка авторизується виконавським шляхом, звучить від "внутрішньої особистості", водночас належить не лише їй, відображає типізовані та соціально важливі почуття, ціннісні відносини, тому семантичний діапазон камерного голосу є достатньо широким, дозволяє залучати різні естетичні та образні позиції, визначення» [83, с. 182].

Отже, в українському музикознавстві за останні два десятиліття викристалізувалося розуміння камерно-вокальної творчості як у її соціокультурному, так і в суто музичному вимірах різь призму історичного та сучасного контекстів. Множинність дослідницьких підходів свідчить про виняткову значущість цього художнього напряму, що відкриває нові перспективи для його подальшого теоретичного й виконавського осмислення.

У світовому музикознавстві також відбувається переосмислення камерної музики відповідно до соціокультурних реалій XXI століття. Зокрема, американський ансамбліст і дослідник Мерфі Маккалеб (Murphy McCaleb) аналізує побутування цього мистецтва в координатах третього тисячоліття. Він визначає головне завдання камерної музики як «створення інтимних музичних переживань засобами економії музичного матеріалу» [168, с. 33]. Водночас автор звертає увагу на парадокс її класичної природи: інтимні психологічні стани безпосередньо стосуються лише самого твору та його виконавців, тоді як слухачі часто залишаються відчуженими спостерігачами.

Камерне мистецтво нерідко сприймається як маргінальне й непрактичне, попри свій високий елітарний статус. Тому викликом для XXI століття є подолання комунікативного розриву між композитором, виконавцем і публікою. М. Маккалеб пропонує змінити оптику дослідницького сприйняття, перейшовши від статичного іменникового поняття *chamber music* (камерна музика) до процесуального дієслівного *chambering music* («камернізація» музики), що передбачає активну співтворчість усіх присутніх, зокрема й слухачів. Науковець доходить висновку, що в сучасну епоху камерне виконавство — це «створення постійного, сталого творчого простору, який зосереджується на особистих, людських стосунках між усіма сторонами, де всі люди роблять свій внесок у спільний досвід», а зорієнтованість на «створенні та підтримці інтимних стосунків може вирішити потенційну маргінальність камерної музики у XXI столітті» [167, с. 38–39].

Досі теоретичні параметри камерно-вокальної сфери (в її авторському та інтерпретаційному аспектах) розроблялися переважно на прикладі класичного солоспіву чи камерної опери, тобто на матеріалі суто академічної традиції. Значно менше уваги приділено такому різновиду творчості, як обробка народної пісні для голосу з фортепіано або інструментальним ансамблем. Найчастіше фольклорний складник аналізують у контексті постмодерних практик, зокрема через інтеграцію народного вокалу в академічне середовище. Серед небагатьох праць цієї проблематики виділимо дисертацію Чжан Лін «Шляхи професіоналізації українського вокального мистецтва (на прикладі жанру обробки народної пісні)» (2021) [152]. У дослідженні обґрунтовано теоретичні засади народної пісні як вокальної мініатюри й зазначено, що цей жанр поєднує «два музичні “геноми” — народний і академічний, і ці “геноми” особливим чином взаємодіють між собою, визначаючи характеристику жанру обробки народної пісні незалежно від контексту її створення — стильового (авторського, історичного), культурно-національного, соціологічного» [152, с. 80]. Проте основну увагу зосереджено на виконавській площині, проаналізовано, зокрема, інтерпретації обробки народної пісні «Грицю, Грицю, до робо-

ти» Віктора Косенка у трактуваннях Раїси Кириченко та Дмитра Гнатюка, акцентовано на відмінностях у моделюванні драматургії комічного [152, с. 140–141].

На сьогодні обробка народної пісні для голосу в супроводі фортепіано як окремий різновид камерно-вокальної творчості все ще не має цілісного теоретичного обґрунтування як жанр солоспіву. Так само недостатньо розроблена й проблематика взаємодії камерної традиції з масовою музичною культурою. Якщо питання впливу солоспіву на естрадну пісню вже розглядалося в українському музикознавстві, то камерно-вокальний доробок у його зв'язках із радянською масовою піснею не ставав предметом окремого системного дослідження. Цей напрям, який інтенсивно, хоч і в ідеологізованому ракурсі, досліджувався за радянських часів, у сучасних розвідках згадується лише побіжно. Потребує теоретичного осмислення й очевидний естетичний дисонанс між глибинною інтимністю, елітарністю й герметичністю камерного мистецтва — і спрямованістю масової пісні на плакатне, колективне виконання і сприйняття (без розподілу на виконавців і слухачів), що передбачає зовсім інший тип комунікації. Проте оскільки В. Косенко у своїй творчості, зокрема й у солоспівах, активно асимілював стилістику радянської пісенності, ці питання потребують ретельного наукового аналізу.

Отже, сучасна теорія камерної музики, зокрема й вокальної, загалом сформована в композиторському та виконавському ракурсах, базовим її підґрунтям постає класичний солоспів. Натомість жанр авторської обробки народної пісні залишається на периферії наукової уваги. Найбільш перспективним і актуальним аспектом дослідження камерно-вокального мистецтва є його взаємодія з масовою культурою, що й потребує теоретичного обґрунтування.

1.2. Сучасний науковий дискурс українського модернізму

Модернізм як музичне явище сьогодні представлений у наукових розвідках Л. Кияновської [54; 53], О. Козаренка [57], О. Лігус [74; 75], Л. Назар [98], Л. Русакової [116], А. Терещенко [132], навчальних виданнях та фунда-

ментальних працях О. Верещагіної та Л. Холодкової [27], Л. Корній та Б. Сюти [64; 65] та ін. Попри системність дослідження українського модернізму, у його тлумаченні немає консенсусу щодо хронологічних меж, кола персоналій, основних стильових ознак. Тому виникає потреба висвітлити історичні віхи осмислення цього феномена в українському музикознавстві, що дасть змогу глибше зрозуміти його специфіку та визначити місце творчості В. Косенка в загальному мистецькому процесі.

Український музичний модернізм як культурно-мистецьке явище національного масштабу став об'єктом системного аналізу з 1990-х років. Проте лише на початку 2000-х з'явилися праці, у яких модерністські тенденції було розкрито в контексті історичного поступу вітчизняної культури, зокрема крізь призму її зв'язків із тогочасною європейською традицією.

У 2003 році Роман Стельмащук захистив дисертаційне дослідження «Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х років XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи» [124], у якому узагальнив особливості розвитку модернізму в Галичині. Науковець зазначає, що львівські композитори (Микола Колесса, Зіновій Лисько, Нестор Нижанківський, Антін Рудницький, Стефанія Туркевич) у своїй творчості репрезентували експресіонізм, урбанізм, неостильові напрями, зокрема неофольклоризм [124, с. 182–183].

Характеризуючи специфіку українського модернізму, Р. Стельмащук зауважує, що 1920–1930-ті роки позначені адаптацією у творчості галицьких митців актуальних здобутків європейської музики. Водночас їхня рецепція дещо запізнювалася, що зумовлювалося несприятливими історичними умовами побутування вітчизняної культури. Новітні тенденції європейського мистецтва у творчості львівських авторів представлені в «пом'якшеному» вигляді, оскільки перед ними стояло подвійне завдання: створити національний стиль та інтегруватися в загальносвітовий контекст із паралельним подоланням історичного відставання. На думку дослідника, український модернізм не зовсім тотожний його західним зразкам, тому в Україні немає «чистих»

неокласиків чи експресіоністів; коректніше вести мову про відповідні тенденції прояву модерністських стилів у творчості львівських майстрів. З огляду на національний тип мислення з його пріоритетом вокального начала, найважливіші новації львівських модерністів відбувалися у сфері гармонії і ладотональності. Меншою мірою реформаторські процеси торкнулися ритміки, мелодичне мислення теж залишалося переважно традиційним. Галицькі композитори майже не вдавалися до радикальних експериментів у царині тембрової виражальності й ансамблево-оркестрового письма [124, с. 187–188].

У дослідженні Р. Стельмащука окреслено специфічні риси українського модернізму Галичини, які багато в чому перегукуються з художніми тенденціями Наддніпрянщини, зокрема із творчістю В. Косенка. Тому, попри певні розбіжності, зумовлені різними соціокультурними умовами розвитку Заходу і Сходу України, ця праця є вагомим внеском у теоретичне осмислення національного музичного модернізму.

Важливе місце в осмисленні українського музичного модернізму, зокрема в переосмисленні спадщини В. Косенка крізь призму стильових процесів першої третини XX століття, посідає монографія Майї Ржевської «На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи» (2005) [111]. Окрім характеристики доробку українських композиторів, творчість яких ще не розглядали в контексті музичного модернізму, цінними є спостереження авторки щодо специфіки новітнього мистецтва як цілісного феномена, зокрема в аспекті взаємодії модерних течій з іншими стильовими напрямами.

М. Ржевська зауважує, що музичний модернізм був спрямований на формування нової художньої якості не через радикальне заперечення, а через узагальнення попереднього досвіду мистецтва, з чого й постає ретроспективізм як один із його різновидів.

Однією зі значущих рис модернізму є спадкоємність, а тому «його “титульна” течія — символізм — небезпідставно вважають різні дослідники неоромантичною за своєю глибинною сутністю» [111, с. 135]. Додамо, що

проблему музичного символізму в його зв'язках з імпресіонізмом ґрунтовно висвітлено в музикознавстві. М. Ржевська підкреслює, що сьогодні й романтизм розглядають у генетичній єдності з імпресіоністичною та символістською течіями, які в нових історичних умовах трансформували та розвинули базові принципи романтичної естетики [111, с. 145].

Цікава і перспективна думка дослідниці щодо того, що модернізм постає своєрідним історичним аналогом класицизму, а постмодернізм — романтизму. У цьому контексті найближчим до романтичної парадигми виявляється неокласицизм, оскільки він тяжіє до музичного бароко, відмовляючись від класичних музичних моделей [111, с. 144–145]. Повністю погодитися із цим твердженням складно, однак заперечення романтизму окремими модерністськими течіями, як і зворотна романтизація модерністських текстів у постмодерну добу, є показовими процесами для музичної культури XX–XXI століть. Зв'язок неокласицизму з романтичними витоками простежується і в музиці В. Косенка, хоча неокласичні ознаки його стилю мають не лише барокову, а й власне класицистичну генезу — особливо у творах, пов'язаних із масовою піснею, про що детальніше йтиметься у відповідних розділах дисертації.

М. Ржевська окреслює три специфічні ознаки функціонування музичного модернізму в соціокультурних реаліях України:

1. Перша полягає в синхронізації в одному часовому проміжку мистецьких процесів, що були характерні для різних стадій еволюції європейського мистецтва. Це зумовлено специфікою української культури як структури «наздоганяльного» типу.

2. Друга пов'язана з домінуванням у національному просторі народницького дискурсу, який акцентував на громадянському служінні мистецтва, тоді як аполітичний за своєю природою модернізм не мав чіткої програми.

3. Третя зумовлена історичними обставинами: у 1920-х роках, на етапі вагомих художніх здобутків модернізму, радянський тоталітарний устрій з його жорсткими ідеологічними настановами перервав цей природний розви-

ток, тому український модернізм фактично залишився «незавершеним проєктом» [111, с. 153–154].

Дослідниця також наголошує: попри європейське коріння національного музичного романтизму та безпосереднє звернення митців до західних першоджерел, у формуванні українського модернізму важливу роль відіграв російський культурний контекст [111, с. 155]. Цей аспект є принциповим для дисертації, адже стиль В. Косенка спирається на російський ґрунт, на поезію російського срібного віку та музичні концепти Олександра Скрябіна й Сергія Рахманінова. Лише з кінця 1920-х років камерно-вокальний доробок українського композитора набуває виразної та усвідомленої національної самобутності.

Для окреслення специфіки українського модернізму вагомими є висновки М. Ржевської щодо жанрових пріоритетів епохи, серед яких чільне місце посіла камерно-інструментальна й вокальна музика. Дослідниця акцентує на солоспіві як на одному з найважливіших явищ в українській традиції, що символізувало естетику романтизму, трансформуючись у постромантичні та неоромантичні тенденції. Попри тогочасні заклики до митців щодо переорієнтації на монументальні форми, саме камерно-вокальна мініатюра стала репрезентативним полем для експериментів [111, с. 190–191]. У цьому ракурсі розглянуто творчість Михайла Вериківського, Пилипа Козицького, Юлія Мейтуса, Бориса Яновського, у якій яскраво виявилися модерністські ознаки. Щодо доробку В. Косенка, то М. Ржевська одна з перших в українському музикознавстві здійснює спробу деконструювати канонічну радянську схему його еволюції і запропонувати нову інтерпретаційну парадигму відповідно до естетичного контексту модерної доби (докладно ця концепція проаналізована в наступному підрозділі).

На завершення варто окреслити ще один аспект українського модернізму, висвітлений у монографії, а саме — погляд на масову агітаційну й розважальну музику. Ці сторінки праці іноді є дискусійними, особливо в царині визначення ролі прикладних жанрів у творчості В. Косенка, які трактуються переважно в критичному ключі. Вони протиставляється доробку Ю. Мейтуса 1920-х років,

який поєднував роботу в академічній сфері, створюючи зразки рафінованого мистецтва, із практиками масової культури — її агітаційного і розважального (джазово-естрадного) спрямувань.

Отже, у дослідженні М. Ржевської сформовано надійне теоретичне підґрунтя для вивчення українського модернізму, передусім для переосмислення того складника творчості вітчизняних митців, який у радянські часи свідомо нівелювався.

Дисертаційне дослідження Ігоря Савчука «Екзистенційні мотиви світобачення модерністського Майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні)» (2005) [119] зосереджено на специфіці світовідчуття українських митців зазначеної епохи. Науковець акцентує на трагізмі буття модерністського Майстра (цим терміном учений окреслює постать композитора доби модернізму) та екзистенційній спрямованості його творчості. Модерністський Майстер належить до романтичного типу митців, а тому його творчість має емоційно відкриту й суб'єктивно-психологічну спрямованість. Для творчості модерністського Майстра характерна екзистенційна саморефлексія, яка найбільш повно виявляється в камерній музиці [119, с. 173–174]. Екзистенційне як смислова модель мислення модерністів як українських так і європейських, «пов'язана з розкриттям внутрішнього світу модерністського героя», де «емоційний стан композитора-творця, по суті, стає головним "тембром" творів, передаючи страждання й біль всіх уюдей як свої власні» [119, с. 176]. Усвідомлення трагічності буття відповідає рефлексивності композиторів-модерністів, що найбільш повно репрезентовано саме в камерній музиці, у якій вони вповні могли експериментувати і виявити екзистенційну «самотність» через інтимну та внутрішньо заглиблену сферу [119, с. 177]. І. Савчук розглядає екзистенційне у творчості Бориса Лятошинського, Ігоря Белзи, Юзефа Кофлера (Józef Koffler), Тадеуша Зігфріда Кассерна (Tadeusz Zygfryd Kassern), а також частково залучає доробок інших модерністів, зокрема В. Косенка, знаходячи екзистенційні риси в його творчості.

Отже, праця І. Савчука — це вагомий внесок в українські модерністські студії. Водночас екзистенційне як трагічна категорія менш характерне для митців, чий стиль міцно спирався на традицію — це стосується не лише послідовних традиціоналістів, а й представників символістського й неокласичного спрямувань, до яких належав і В. Косенко. У монографії «Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти» (2020) [118] науковець приділяє менше уваги теоретичним питанням музичного модернізму, зосереджуючись на постаті Б. Лятошинського та його творчості у зв'язках із польською культурою, виходячи за хронологічні межі доби модернізму.

У дисертаційній роботі «Канон українського музичного модернізму у творчості Бориса Лятошинського» (2008) [102] та монографії «Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського)» (2012) [101] Мирослава Новакович характеризує український музичний модернізм у категоріях канону. Дослідниця пропонує розглядати історію української музики як послідовну зміну культурних канонів. Кожен із них постає як єдність естетичної норми й культурного коду (що репрезентовано двома формами — усною та письмовою), а також певного типу комунікату, який має два різновиди — відкритий і замкнений (автокомунікативний): відкритий забезпечує трансляцію інформації про канон, а замкнений спрямований на збереження й репрезентацію самого коду [102, с. 175–176]. На підставі типу комунікату М. Новакович виокремлює два різновиди канону — нормативний і креативний. Головними ознаками першого є «наявність замкненого "культурного горизонту" і відповідність заниженому або середньому рівневі естетичної норми», тоді як другий характеризується «відкритим горизонтом культури і в його основу закладений високий рівень естетичної норми» [102, с. 176]. Нормативний канон мав прагматичні функції (ідеологічну й виховну); у XIX столітті його уособлювала народницька модель, а у XX — соцреалізм. Натомість провідна функція креативного канону — естетична. Він визначається гетерогенністю й діалогічністю, які стали засадничими в мистецтві модернізму в Україні, що повернулося до свого природного стану, деформова-

ного народницькою доктриною та офіційним соцреалістичним каноном радянської доби [102, с. 176–177].

Підхід М. Новакович до осмислення модерністської культури в категоріях канону продуктивний. Утім, сьогодні дещо архаїчним бачиться безальтернативне протиставлення модернізму як суто креативного канону та соцреалізму як виключно нормативного (із заниженим чи середнім естетичним цензом). Творча практика показує, що митці радянської епохи фактично функціонували в полі взаємодії обох канонів, тому межа між ними не була герметичною, а спадщина видатних авторів у межах соцреалістичної естетики часто демонструє найвищий художній рівень. Це, безумовно, не нівелює того факту, що соцреалізм, який штучно витіснив модерністські стилі, деструктивно вплинув на загальний розвиток української культури. Проте його оцінка має залишатися неупередженою щодо конкретних мистецьких здобутків. Варто зважати й на те, що креативність не вичерпується лише технологічними новаціями, а сама дефініція «канон» іманентно тяжіє до унормованості й типізації, а не до постійного оновлення.

На прикладі творчості Б. Лятошинського дослідниця визначає провідні риси музичного модернізму: індивідуалізм, інтелектуалізм, трагізм, міфологізм [102, с. 177]. Зауважимо, що ці ознаки властиві передусім стилю Б. Лятошинського і не є універсальними детермінантами всього музичного модернізму, хоча М. Новакович не звужує український модернізм до постаті одного автора. Вона зазначає, що модерністські тенденції виразно простежуються в доробку Василя Барвінського, Михайла Вериківського, Миколи Колесси, Юзефа Кофлера, Станіслава Людкевича, Нестора Нижанківського, Лева Ревуцького, Стефанії Туркевич-Лукіянович, Федора Якименка, Бориса Яновського. Утім, саме Борис Лятошинський, на її думку, виявився «чи не єдиним композитором в українській культурі першої половини ХХ ст., хто зміг сфокусувати глибинні ознаки модернізму як способу філософського осмислення дійсності» [102, с. 8–9]. Із цим твердженням можна погодитися лише частково. Попри всю репрезентативність постаті Б. Лятошинського, не

варто редукувати феномен українського модернізму до єдиної, навіть найяскравішої творчої системи. Це подібно до того, як не можна зводити європейське бароко виключно до спадщини Й. С. Баха, який, підсумовуючи еволюцію своєї епохи, усе ж не вичерпував усього її художнього розмаїття. У цьому контексті вельми показовим є той факт, що в наведеному списку модерністів немає імені В. Косенка, чий стиль не зовсім підпадає під критерії канону, окресленого у праці М. Новакович. Звісно, ознаки індивідуалізму, інтелектуалізму чи трагічні акценти можна віднайти і в його творах, проте вони не є магістральними. Косенківську творчість краще розглядати в категоріях естетизму (в широкому розумінні) та психологізму, які також є невід'ємними модусами модерністської художньої парадигми.

Отже констатуємо, що робота М. Новакович — цінний набуток українського музикознавства і важливий внесок у розробку теорії українського модернізму. Однак для характеристики музики В. Косенка її концепція має меншу вагу, оскільки сутність українського модернізму в ній трактовано дещо звужено, на відміну від більш панорамних і жанрово диференційованих підходів у дослідженнях М. Ржевської та Р. Стельмащука.

Окремої уваги потребує аналіз символізму як самобутнього стильового відгалуження українського модерністського простору. Як уже зазначалося, цей напрям зазвичай розглядають у синкретичному поєднанні з імпресіонізмом, проте було б помилкою обмежувати його рамками лише такої взаємодії: символістська поетика цілком органічно інтегрується і в інші стильові системи. Так, у дисертації Ольги Рижової «Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського» (2003) [112] запропоновано розглянути символізм як ключову стильову домінанту в доробку композитора. І хоча основу аналітичного матеріалу праці становлять фортепіанні опуси, науковиця залучає до розвідки і солоспіви на вірші поетів-символістів, а також поетичні тексти давніших епох, які вона трактує як протосимволістські. Саме звернення митця до символістського вербального джерела спонукало оновлення музичного стилю Б. Лятошинського, а солоспіви стали його творчою лабораторією,

у якій він опановував нові прийоми й засоби виражальності. Музичним віддзеркаленням символістської поезії у романсовій творчості Б. Лятошинського постає «новий тип мелодії з витонченістю інтервальних ходів та хроматизмів, “терпкість” гармонії з перевагою різного роду септакордів, нонакордів і їх обернень з домішкою позаакордових звуків, відсутність тональних тяжінь, стисліcть музичних фраз, що розділяються паузами, розведення регістрів на далекі відстані, фактурний збіг початку і кінця твору, поліритмія та поліметрія, динамізація всіх шарів фактури, деталізація артикуляційних прийомів та ін.» [112, с. 6–7].

Дослідниця визначає і специфічні риси символізму у творчості Б. Лятошинського, зокрема симбіоз із експресіонізмом, спричинений рецепцією німецької школи, передусім спадщини Р. Вагнера. У камерно-вокальних творах митця вона акцентує на дедалі більшому значенні фортепіанної партії, яка перебирає на себе компенсаторну функцію щодо вокальної лінії, а часом і поглинає її. Крім того, Б. Лятошинський, наслідуючи національні традиції української класичної опери, надає пріоритет низьким чоловічим голосам — басам і баритонам. О. Рижова вказує також на виразну тенденцію до циклізації солоспівів, які за структурними ознаками утворюють своєрідні сонатисюїти [112, с. 7].

У контексті зазначеного зауважимо, що репрезентація Б. Лятошинського як символіста й виокремлення відповідних ознак його спадщини унаочнюють суттєву відмінність від косенківської інтерпретації цього напряму. Символістські риси у творах В. Косенка не мають точок перетину з експресіонізмом; крім того, у камерно-вокальній сфері він віддає перевагу високим жіночим голосам, у такий спосіб наголошуючи на дематеріалізації художнього образу. Його солоспіви не постають циклами у вузькому значенні цього терміна, хоча в сучасних дослідженнях їх пропонують трактувати саме в такому ракурсі (зокрема, у праці Ірини Копоть [61, с. 18]). Водночас у доробку обох митців простежується спільне звернення до вербальних джерел символізму або ж інтерпретація поетичного слова давніших епох у відповідному естетичному

дусі. Спільними ознаками є також посилення драматургічної ваги фортепіанної партії, яка є доповненням до вокальної, і кардинальне оновлення таких засобів виражальності, як мелодика, гармонія і фактура.

Символістські елементи в музичному мистецтві на прикладі спадщини К. Дебюссі досліджує Анна Асатурян. У дисертації (2017) авторка зазначає, що на камерно-вокальний стиль французького майстра вирішальний вплив мала символістська поезія, для музичного втілення якої він застосовував техніку «єдиного загального мотиву», споріднену з принципом арабески у візуальному мистецтві [3]. К. Дебюссі реалізує символістську ідею зв'язку звукотворчості з езотерикою, апелюючи до магічного світовідчуття, а сам символ тлумачить як щось непізнане й герметичне. Композитор формує новий тип мелодизму, далекий як від аріозності, так і від побутової пісенності, натомість наближається до барокової інструментальної «мовної гри». Вокальна лірика К. Дебюссі характеризується втратою традиційних функцій слова й музики: вербальний компонент деталізував смисл, а музичний його узагальнював. У творах митця ці складники злиті в цілісний звуко-символістський комплекс, яскравим свідченням чого постає повна автономізація фортепіанної партії [3, с. 12–14].

Сьогодні українські науковці виокремлюють ще одну засадничу ознаку символістського стилю, а саме екстатичність. Цю властивість дослідники визначають як пріоритетну рису музичного символізму, а саму ідею екстатичного трактують як багатозначний образ-абстракцію, що має виразне сакральне підґрунтя і простежується в доробку О. Скрябіна та інших митців-символістів, зокрема й В. Косенка. Символізм змінив мистецький вектор із синтезу класичних видів творчості на релігійний симбіоз слова, музики й зображальності, до того ж ця релігійність постає виключно в позацерковному та позаконфесійному контексті [89, с. 56–57].

Екстатичність як символістська ознака не виявляється у спадщині Б. Лятошинського, натомість вона належить до базових характеристик косенківського звукового світу. Саме тому доробок В. Косенка петербурзького та

житомирського періодів доцільно розглядати крізь призму символізму, для якого характерні ускладнення художньої мови, посилення значення фортепіанної партії в солоспівах, а також особливий тип драматургії з екстатичною кульмінацією, генетично спорідненою зі скрябінськими образами найвищої витонченості й найвищої грандіозності.

Сьогодні розуміння модернізму в музичному мистецтві суттєво поглибилося, завдяки чому багатьох українських композиторів, яких донедавна не зараховували до цього кола (зокрема й В. Косенка), нині розглядають як представників зазначеного напряму. Поява монографії Олени Корчової «Музичний модернізм як terra cognita» (2020) [66], у якій це явище постає як цілісна система, відкриває широкі перспективи для вивчення доробку В. Косенка як його репрезентанта. У цій праці авторка пропонує розгалужену типологію, а також диференціює і характеризує численні стилі, тенденції та течії музичного модернізму — не лише радикальні, а й поміркувані.

О. Корчова виокремлює три етапи модернізму — ранній, центральний і пізній, окреслюючи специфічні художні комплекси для кожного з них. В епіцентрі раннього періоду (кінець 1880-х — середина 1910-х років) перебувають імпресіонізм та символізм. Його доповнюють постромантизм, модерн та індивідуальні авторські стилі. Усі вони утворюють систему, яку дослідниця визначає як поетичну, а її ідеологічним підґрунтям постає тотальна естетизація дійсності. Центральний період (від середини 1900-х до середини 1920-х років) вирізняється екстремальним характером: базовим стильовим ядром є експресіонізм, підсилений дадаїзмом, фовізмом, варваризмом та футуризмом. Пізній етап розгортається з кінця 1910-х до кінця 1930-х років під знаком неокласицизму; його також репрезентують неофольклоризм, урбанізм, конструктивізм, динамізм, «нова речевість» (Neue Sachlichkeit) та «нова простота». До цієї ж пізньої фази дослідниця зараховує і соцреалізм [66, с. 45–49]. У цьому контексті вельми слушними є міркування О. Корчової щодо культури в тоталітарних країнах, зокрема в СРСР, де під час приходу більшовиків до влади експлуатувалися гасла революційного авангардного мистецтва, а

згодом утверджувався спрощений культ класики, пристосований під потреби політичної агітації [66, с. 100–101]. О. Корчова фіксує також локальну європейську тенденцію, окреслюючи її як «ліве мистецтво», одним із найяскравіших представників якого був Ганс Ейслер (Hanns Eisler). Соціокультурним витоком цього відгалуження постає «суспільно-політичний тренд соціалізму-комунізму», а провідним звуковим інструментарієм — «популярно-демократичний інтонаційний комплекс» [66, с. 69]. Попри те, що авторка монографії не подає розлогої характеристики цього пласта, наведена концепція уможливлює інтеграцію соцреалізму в загальномодерністський контекст. Його доцільно розглядати як радянський аналог західного «лівого мистецтва», що в стильовому аспекті виявляє найбільшу дотичність до неокласицизму, постаючи його лайт-версією, адаптованою під ідеологічні й агітаційні завдання. Утім, спрощення засобів у найкращих зразках «лівої» творчості (зокрема й соцреалістичної) не завжди призводить до примітивізації змісту. Тяжіння до уніфікації — це класицистична ознака, і в 1920–1930-х роках воно стає формою втілення нового змісту, особливо коли йдеться про суто музичну тканину, аналізовану у відриві від ідеологічно заангажованого вербального тексту. Саме тому не варто зневажливо оцінювати здобутки митців, орієнтованих на художній канон соцреалізму, адже глибина художньої цінності твору безпосередньо не залежить від обраної стильової моделі.

У дисертації, виокремлюючи й характеризуючи модерністську специфіку творчості В. Косенка, спиратимемося на концепцію О. Корчової, оскільки дослідниця неодноразово наголошувала, що композитор постає яскравим представником саме поміркованого крила цього напряму. Водночас зауважимо: у згаданій монографії науковиці йдеться переважно про європейський та почасти американський ареал, тож питання вітчизняного мистецького простору в межах тієї праці не порушувалися. Проте у наукових пошуках О. Корчова не обмежується суто західним контекстом, прагнучи на нових методологічних засадах інтерпретувати художній доробок українських авторів, що знайшло безпосереднє продовження в її публікаціях наступних років.

У статті «Український музичний модернізм: передумови концептуалізації» (2023) [67] дослідниця констатує, що в наукових колах, попри солідну кількість розвідок цієї тематики, і досі немає консенсусу щодо трактування українського модерністського феномену загалом. Авторка наголошує на нагальній потребі теоретично закріпити це поняття, адже вказаний термін має посісти статус базової категорії в сучасному музикознавстві, що є особливо важливим у світлі постколоніальної оптики сприйняття історії української музики [67, с. 170–171]. О. Корчова акцентує на суттєвому зростанні уваги до українського музичного модернізму як у вітчизняному, так і в міжнародному просторі. Вона вказує на збільшення кількості мистецьких акцій, орієнтованих на репрезентацію його здобутків, фіксує помітні зрушення в теоретичному осмисленні цієї спадщини та закріплення нових аналітичних наративів у навчально-методичному забезпеченні спеціалізованих курсів мистецьких закладів вищої освіти.

Науковиця зазначає, що донедавна українську творчість XX століття штучно розглядали крізь призму загальнорадянської культурної спадщини, тож її позбавляли естетичної суб'єктності. Мистецтвознавчі студії переважно зосереджувалися на російській / радянській реальності, штучно відсікаючи західноєвропейський та світовий контексти. Отже, за визначенням дослідниці, «перенесення в іншу культурно-історичну реальність, співвіднесення української частки музичної історії XX століття з епохальними мистецькими процесами, властивими західній цивілізації, є не тільки *передумовою*, а й засадничою *умовою* концептуалізації українського музичного модернізму» [67, с. 175]. О. Корчова пропонує трактувати вітчизняний музичний модернізм як епохальний період, хронологічні межі якого охоплюють кінець XIX — першу третину XX століття, коли відбувалася кардинальна переорієнтація із класико-романтичних на постклассичні культурні закономірності.

Специфічними ознаками цього процесу в українському просторі постають:

1) колоніальні умови розвитку, що розпочалися з кінця XVIII і тривали протягом XIX століття, спричинивши певне відставання від загальноєвропейського культурно-мистецького поступу;

2) тяжіння українського модернізму до поміркованого, а не радикального типу;

3) штучне обмеження творчого самовираження митців, ініційоване у 1920-х роках комуністичним режимом;

4) антиукраїнські репресії та фізичне знищення провідних творців від початку 1920-х до кінця 1930-х років.

Знаковою постаттю в розгортанні українського музичного модернізму постає Микола Лисенко, у пізньому доробку якого виразно простежуються премодерністичні тенденції, тоді як центральною фігурою цього процесу є Борис Лятошинський. Авторка статті вказує також на дихотомію «модернізм — соцреалізм», яку вона пропонує розглядати в координатах конфлікту *епохи та режиму*, що призвів до штучного згортання природних стильових процесів і формування радянського моностилю [67, с. 175–176]. У висновках О. Корчова зазначає, що серед питань, які потребують негайного розв'язання, найважливішими є «тлумачення родового поняття модернізму та його музичної версії, варіанти хронологічного маркування та внутрішньої періодизації, а також узгодження іменного ряду представників українського музичного модернізму <….> розмежування феноменів модернізму і соцреалізму в українській музичній культурі XX століття, розведення їхніх проявів та, навпаки, дослідження механізмів компромісної інтеграції» [67, с. 177].

Оскільки стаття О. Корчової має концептуальний характер, прокоментуємо окремі її положення. Безперечно, не можна не погодитися з необхідністю оновлення оптики сприйняття вітчизняного модернізму, що унаочнює його суб'єктність у світовому просторі. Такий підхід — принциповий для еволюції національних традицій не лише в українському контексті, а й у мис-

тецьких культурах інших країн, зокрема й Китаю. Нагадаємо, що загальну теоретичну базу модернізму дослідниця вже заклала у монографії, тому сьогодні актуальною є адаптація цієї концепції до українських реалій із фокусуванням на хронологічних критеріях та періодизації. Особливої уваги потребує і узгодження персоналій, які репрезентують цей музичний модернізм. Наголосимо, що спадщину В. Косенка далеко не всі вчені пов'язують із модерністським рухом. Погляди фахівців на доробок композитора докладніше проаналізовано в наступному підрозділі роботи. Наразі зазначимо, що невизначеність аналітичних позицій наукового загалу щодо цієї проблеми перешкоджає неупередженому осмисленню творчості митця. Першим кроком до ревізії косенківської спадщини має стати остаточне закріплення за автором статусу репрезентативного представника українського модернізму, адже, за слушним зауваженням О. Корчової, вітчизняний його варіант мав переважно поміркований, а не радикальний характер.

Окремого аналізу потребує і задекларованe розмежування *соцреалізму* та *модернізму*. Оскільки радянський канон доцільно розглядати крізь призму неокласичних тенденцій у межах «лівого мистецтва», навряд чи варто наполягати на абсолютній автономності цих явищ. Це питання дискусійне, адже, окрім власне модерністських течій і радянського офіційного канону, в українському просторі першої третини XX століття функціонував потужний пласт традиціоналізму. Причому стильові орієнтації його представників зумовлювалися не так ідеологічним тиском в УРСР, як особистісними естетичними установками композиторів, що орієнтувалися на спадкоємність досвіду. Цей вектор докладно розглянула Людмила Іванова в дисертації «Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України XIX–XX століть» (2021) [47]. Тож доцільно або констатувати антиномію модернізму й традиціоналізму, або ж трактувати традиціоналізм як один із специфічних ретроспективних проявів самого модернізму (зокрема, у його неокласичному варіанті). Отже, механізми взаємодії модернізму, соцреалізму і традиціоналізму також потребують подальшого системного осмислення.

О. Корчова розмежовує соцреалізм і модернізм як ідеологічно протилежні естетичні установки, указуючи водночас на можливість їхнього компромісного перетину у спадщині окремих авторів. Проте часто соцреалістична ознака того чи іншого твору виявляється лише на рівні вербального тексту, програми або назви. У стильовому ж аспекті ці композиції демонструють виразні неокласичні риси з елементами традиціоналізму, а тому їх часто, хоча й не завжди можна вивчати в контексті модерністського мистецтва. Особливо наголошуємо на такому підході, адже масова музика у творчості В. Косенка потребує докладного аналізу як така, що відігравала вагому роль у процесах стилетворення митця.

У контексті деколонізації української музики та зміни дослідницької оптики постає питання взаємозв'язків національної культури з російською, оскільки в монографії М. Ржевської цій проблематиці приділено особливу увагу. Щодо спадщини В. Косенка, який здобув освіту в Петербурзькій консерваторії, орієнтувався на інновації О. Скрябіна й С. Рахманінова та звертався у солоспівах до російської поезії, цей чинник обійти неможливо. Утім, оновлення дослідницького ракурсу полягає саме в тому, щоб інтерпретувати вказаний контекст не крізь нав'язану імперсько-колоніальну парадигму, а як природне прагнення молодого митця долучитися до російської культури, до тогочасного світового художнього досвіду. Це віддзеркалювало загальний процес становлення українського модернізму, відкритого до новітніх естетичних віянь та інтеграції здобутків різних культур, зокрема й східних (яскравим прикладом чого постає цикл «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» Б. Лятошинського). Здобувши професійну виучку в Петербурзі, В. Косенко природно зазнав певних стильових впливів. Однак далі його музичний світ дедалі глибше вкорінювався в рідний культурний ґрунт, і неокласичний стиль композитора формувався вже на питомому національному фундаменті. Скрябінські й рахманіновські імпульси раннього періоду, як доводить подальший аналіз, у рудиментарному вигляді зберігаються і в його солоспівах неокласичного спрямування. Проте це свідчить не про генетичну

залежність В. Косенка від російської традиції, а про модернізацію української музичної мови під впливом загальноєвропейських композиторських пошуків першої третини ХХ століття, спрямованих на розширення образної сфери та оновлення засобів виражальності.

Отже, констатуємо, що в сучасному вітчизняному музикознавстві сформовано вагомі засади для дослідження національної версії модернізму. Фундаментальну теоретичну базу цього напряму закладено в монографії О. Корчової. Водночас специфіку творчості українських авторів першої третини ХХ століття, у якій утілилися риси новітнього мистецтва, докладно висвітлено в працях М. Ржевської, І. Савчука, М. Новакович та інших дослідників. Проте чимало питань щодо українського модерністського простору все ще залишаються дискусійними. На це у згаданій статті вказує і О. Корчова, наголошуючи, що окреслена проблематика потребує особливої уваги й деталізації. У цьому аналітичному полі постать В. Косенка виявляється однією з найбільш проблематичних, адже більшість дослідників у розвідках із питань модернізму оминають його спадщину. Щоб з'ясувати їхні наукові позиції, у наступному підрозділі ми зосередимося на індивідуальному стилі композитора та його репрезентації у працях українських музикознавців від середини ХХ століття до сьогодення.

1.3. Стильова парадигма музики Віктора Косенка в розвідках українських науковців

Творчість Віктора Косенка, зокрема й камерно-вокальна, в українському музикознавстві одночасна є дослідженою і недослідженою. З одного боку, творчості композитора присвячено монографії, перша з яких вийшла ще 1949 року, видано листи й спогади сучасників. Українські музикознавці постійно звертаються до його музики, оновлюючи тематику досліджень та пропонуючи новий погляд на неї.

Сьогодні косенкознавство представлено різними напрямами, серед яких вагоме місце посідають праці К. Шамаєвої (2005; 1997) [154; 155] та

О. Волосатих (2020–2024) [29; 30; 31; 32], О. Таранченко [129] біографічного спрямування. Окрім того, розвідки біографічного характеру репрезентують праці І. Копоть і О. Коломієць (2005) [62], І. Копоть і Г. Мокрицького [63], О. Машути [90], В. Мудрика [97], О. Таранченко [127; 128]. Активно досліджують камерно-інструментальну музику В. Косенка, зазначимо праці Т. Арсенічевої [2], Г. Асталош [4], Т. Менцинського [91], В. Сумарокової [126], Д. Харитонової [140; 141] та ін.

Фортепіанна музика композитора активно вивчалася в радянські часи і представлена роботами Ю. Вахраньова [26], В. Клина [55], О. Олійник [104], Б. Фільц [136]. Сьогодні дослідники також звертаються до фортепіанної музики композитора, ставлячи нові акценти (розвідки О. Ліфоренко [77], І. Рябова [117] та ін.).

Проте далеко не вся косенкознавча проблематика висвітлена однаково повно та глибоко: так, наприклад, лише недавно почали з’являтися розвідки, присвячені театральній музиці композитора. Також не весь музичний доробок В. Косенка представлена в українському музичному просторі: безумовними лідерами є «24 дитячі п’єси», які увійшли та міцно закріпилися в навчальному репертуарі юних піаністів, та «11 етюдів у формі старовинних танців», вельми часто звучать обрані солоспіви і фортепіанні твори житомирського періоду. Значно менше виконуються його твори великої форми, наприклад, сонати та концерти. Таким чином констатуємо, що музика В. Косенка в українському музичному концертному та науковому просторі представлена фрагментарно, а, отже, потребує уваги з боку виконавців, так і науковців для уточнення або переосмислення тих чи інших позицій.

Не менше є дискусій точиться щодо стильового наповнення музики композитора: в радянські часи його розглядали в контексті музики соціалістичного реалізму з опорою на народність та традиційність засобів музичної виражальності. Сьогодні дослідники переважно розглядають його творчість в контексті пізнього романтизму (неоромантизму) та музичного модернізму з пріоритетність останнього. Проте системної праці, де була б висвітлена сти-

льова еволюція композитора протягом усього його творчого шляху, зокрема й крізь призму рецепції модернізму, немає. Цікаві спостереження науковців, які будуть висвітлені нижче, не формують цілісного уявлення щодо В. Косенка як композитора-модерніста. Причин тут кілька — і музикознавчі штампи щодо музики митця, які не до кінця подолано, і недостатня розробленість проблематики, що розкриває специфіку українського модернізму, попри вагомі напрацювання науковців останніх десятиліть, які остаточно не закріпилися в свідомості широкого загалу. Вузьке розуміння модернізму, передусім ототожнення всього стильового напряму з його найбільш радикальною гілкою (те, що у сталінську добу називали формалізмом), яка в українській музиці представлено музикою Б. Лятошинського, не сприяла розгляду творчості поміркованих модерністів як представників цього напряму.

Говорячи про стильову парадигму музики В. Косенка та її окреслення у працях музикознавців, присвячених творчості композитора, зазначимо, що ці питання підіймалися фактично у кожній з них, будь то популярний нарис, праця біографічного характеру чи наукова розвідка, що розглядає той чи інший напрям його творчості. Нашим завданням у цьому підрозділі є показ еволюції думки українських науковців щодо стильових параметрів музики В. Косенка від перших косенкознавчих праць до найновіших розвідок. Безумовно, ми не можемо охопити усі наукові роботи, присвячені композитору, зокрема численні статті, присвячені інструментальній музиці, тим більше, що немає в цьому потреби, але намагатимемося представити максимально повно доробок українських музикознавців, починаючи із праць середини XX століття до сьогодні.

Розпочнемо огляд із першої монографії, присвяченій творчості В. Косенка, — книги Валеріана Довженка, написаної 1949 року [42]. Відповідно до ідеологічних настанов сталінської доби, дослідник усіляко підкреслював реалістичні засади творчості композитора. В. Довженко акцентував значимість для музики раннього періоду В. Косенка творів П. Чайковського, Ф. Шопена та О. Скрябіна. Як зазначає науковець, композиторові не було

близьким модерністичне мистецтво, представлене у творчості «Стравінського, Прокоф'єва і західних "новаторів" формалістичного напрямку», а прагнув наслідувати класичні традиції, віддаючи перевагу музиці, яка розкривала «світ особистих інтимних почуттів людини, що втратила надію на щастя і скорбить про неповоротне минуле. Саме ці образи і настрої здебільшого сумні і трагічні, він добирав у Шопена, Чайковського, Скрябіна і Рахманінова» [42, с. 27–28]. В ідеологічно спрямованій праці 1949 року не можна було оминути вплив на композитора формалістичного мистецтва, як тоді позначалися будь-які прояви радикального модернізму та авангарду. В. Довженко змальовує В. Косенка як митця, у творчості якого відсутні риси формалізму, оскільки він визнавав лише «мистецтво правди, краси і щирості, мистецтво приступне і хвилююче» [42, с. 37]. Пошук власного стилю спонукає композитора звернутися до старовинної музики, до її криштелево-прозорих форм, які він поєднував із сучасними простими засобами виражальності та віртуозною фортепіанною технікою, збагачуючи інтонаціями українських народних пісень [42, с. 59]. Останній період В. Довженка окреслює як такий, що пов'язаний із героїчною тематикою та музикою для масового слухача [42, с. 80].

Попри ідеологічно заангажовану позицію автора, що особливо виявилося у протиставленні реалістичного та формалістичного мистецтва і відбилося на оцінках творчості сучасників В. Косенка, які сьогодні абсолютно неприйнятні, зазначимо й багато слушного у спостереженнях щодо творчості митця, зокрема тяжіння В. Косенка до психологізму та ностальгічних мотивів, що, як ми сьогодні розуміємо, є ознаками модерного музичного мислення, а також несприйняття радикальних напрямів музичного модернізму, що загалом відповідає естетичній платформі та стильовій парадигмі творчості митця. Щодо звернення до героїки у творчості 1930-х років та масових жанрів, то ці аспекти також можна розглядати в контексті модерністичного мислення.

Богдана Фільц у монографії «Фортепіанна творчість В. Косенка» (1965) [136] вже відходить, хоча далеко не повністю, від штампів музикознавства сталінської доби, однак загалом зберігає оцінки, що закріпилися в

українському музикознавстві. Вона акцентує боротьбу двох струменів у творчості митця — оптимістично-реалістичного та елегійно-суб'єктивного [136, с. 33]. У циклі «11 етюдів у формі старовинних танців» композитор поєднує європейську старовинну музику з українською пісенно-танцювальною традицією, тим самим протидіючи «своєю творчістю повальному захопленню молодих музикантів модними в той час антихудожніми модерністськими творами» [136, с. 35]. Підсумовуючи еволюцію стилю В. Косенка, Б. Фільц зазначає, що «від суб'єктивно-екзальтованих настроїв <…> композитор переходить до більш доступних реалістичних життєстверджуючих образів, поступово стаючи на шлях соціалістичного реалізму», де «відчувається близький зв'язок з народною мелодикою, музична мова <…> набагато простіша та доступніша, ніж у більш ранніх творах, водночас вона позначена яскравим колоритом та гармонічним багатством» [136, с. 65].

Роман Стецюк у монографічному дослідженні 1974 року, характеризуючи музичний доробок В. Косенка, не акцентує увагу на стильових параметрах його музики в її динаміці, констатуючи, що творче обдарування митця «зросло на вітчизняній і світовій класиці, естетичний світогляд співзвучний романтичним віянням. <…> Композитор взяв за основу своєї творчості принципи і властивості класичного стилю. <…> Загальний стиль музичної мови увібрав основні риси слов'янського мелосу. Український мелодизм займає порівняно невелике місце, хоча деякі твори позначені яскравим національним колоритом» [125, с. 16].

У монографії Олександри Олійник (1977), присвяченій фортепіанні музиці В. Косенка, наголошено на революційності прагнень митця, зокрема його прихильності до ідеалів гуманізму, революційного подвигу та боротьби. Саме тому композитора, на її думку, не зачепили модерністські тенденції. У варшавський період його цікавила передусім музика західноєвропейських композиторів, пізніше його захоплювала творчість О. Скрябіна і С. Рахманінова, яку він пропагував в Україні. У доробку О. Скрябіна його

вабили «мотиви непереборної жадоби боротьби, життєствердження, “сонячність”, поезія героїчного начала» [104, с. 13–15].

Висвітлюючи стильові орієнтири у перший період творчості (1919–1926), О. Олійник зазначає, що був митцем романтичного світосприймання [104, с. 78].

Музика другого періоду (1927–1938) характеризується демократичністю, що було пов’язано з пріоритетами композиторського письма В. Косенка, а саме тяжінням до традиційних форм та загальнозначимої мови [104, с. 99].

Цікавою є оцінка творчості композитора представником не радянського музикознавства, а видатного діяча української діаспори Антіна Рудницького. У книзі «Українська музика: історично-критичний огляд», що була написана 1963 року, музикознавець так окреслює стиль В. Косенка: «засоби його гармонійних основ і сполук ніколи не переходили межі неоромантичного стилю, якого він є типовим представником в українській сучасній музиці» [114, с. 203].

Дослідник акцентує особливість музики В. Косенка як таку, у якій майже не використовується українська народна пісня, і немає прагнення надати їй «українського» характеру, однак у солоспівах «мелодика і своєрідний сумовитий, інколи трагічний характер є суто-український» [114, с. 204].

Ми більш детально зупинилися на цих працях як базових, оскільки саме на них (окрім роботи А. Рудницького) у радянські часи формувався наратив щодо світоглядної і, відповідно, стильової еволюції В. Косенка. Коротко підсумуємо основні позиції, які містять описані вище роботи. Модернізм та модерні течії трактувалися вузько, з негативною конотацією (формалізм) і як такі, що невластиві музиці В. Косенка. Його рання творчість розглядалася в контексті романтизму/неоромантизму зі стильовою орієнтацією на музику О. Скрябіна (раннього й середнього періодів) і С. Рахманінова, творчість який інтерпретувалася не крізь призму символізму, а в руслі продовження традицій романтизму. Опора на музичну класику, ясність форм, на думку дослідників, характерна для пізнього періоду творчості В. Косенка, однак дефі-

ніція «неокласицизм» в роботах до 1991 року відсутня. Окрім того, музика композитора окреслювалася в категоріях соціалістичного реалізму як демократична і така, що спиралася на український фольклор (щодо опори на народну музику, то з цим згодні не усі дослідники), при цьому дефініції «фольклоризм» / «неофольклоризм» не вживається. Також у роботах середини XX століття особливо підкреслювалася і виділялася як вагома й цінна та частина доробку митця, що орієнтувалася на масову музику.

Отже, можна констатувати, що музикознавці загалом правильно визначали стильові риси музики В. Косенка, проте інтерпретували їх не в контексті модернізму: цілісної та неупередженої теорії музичного модернізму ще не існувало, а саме слово сприймалося негативно. Однак розмаїття стильових векторів музики В. Косенко, зазначених науковцями радянської доби (сьогодні ці стильові напрями ми би окреслили як символізм, неокласицизм, фольклоризм), засвідчив, що його музика цілком і повністю відповідає засадам модернізму, однак в радянські часи її викривлено інтерпретували в контексті романтизму та соціалістичного реалізму в силу ідеологічних установок, а не музичних властивостей.

У 1990-ті роки українські музикознавці почали переосмислювати стильові параметри його музики. Творчість В. Косенка все частіше висвітлювали крізь призму естетики модернізму. Так, Олександр Козаренко у монографії «Феномен української національної музичної мови» (2000) [57] в контексті стилетворчих процесів першої третини XX століття й оновлення і збагачення національної музичної мови зазначав, що українські композитори у процесі опанування нових актуальних стилів працювали за стильовими моделями, яких було кілька, зокрема В. Косенко — в парадигмі моделей «під Скрябіна» та «під Рахманінова» [57, с. 146]. І хоча на рахманіновські й скрябінські впливи вже неодноразово вказували музикознавці, О. Козаренко розглядає їх у контексті модернізму як зразок «прискореного опанування сучасного естетичного досвіду» в українській музиці [57, с. 146–147].

Зупинимося на знаковій роботі 2000-х років — монографії Майї Ржевської «На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи» (2005). Дослідниця підкреслює невідповідність, яку відчував В. Косенка щодо актуальних стилів 1920-х років, а саме авангардних течій, що були поширені в Європі, та генеральній лінії української музики, спрямованій на розробку фольклору, вказує на інтровертність його мислення — спрямованість на внутрішній світ людини, рефлексивність, орієнтацію на монологічний склад [111, с. 312, 314]. М. Ржевська відповідно до особистісних характеристик індивідуальності митця та часу, коли він творив, виділяє три стильові домінанти його музики: романтизм у його східноєвропейському варіанті, що відповідали гаслу 1920-х років «До психологічної Європи», неокласицизм, де найбільш органічно було втілено національне начало, та соціалістичний реалізм, який орієнтувався на традиції російської та частково європейської музики кінця XIX століття. Романтизм вона вважає генеральною стильової орієнтацією митця [111, с. 315–316].

Характеризуючи композиторський стиль В. Косенка в його еволюції, дослідниця робить спробу відповісти на питання, наскільки соціалістичний реалізм відповідав творчому «Я» композитора, його духовним потребам. Безумовно, написання творів актуальної тематики з агітаційним ухилом було необхідністю професійного виживання композитора. М. Ржевська характеризує стильові риси цієї музики: пріоритетність куплетної форми, рух мелодії поступеневий або по звуках акорду, спрощена гармонія, перевага ладів мажорного нахилу, акордово-гармонічна фактура, іноді з елементами поліфонії в дусі народної пісні [111, с. 319].

Вона висловлює припущення, що В. Косенко в хоровій музиці масового спрямування — це «“інший Косенко”, стиль його хорових творів, як видається, не можна розглядати у руслі основного стилю композитора, це своєрідний *альтернативний стиль*, який є маргінальним по відношенню до справжньої композиторської індивідуальності митця» [111, с. 320]. Цей висновок авторка

підтверджує спостереженням щодо константності його творчих інтенцій, відповідно до якої в еволюції стилю композитора переважала тенденція до стабільності та односпрямованості, і в стильовому розмаїтті лише засвоєння «свого» гарантувало високий художній результат, тоді як нав'язування «чужого» стало відхиленням від природної лінії еволюції косенківського стилю. Утім, дослідниця залишає питання органічності для творчості композитора соцреалізму та його стильових домінант відкритим, оскільки для остаточного висновку необхідно враховувати не лише відверто ідеологічно спрямовані твори, а й усю його творчість, передусім симфонічну [111, с. 320–321].

З одного боку, не можна не погодитися з висновком авторки щодо певної неприродності для генеральній творчої лінії композитора ідеологічно заангажованих творів відверто агітаційного плану, для яких характерно спрощення музичної мови. З іншого, соцреалізм, який сьогодні варто розглядати в контексті «лівої музики», є також стилем, що репрезентує музичний модернізм і є одним з його стильових відгалужень, який має багато споріднених рис з неокласицизмом, передусім з його класицистичною гілкою. Саме через неокласичні установки «ліва музика» стала тією точкою дотику між творчими установками В. Косенка та вимогами радянської влади до композиторів. Тому варто переглянути місце цього шару в творчості митця, інтерпретуючи його відповідно до досягнень сучасної науки, та враховуючи його ознаки в стильовій еволюції В. Косенка. У цьому контексті пригадаємо значимість жанру масової пісні в китайській професійній музиці, яка у XX столітті орієнтувалася не лише на традиції академічного мистецтва, а й масової пісні, надзвичайно популярної в Китаї.

Отже, спостереження та висновки М. Ржевської щодо стилетворення в музиці В. Косенка багато в чому є слушними, оскільки вони окреслюють стильову еволюцію В. Косенка без нашарувань ідеологічних установок, які у XX столітті панували в українському музикознавстві. Дослідниця оперує актуальною термінологією, без огляду на радянські штампи, однак висновки

потребують певного коригування відповідно до напрацювань сучасної української музикознавчої науки.

У публікаціях XXI століття, що присвячені різним аспектам творчості В. Косенка, доволі часто стильові параметри музики композитора розглядаються в контексті пізнього романтизму/неоромантизму. Так, наприклад, Анастасія Кравченко акцентує близькість ранньої камерно-інструментальної творчості В. Косенка романтичним тенденціям, пов'язуючи його з бідермайєром, одним з проявів якого було домашнє музикування. Щодо стильових орієнтирів митця, то дослідниця вказує на музику О. Скрябіна та С. Рахманінова [69, с. 163].

Лариса Свіридовська неодноразово підкреслює романтичне начало в музиці композитора, вбачаючи його навіть у такому неокласичному творі як «11 етюдів у формі старовинних танців», про які вона говорить, що В. Косенко, спираючись на жанр старовинних танців, розвиває образність романтичного спрямування [120, с. 25].

У підручнику Олени Верещагіної та Людмили Холодкової зазначено, що стиль композитора був сформований під впливом романтичної музики XIX — початку XX століття, творчо розвиваючи надбання Фридерика Шопена, Петра Чайковського, Сергія Рахманінова, Олександра Скрябіна [27, с. 112].

Однак усе більше дослідників акцентують риси модернізму у творчості композитора. Наприклад, Ольга Лігус розглядає ранні фортепіанні твори В. Косенка в контексті неоромантизму та символізму, констатуючи найбільшу спорідненість із музикою О. Скрябіна. Дослідниця виокремлює риси символістського стилю О. Скрябіна, які стосуються відтворення драматургічних принципів та стилістичних прийомів, що найбільше проявилися у фортепіанній музиці В. Косенка. Поемність у створенні художнього образу є відбиттям розуміння музичного простору як безмежного цілого, що інспірує імпровізаційність музичної думки, яка створюється за допомогою варіювання, перегармонізації та секвенційного руху. Поступове проростання музичного образу,

притаманне О. Скрябіну, знайшло відбиток у творчості В. Косенка, зокрема еліптичні послідовності, деталізація звукового колориту та скрябінівська «гармоніє-мелодія». Також стиль обох композиторів єднає використання альтерованих різновидів нонакорду із секстою, мелодика з ритмічною й метричною мінливістю та специфічною мелодичною формулою — кварта, терція або секста з предйомом [74, с. 97].

У контексті останньої роботи звернемо увагу на такий момент. В українській науці протягом XX та на початку XXI століття цілком слушно говорилося про близькість музики В. Косенка та О. Скрябіна і С. Рахманінова, і одночасно вона розглядалася в контексті романтичної (іноді пізньоромантичної) традиції. У статті О. Лігус її охарактеризовано в категоріях символістського стилю, що є історично вірним. Оскільки теоретичні питання символістського стилю в музиці загалом уже окреслено, про що йшлося у відповідному розділі роботи, ранній період творчості В. Косенка доцільно окреслювати як символістський, де провідним стає символістський стиль.

Юрій Глущенко [34] наголошує на тому, що в радянському музикознавстві створювався образ В. Косенка як традиціоналіста, хоча в його творах є багато новаторських рис. Так, стиль Третьої фортепіанної сонати можна окреслити як неоромантичний, і він нетотожний романтизму XIX століття, бо є модерною музичною течією, а в «11 етюдах у формі старовинних танців» поєднуються риси необароко і неоромантизму.

У дослідженні Ольги Волосатих наголошено, що, хоча «композитор виглядав “несучасним сучасником” модерну» <…> образність, до втілення якої він прагнув, цілковито вписуються до символістсько-модернової парадигми» [28, с. 70]. Науковиця акцентує увагу на модерновому «ретроспективізмі» В. Косенка, зокрема у його солоспівах «Коли б то ти могла», «Я тут, Інезільє» та циклі «11 етюдів у формі старовинних танців» [28, с. 79].

Значно менше науковці вбачають імпресіоністичні риси в музиці композитора. Валентина Антонюк говорить про складність дихотомічного процесу словесної й музичної мовленнєвих сфер у солоспівах В. Косенка, що

відрізняє його твори від П. Чайковського та С. Рахманінова; характеризуючи фактуру творів (ускладнення терцієвої структури акордів, паралельний акордовий рух, зменшення функційності акордики), наголошує на наявності імпресіоністичних рис [1, с. 151, 157].

Вочевидь, бачимо розбіжність термінології українських науковців щодо окреслення стильових рис музики В. Косенка, яка, враховуючи еволюцію, позначається в термінах неокласицизм, необароко, неоромантизм, сецесія, символізм тощо. Проте більшість з них, хоча й не всі, так чи інакше наголошують на модерності музики композитора, а не на її традиціоналізмі. Знаменно, що термін «соцреалізм» взагалі не з'являється в сучасних розвідках, передусім тому, що дослідники характеризують не творчість В. Косенка загалом, а його окремі твори, не ставлячи за мету прослідкувати стильову еволюцію музики митця.

Риси сецесії у музиці В. Косенка розглядає Ірина Вавренчук, цілком слушно зауважуючи, що впливи С. Рахманінова на музику композитора є вельми показовими, адже С. Рахманінов є «емблемою» російського модерну, і «це виявляється на різних "поверхах" творчого методу Косенка: від вибору тематики до конкретних засобів її музичного втілення (колористичної гармонії, певних інтонаційних моделей, багатих фактурних рішень, засобів формотворення» [19, с. 141].

Дослідниця детально характеризує солоспіви «Говори, говори», «Співа зима» і «Я тут, Інезільє», розкриваючи особливості використання сецесійних засобів музичної виражальності. І. Вавренчук також вказує на сецесійні стильові моделі, на які спирається В. Косенко, а саме «рахманіновську», «скрябінську» та «равелівську». Зазначимо, що докладний аналіз засобів музичної виражальності обраних солоспівів є дороговказом розгляду музики В. Косенка в контексті музичного модернізму.

Ольга Кричинська зазначає, що Віктор Косенко не був авангардистом, як члени «Шістки» або Пауль Хіндеміт, оскільки мистецьке середовище, у якому він працював, було іншим. Дослідниця називає композитора по-

міркованим неокласиком. Його творчість є оригінальною і неповторною, оскільки у своєму знаменитому творі «11 етюдів у формі старовинних танців» він «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», а сам твір своїми масштабами й відчуттям часу розрахований на майбутнього, вже постмодерністського виконавця та слухача [70, с. 213].

У Фортепіанному концерті Віктора Косенка Олена Хіль підкреслює символістські, неокласичні та романтично-традиційні стильові орієнтири, що стало проявом відповідності його музики «духу часу» [143, с. 244].

Цікавим є погляд дослідниці при характеристиці цього твору в контексті молодіжної експансії 1920-х років («нової молоді» епохи Шістки), «жорсткий атрадиціоналізм якої народжує в національному мисленні поворот від оперності і вокально-хорової класики української музики до демонстративного інструменталізму, але у єдності зі зверненістю до стильового синтезу романтичної традиції і символістських виявів модерну» [143, с. 247]. Тут творчість В. Косенка співвіднесено з музикою, зовсім не пов'язаною з традицією, хоча наведена цитата прямо не стосується творчості композитора, а є характеристикою епохи.

Стиль косенківських «11 етюдів у формі старовинних танців» Наталія Регеша визначає як «романтичний неокласицизм», констатуючи, що у цьому творі «витончена лірика замінювалась активним романтизмом доби індустріалізації» [109, с. 64–65].

Поєднання романтичного барокового та національного елементів у циклі «11 етюдів у формі старовинних танців» підкреслює Ігор Рябов, характеризуючи кожен з них. Дослідник пропонує більш коректно окреслити стильові орієнтири цього твору В. Косенка, а саме не як неокласицизм, а необароко [117, с. 67], з чим не можна не погодитися.

Аліна Варшавська, характеризуючи гармонію у камерно-вокальних творах В. Косенка, наголошує на романтизмі як базовій основі

стилістики музики композитора, одночасно зазначаючи, що він шукав нові ресурси музичної мови, а саме імпресіоністичні, експресіоністичні, конструктивістські, фольклорні й навіть неакадемічні [25, с. 86].

У дисертаційній роботі Вікторії Даценко, присвяченій житомирському періоду творчості В. Косенка, порушено питання його стилю, зокрема й у контексті музики доби модернізму, і цей аспект є вагомим, хоча й не центральним у її роботі. Спираючись на напрацювання косенкознавства XXI століття, дослідниця визначає особистісні детермінанти творчості В. Косенка, серед яких «інтроверсійність та екзистенційність, раціональний інтелектуалізм та помірковане новаторство як тип художнього мислення, символізм як інтенціональна домінанта, символістськи орієнтований постромантизм та романтизований неокласицизм як провідні стильові орієнтири» [39, с. 22]. Дослідниця вказує на романтизм як орієнтир та константу стильової еволюції В. Косенка, що відповідало внутрішнім установка митця як інтроверта та забезпечило спадкоємність зміни стильових домінант. Перехід до неокласицизму В. Даценко пов’язує зі зміною векторності у творчо-діяльнісному комплексі митця, що сприяло об’єктивації музичних образів та музичної мови, передусім завдяки орієнтації на старовинну музику [39, с. 173].

Дослідниця не оминає у своїй роботі такого стильового явища як соціалістичний реалізм, який після монографії М. Ржевської доволі рідко трапляється у косенкознавчих працях. В. Даценко вказує, що зміна векторності та компроміс із владою сприяв переорієнтації В. Косенка на стиль соцреалізму, але, на відміну від М. Ржевської, вона вважає, що попри компромісність та меншу художню цінність цих творів, вони також є виявами детермінант його творчої особистості [39, с. 119]. Соцреалізм поставав своєрідним логічним продовженням романтизованого неокласицизму, що характеризувався класицистичною спрямованістю [39, с. 135], утім, безумовно, виявився його спрощеною, уніфікованою версією. Водночас не варто забувати й про відповідність косенківської спадщини «духу часу», на чому наголошено у статті О. Хіль. Можливо, не в усьому можна погодитися з тезою дослідниці щодо

суто «молодіжного» характеру Фортепіанного концерту В. Косенка, однак суголосність цього твору загальним соціокультурним координатам своєї доби є беззаперечною. Масова музика з її спрямованістю на широку аудиторію також була символом нового часу ХХ століття, тож вона цілком вписувалася в контекст модернізму. Ще раз наголосимо, шо, на жаль, сьогодні не до кінця осмислений вплив масової музики на композиторську творчість, оскільки такого роду твори зазвичай були ідеологічно навантажені та мали низький художній рівень. Саме тому ми підтримуємо думку, що доробок будь-якого митця, зокрема й В. Косенка, є цілісним, а тому не можна з нього відкидати твори суперечливої через ідеологічний чинник художньої цінності як такі, що не відповідають творчому кредо композитора, бо вони також формували індивідуальний композиторський стиль.

Однак, безумовно, не можна зводити соцреалізм до масової музики, хоча остання є його важливим стильовим напрямом. Загалом же питання соцреалізму є достатньо непростим, адже ця дефініція має різко негативну конотацію через її ідеологічну навантаженість. Натомість такі його складові як опора на класичні традиції та народну музику також вписуються в контекст модернізму (неокласицизм і фольклоризм), і вони багато в чому визначають стильову домінанту В. Косенка в останній період творчості, а тому потребують категоризації відповідно до напрацювань сучасного музикознавства. У роботі буде проаналізовано два косенківські солоспіви, що є репрезентативними для соцреалізму, як цей стиль традиційно називається, на яких відбилася естетика радянської масової пісні.

Отже, констатуємо, що в сучасному українському музикознавстві постать В. Косенка як композитора-модерніста поступово витісняє традиційний образ митця-романтика, а низку його інструментальних та вокальних опусів уже охарактеризовано з позицій модерністської естетики. Однак, як свідчить аналіз наукової літератури, є певна розбіжність щодо термінології, обраної для визначення стильових домінант музики композитора. Крім того, недостатньо осмисленим залишається той сегмент творчості київського періоду,

який постає відгалуженням масової радянської музики і який зазвичай зараховують до соцреалізму. Оскільки, як уже зазначалося, поняття «соцреалізм» має стійкі негативні конотації, у межах дослідження доцільно послуговуватися іншою дефініцією, а саме — «ліве мистецтво», як було запропоновано в монографії О. Корчової.

Олена Корчова у монографії «Музичний модернізм як terra cognita» (2020) [66] неодноразово згадує В. Косенка як представника музичного модернізму. Вона характеризує епоху модернізму як таку, у якій співіснують два культурних вектори — модерний (поміркований) та авангардний (радикальний), виділяючи в українській музиці «антагоністичну» пару: Б. Лятошинський і В. Косенко, де перший є представником радикального модернізму, тоді як В. Косенко — поміркованого [66, с. 38–39]. О. Корчова визначає В. Косенка як «найпослідовнішого представника українського неокласицизму», «вродженого неокласика», а його твір «11 етюдів у формі старовинних танців» — як «“програмний твір” українського неокласицизму» [66, с. 101].

Отже, в українському музикознавстві за останні десятиліття відбулося суттєве зрушення щодо вписання творчості В. Косенка в модерністський музичний контекст. Утім, далеко не всі питання, пов’язані зі стилетворенням митця, наразі є остаточно розв'язані. Сучасні дослідники, за поодинокими винятками, переважно акцентують на одному зі стильових векторів музики композитора, номінуючи їх по-різному. Загалом науковці виділяють дві стильові домінанти косенківського доробку, які в межах дисертації окреслено як символістську та неокласичну. Проте зазвичай автори концентруються на якійсь одній із них і не розглядають їх у нерозривній єдності; тому митець постає або як неокласик, або ж як романтик-символіст — залежно від обраного для аналізу матеріалу. Також збереглася інерція трактувати творчість В. Косенка суто в категоріях романтичної естетики, що є методологічно некоректним, хоча романтичний складник у його символістському вбранні (на чому слушно наголошують дослідники) відіграє вагому роль. Модус косенківського стилю належить до модерністського типу, адже романтичні риси в

ньому виявляються крізь призму символістської або неокласичної естетики. Значно меншу увагу в літературі приділено масовій музиці композитора, за винятком праць М. Ржевської, яка доволі упереджено, хоча багато в чому й небезпідставно, оцінює цю сферу. Повне вилучення з наукового обігу зразків «лівого мистецтва» В. Косенка збіднює уявлення про його стилетворчі пошуки, а тому цей масив потребує переосмислення з нових теоретичних позицій.

1.4. Камерно-вокальна творчість Віктора Косенка в українському музикознавстві

Розглянувши особливості українського модернізму та визначивши провідні стильові орієнтири музики В. Косенка на основі досліджень його фортепіанного, симфонічного і камерно-вокального доробку, безпосередньо зосередимося на камерно-вокальній творчості митця. Окрім аналізу художньо-стильових ознак цієї сфери, які неможливо оминути під час характеристики композиторських пошуків, визначимо специфіку їх рецепції у працях музикознавців від середини XX століття й до сьогодні, а також виокремимо найбільш знакові, на думку дослідників, композиції. Матеріалом для аналітичного розділу дослідження постають камерно-вокальні твори В. Косенка, представлені у трьох жанрових різновидах: солоспівах, обробках народних пісень і масових піснях. У цьому ж підрозділі висвітлимо еволюцію їхнього оцінювання в науковому дискурсі. Характеризуючи солоспіви, їхні назви наводитимемо у повній відповідності до цитованих джерел. Саме тому деякі твори в різних частинах роботи позначатимуться то українською, то російською мовами. До того ж навіть україномовні назви не завжди постають універсальним ідентифікатором через паралельне функціонування кількох перекладів. На жаль, вичерпна уніфікація камерно-вокальної спадщини В. Косенка наразі неможлива, оскільки нумерація опусів унаслідок прижиттєвої публікації лише частини з них є заплутаною та непослідовною.

Першою фундаментальною роботою про творчість композитора стала вже згадувана монографія В. Довженка 1949 року [42]. У ній належну увагу

приділено камерно-вокальній музиці В. Косенка, до того ж усім трьом її жанровим різновидам — солоспівам, обробкам народних пісень і масовим пісням. Оскільки праця має біографічну спрямованість, і огляд життєвого шляху митця поєднується із хронологічним аналізом його спадщини, вокальні опуси стають об'єктом постійного наукового розгляду.

Валеріан Довженко розглядає ранні вокальні твори митця — «Что-то здесь осиротело» та «Ветер перелётный». Перший з них має трагічний зміст, що викликає алюзії з музикою П. Чайковського. Початок другого солоспіву — однієї з найкращих сторінок спадщини композитора-початківця — вирізняється ніжним і прозорим звучанням, яке в подальшому розгортанні набуває світлого й патетично-схвильованого характеру. Це, на переконання дослідника, свідчить про наявність в автора «здорових та оптимістичних елементів», а сама мініатюра постає немовби «віддаленим відгомоном, луною зростаючого революційного руху народних мас» [42, с. 29–30]. Безперечно, таке тлумачення образної сфери солоспіву «Ветер перелётный» украй ідеологізоване, утім, спостереження щодо драматургії твору постають цілком слушними. Зазначимо, що структурно-семантична організація романсу повністю відповідає модерністській художній парадигмі композитора і зорієнтована на стилістику О. Скрябіна, його образно-емоційний світ та принципи формотворення, про що детальніше йтиметься в аналітичному розділі.

У житомирському періоді творчості митця, де провідною була тематика, пов’язана з особистими переживаннями, дослідник виділяє солоспіви «Вони стояли мовчки», «Я ждав тебе», «Ні відгуку, ні слова», «Знов в моїй душі», зазначаючи, що вони близькі до образної сфери музики П. Чайковського й С. Рахманінова і передають настрої суму, туги, відчуття трагічності буття, страждання, які перемежаються з романтично пристрасними та вольовими образами. Ці образні полюси характерні для музики цього періоду творчості В. Косенка. Солоспів «Колискова» репрезентує дещо іншу образну сферу, якій властиві витонченість і шляхетність [42, с. 38–39]. Зазначимо, В. Довженко правильно визначив образні полюси музики композитора,

і вони є суто модерністськими — як ностальгічні, меланхолійні та сумні, так і вольові й пристрасні, які завдяки неймовірній силі емоційних сплесків цілком коректно визначити як екстатичні, що, знов таки, кореспондує з музикою О. Скрябіна.

Характеризуючи солоспіви з ор. 16, дослідник зазначає, що в них змінюється образність: мотиви самозаглиблення і трагічного індивідуалізму поступаються бадьорості й оптимізму. Він вказує на такі твори: «Сльози людські», «Мне хочется безгласной тишины», «Співа зима», «Ніч і буря» і «Коли б то ти могла», який він вважає найкращим ліричним солоспівом цього періоду творчості В. Косенка. Однак особливу увагу В. Довженко приділяє солоспіву «На майдані», що став переломним у творчості В. Косенка. На думку дослідника, цей твір — перший класичний зразок українського радянського романсу, у якому «композитор звеличив та опоетизував у музиці простого селянина-батрака, борця за соціалістичну революцію», поєднавши риси радянського реалізму з романтичною піднесеністю [42, с. 60–62]. Сьогодні науковці, серед яких Майя Ржевська і Маріанна Копиця, здійснили більш глибокий, історично правдивий та ідеологічно не заангажований аналіз цього твору, про що йтиметься далі.

Аналізуючи пушкінський цикл ор. 20, що складається з п’яти романсів, В. Довженко зауважує, що ці композиції стали вагомим внеском у розвиток вокальної лірики українських радянських митців. Ці твори постають самобутніми й високохудожніми зразками, у яких митець продовжує традиції російських класиків, передусім П. Чайковського. Дослідник констатує, що вказані солоспіви, написані на початку київського періоду, хоча й розвивають наскрізну ліричну лінію творчості В. Косенка, утім, набувають оновленого забарвлення завдяки трансформації тематики та образної сфери [42, с. 60–62]..

В. Довженко, на відміну від науковців пізнішого періоду, приділяє увагу масовим пісням, перетворює його монографію на цінне джерело для вивчення цієї маловідомої сфери косенківської спадщини. Він перелічує хорові й сольні композиції, серед яких — п’ять пісень про героїчну працю робітни-

ків київського заводу «Більшовик», два бойові автодорівські марші («В похід ударний», «Нам заклик кинув товариш Сталін»), цикл «Бойовий шлях 44-ї Червонопрапорної Київської дивізії в піснях», солоспіви «Іду з роботи я з заводу», «Революція» і балада «Пам'яті борців Паризької комуни». Останній твір, як і романс «На майдані», В. Довженко вважає вагомим внеском в українське камерно-вокальне мистецтво [42, с. 72–75]. Дослідник зауважує, що В. Косенко актуальну революційну тематику й пафос боротьби втілював, «зберігаючи традиції класиків, розвиваючи їх, збагачуючи їх темами, образами і емоціями, властивими радянському народові» [42, с. 75–76]. Засоби художнього втілення революційних образів у спадщині В. Косенка та їхній естетичний рівень проаналізовано у відповідному розділі. Наразі ж зазначимо, що автор монографії, безперечно, перебільшує як вагомість цього аспекту у творчості митця, так і його суто мистецьку цінність, ототожнюючи поняття кон'юнктурно актуального та високохудожнього.. Утім, у контексті поетики модернізму ці твори варті уваги — тим паче, що декларована революційна тематика (як у солоспіві «На майдані») за внутрішнім змістом не є тотожною її трактуванню радянською пропагандою.

У монографії В. Довженко не оминає фольклорну лінію у творчості композитора. Він акцентує значущість того факту, що композитор спільно зі своїми консерваторськими колегами збирали й аранжували народні пісні пожовтневої доби, у який оспівано нові реалії радянського життя. Цю діяльність і творчість В. Довженко оцінює дуже високо. Щодо дожовтневого фольклору, він підкреслює в ній тематику важкої долі селян [42, с. 82–83].

Наведемо цитату з роботи В. Довженка, у якій дослідник характеризує підхід В. Косенка до гармонізації народних пісень. На його думку, особливість роботи композитора з народно-пісенним матеріалом полягала в тому, що він «з граничною повнотою розкривав ідейно-емоційний зміст пісень, надавав їм красивої художньої оправи і, анітрохи не порушуючи натурального викладу народної мелодії, намагався зробити супровід якомога красивішим,

найпрозорішим, використовуючи всі засоби, які він застосовував і в романсовій творчості» [42, с. 83].

Безумовно, дослідник звужує тематику народних пісень, до яких звертався В. Косенко, оскільки далеко не всі вони були присвячені важкій долі селян, як і не всі обробки були близькі до його солоспівів. Більш прості за формою і засобами виражальності косенківські обробки В. Довженко також згадує в книзі, однак у специфічному контексті, а саме як полеміку з формалізмом, у якій формалісти акцентували тривіальність обробок композитора [42, с. 85], що було актуально в час написання монографії. Загалом В. Довженко високо оцінює обробки народних пісень В. Косенка, підкреслюючи їхню естетичну привабливість та збереження народнопісенного джерела. Наголосимо, що косенківські обробки народних пісень, на жаль, досі мало приваблювали дослідників, а їхні особливості, а також значимість для національної музичної традиції в українському музикознавстві ще не усвідомлена належно. Саме тому в роботі приділятимемо їм особливу увагу.

Високо оцінює В. Довженко три пушкінські солоспіви ор. 24 (1936), визначаючи їхню значну художню цінність. Особливу увагу він приділяє твору «Послание в Сибирь», наголошуючи на ідейній значимості цього твору [42, с. 89–90].

У підсумку наголосимо, що чимало оцінок В. Довженка, безперечно, застарілі й неактуальні, а свого часу вони навіть виявилися шкідливими. Однак багато спостережень автора постають цілком коректними й продуктивними для сучасного наукового осмислення спадщини В. Косенка. Тому доцільно докладно зупинитися на характеристиці камерно-вокального доробку В. Косенка у монографії. Адже в ній — фактично першій фундаментальній праці про творчість композитора — фактично сформовано базові наративи українського косенкознавства. Крім того, у монографії цілісно охоплено всі сфери камерно-вокального доробку митця. Цим праця вигідно вирізняється з-поміж більшості розвідок наступних десятиліть, у яких принаймні одну тема-

тичну лінію, пов’язану з масовою піснею, зазвичай оминали, починаючи з постсталінської доби.

Антін Рудницький у праці «Українська музика: історично-критичний огляд» (1963) пропонує стислий огляд творчості українських композиторів від давнини до сучасності. В. Косенка представлено як неоромантика, а серед найкращих солоспівів названі «Вони стояли мовчки», «Співа зима», «Колискова», «Вечірня пісня», «Іду з роботи я», «Коли б то ти могла», «І знов в душі моїй», «На майдані», «Мені хочеться тиші», «Мобілізуються тополі», «Ні відгуку, ні слова», «Я пережив свої бажання», «Я вас любив», «Говори, говори», «Осінній вітер», «На серці радости нема», «Я ждав тебе», «Закувала зозуленька» (останній твір названо солоспівом помилково, це обробка народної пісні). А. Рудницький зауважує, що В. Косенко твори наслідує стилістику О. Скрябіна й С. Рахманінова, однак переважно у фортепіанній музиці, а в солоспівах «мелодика і своєрідний сумовитий, інколи трагічний характер є суто-український». Мистецтвознавець згадує і сольні обробки народних пісень, утім, він вважає зразки цього жанру не дуже вдалими, а з найкращих творів називає «Три дожовтневі пісні», «Заслужський хліб», «Ой зачула моя доля», «Баламуте» [[114, с. 203–204].

У монографії Юлія Малишева «Солоспіви» (1968) [87], присвяченій українській вокальній лірициі, представлений дещо інший образ В. Косенка. Дослідник розглядає творчість композитора в категоріях академізму, підкреслюючи, що у солоспівах він «… вперто і наполегливо <…> опановує класичний стиль минулого століття, навіть не прагнучи заглянути далі Чайковського і раннього Рахманінова. Звертаючись до сучасних тем (“На майдані”, “Пам’яті борців Паризької комуни” та ін.), він не шукає нових яскравих засобів виразності, а прагне знайти лише способи застосування перевірених класичних прийомів до нового змісту. Це відчутно навіть у такому виразному і загалом змістовному романсі як “На майдані”» [87, с. 79]. Ю. Малишев, характеризуючи тяжіння В. Косенка до класики, зазначає, що його гасло «Назад до класичного стилю» не має жодних точок дотику до неокласицизму

І. Стравінського або С. Прокоф'єва, оскільки це заклик «до буквального наслідування художніх принципів, норм і навіть технологічних прийомів музичної класики XIX століття» [87, с. 81]. Констатуючи ретроспективізм косенківської музики, Ю. Малишев прагне з'ясувати, у чому ж полягає значення солоспівів В. Косенка для розвитку українського музичного мистецтва.

Удаючись до розлогого екскурсу щодо природи музичного академізму, Ю. Малишев наголошує на беззаперечному високому професіоналізмі композитора, адже професіоналізм — це одна з ознак академізму, який протистоїть дилетантизму, що було важливо у 1920-х роках, коли одним із завдань української музики стала боротьба з дилетантизмом. На думку дослідника, хоча музика В. Косенка «була дуже далекою і від якісно нового, високопрофесіонального відбиття української пісенності в обробках і симфонії Л. Ревуцького, і від новаторських тенденцій Б. Лятошинського або харківської композиторської молоді <…> вона також несла щось дуже важливе для української музики того часу — ідею високого професіоналізму, що ґрунтувався на традиціях одного з провідних напрямків російської класичної музики» [87, с. 85].

Попри те, що оцінка Ю. Малишева творчості В. Косенка не об'єктивна (нерозуміння символістського коріння ранніх солоспівів митця і неокласичного спрямування його музики в пізній період, перебільшення ролі російської музики, надання пріоритету творам на актуальну тематику в доробку митця), акцентуємо певний відхід науковця від наративу В. Довженка щодо музики композитора.

Монографія Богдани Фільц «Український радянський романс» (1970) [135] присвячена характеристиці жанру солоспіву в період від 1920-х до 1960-х років включно. Дослідниця аналізує твори як актуальної тематики (розділ «Громадянська тема в українському радянському солоспіві»), так і традиційної камерно-вокальної лірики (розділ «Ліричні солоспіви»), віддаючи пріоритет першому напряму, адже ним не лише розпочинається книга, він за обсягом більший, ніж розділ про музику традиційної для жанру ліричної

тематики. У першій частині розглянуто солоспіви «Послание в Сибирь», «Мобілізуються тополі», «На майдані», «Ворон к ворону летит», «Пам'яті борців Паризької комуни». У солоспіві «Послание в Сибирь» дослідниця визначає розвиток традицій П. Чайковського, в «Пам'яті борців…» акцентує реалістичний струмінь у творчості В. Косенка [135, с. 16, 26–27]. У другій частині, присвяченій ліричним солоспівам, дослідниця зазначає, що ці твори — це розповідь людини про найбільш потаємне, найзаповітніше, вони вирізняються глибоким психологізмом, «великою емоційною схвильованістю, художньою переконливістю, високою культурою і витонченим благородством» [135, с. 56].

Б. Фільц поділяє камерно-вокальну творчість ліричного спрямування В. Косенка на два етапи: перший припадає на початок 1920-х років, другий розпочинається з кінця 1920-х і триває до смерті композитора 1938 року. Попри близькість тематики, їх відмінність полягає в тому, що тяжіння композитора до символістської поезії змінюється зверненням до життєвих пушкінських образів, віддзеркалюючи кристалізацію реалістичних принципів, а еволюція музичних образів спрямована від інтимно-суб'єктивних та екзальтованих до життєствердних і реалістичних [135, с. 57]. Серед творів, які виділяє Б. Фільц у косенківському доробку, — солоспіви «Колискова», «На серці радості немає», «Коли б то ти могла», а також усі твори на вірші О. Пушкіна, з яких дослідниця аналізує «Я пережив свої бажання», «Вечірня пісня», «Соловей», «Старовинна пісня» [135, с. 57–61]. Отже, Б. Фільц розвиває, зокрема, й ідеї, викладені в монографії В. Довженка, підкреслюючи значення солоспівів актуальної тематики й інтерпретуючи еволюцію камерно-вокальної лірики митця від суб'єктивної до об'єктивної.

У монографії Тамари Булат «Український романс» (1979), відповідно до хронологічних меж дослідження (до 1900-х років), в основній частині солоспіви В. Косенка не розглянуто. Однак композитора згадано в завершальній частині роботи, а саме як автора радянських солоспівів, у творчості якого спостерігаємо тенденцію до філософського осмислення дійсності, пси-

хологізації, а також митця, що звертався до громадянської лірики [16, с. 310]. Дослідниця акцентує вплив радянської масової пісні на солоспіви, зазначаючи, що «важливі семантико-лексичні ознаки радянської пісенності заплідними камерно-вокальну творчість В. Косенка. <…> Внаслідок подібного інтонаційно-ритмічного взаємовпливу розкрилась новаторська сутність оновлення стилеутворюючої традиції» [16, с. 311]. Т. Булат наголошує і посиленні інструментального начала в українському солоспіві, зауважуючи, що у творчості В. Косенка відбилася рахманіновська фортепіанна традиція [16, с. 312].

У розділі «Солоспіви» в четвертому томі шеститомної «Історії української музики» (1992) [14] Т. Булат розглядає солоспіви В. Косенка, уже характеризуючи його як одного з найпослідовніших прихильників класичних традицій. Вона виділяє його твори ліричного характеру («Вітер перелітний», «Вони стояли мовчки», «Коли б то ти могла», «Ні відгуку, ні слова», «Смерть матері», «Сумний я», «Я ждав тебе»), у яких передано різні переживання й емоційні стани — пристрасне поривання, глибокий драматизм, смуток, самозаглиблення та ін. Щодо солоспіву «Коли б то ти могла» дослідниця зазначає, що він має довершену музичну форму, а ладо-гармонічні зв’язки відповідають нормам музики XIX століття. Окрім суто ліричних, Т. Булат вказує на «пейзажні» твори В. Косенка, у яких розкрито тему людини і природи («Німої тиші так хочеться мені», «Осінній вечір, «Ніч і буря», «Співа зима»). Ліричні настрої композитор утілив і у творах 1930-х років, створивши низку солоспівів на поезію О. Пушкіна («Вечірня пісня», «Старовинна пісня», «Я вас кохав», «Я пережив свої бажання» та ін. [14, с. 185–186]. Т. Булат розглядає і вокальні твори В. Косенка на сучасну тематику, зокрема аналізує солоспів на вірші П. Тичини «На майдані», підкреслюючи революційний зміст поезії та особливості його втілення композиторам. Вона зазначає, що композитор за допомогою засобів музичної виражальності, у яких поєднуються елементи народної та професійної музики, створив реалістичну музичну сценку, яка немовби вихоплена з життя. Дослідниця згадує ще й інші солоспіви на тексти П. Тичини: «Мобілізуються тополі», «Іду з роботи я, з заводу», вказу-

ючи на посилення в них декламаційних елементів, а також солоспіви-монологи «Пам'яті борців Паризької комуни», «В Сибір», «Революція» [14, с. 196–197].

Зазначимо, що Т. Булат, високо оцінюючи солоспіви В. Косенка і правильно визначаючи у творах ліричного характеру їхній образний стрій, повністю оминає питання музичного стилю, обмежуючись загальними фразами про класичні традиції. Цілком слушне спостереження про відповідність стилю музиці XIX століття у солоспіві «Коли б то ти могла» ніяк не прокоментовано, а, отже, не вказано таку важливу характерну рису косенківської музики, як її неокласичну спрямованість. Проте в радянські часи інакше й не могло бути, оскільки говорити про модернізм у музиці В. Косенка та його сучасників почали лише із середини 1990-х років. Щодо сучасних солоспівів, то в цій праці, що вийшла друком вже після 1991 року, їх розглянуто відповідно до ідеологічних радянських настанов, які сформував ще В. Довженко.

Якісний ривок у вивченні музики В. Косенка розпочався у 1990-ті роки, і перші праці, у яких представлено новий погляд на біографію композитора і його музику, з'являються вже наприкінці 1990-х, проте більшість наукових розвідок про камерно-вокальну музику припадають уже на 2000-і роки.

Камерно-вокальну лірику В. Косенка розглянула Оксана Басса у змістовній статті про втілення у його творах російськомовної поезії (2003). Дослідниця детально аналізує відтворення поетичних текстів у солоспівах «Крук до крука», «Старовинна пісня», «Я пережив свої бажання». У розвідці також порушуються питання стилю композитора, а саме наголошено, що В. Косенко стояв осторонь стильових процесів європейської музики початку XX століття, не орієнтувався на фольклор як один з аспектів вокальної музики українських композиторів, не вдавався й до засобів симфонізації у камерно-вокального творах, що було властиво, наприклад, творчості його сучасника В. Барвінського. Аналізуючи музику композитора, дослідниця наголошує на тому, що для В. Косенка характерна не інструменталізація вокальної партії, що було типово для творчих пошуків композиторів початку XX століття,

а вокалізація інструментальної, що знайшло відбиток у його фортепіанній музиці. О. Басса зазначає, що В. Косенко у своїх творчих пошуках не протистояв традиції, його музична творчість розвивалася в романтичному річищі [8, с. 4–5, 7]. Щодо солоспіву «Я пережив свої бажання» вона зазначає, що для музики композитора характерний романтичний стиль класицистичного спрямування [8, с. 10]. Утім, поняття неокласицизм щодо солоспівів В. Косенка вона так і не вживає, інтерпретуючи музику митця як романтичну. Плідним є підхід дослідниці щодо порівняльної характеристики камерно-вокальної творчості В. Косенка і В. Барвінського на вірші поетів-символістів, хоча питання щодо символічного стилю в музиці дослідниця не порушує [10].

Солоспіви житомирського періоду Ірина Копоть вважає своєрідним ключем до розуміння душевного стану митця, його думок та почуттів, які він не висловлював у спілкуванні. Неповторність музики В. Косенка виявлялася у виборі кола настроїв у солоспівах, а тому їх варто розглядати як цілісність, у якій кожен окремий твір є лише одним із елементів мозаїки. Справжня їхня цінність виявляється в сукупності, адже вони відтворюють душевний світ людини з високою культурою поведінки та почуттів — людини, для якої характерні здатність до самозаглиблення, філософський погляд на світ, моральне самовдосконалення. Складність епохи, коли на перший план вийшла «пролетарська культура», композитор міг передати лише в солоспівах за допомогою музики. Саме тому І. Копоть не виділяє із солоспівів житомирського періоду найяскравіші, оскільки всі вони є вираженням авторського «Я» В. Косенка. Композитор звертається не до традиційних жанрів, а віддає перевагу монологу, у якому висловлює свої міркування про буття, людей і самого себе. Солоспіви ор. 7 дослідниця вважає своєрідним щоденником, розмежовуючи музичні твори відповідно до їх змісту [62, с. 17–20]. І хоча І. Копоть не порушує питання музичного стилю композитора, і, відповідно, не розглядає їх у контексті музики доби модернізму, у цій розвідці репрезентовано новий погляд на солоспіви В. Косенка, у ній уже немає ідеологічно заангажованих наративів, характерних для радянської музикології.

У монографії Майї Ржевської, про яку вже йшлося в попередньому підрозділі, не лише порушено питання стильових домінант музики В. Косенка, а й розглянуто жанр солоспіву в його творчості. Дослідниця зазначає, що до солоспівів композитор звертався протягом усього життя, а отже, цей жанр найбільше відповідав його творчій індивідуальності. В. Косенко обирав поезію високого ґатунку й абсолютно не переймався тим, що до деяких поетичних текстів інші композитори зверталися раніше. Мелодика солоспівів В. Косенка різноманітна: як мовно-декламаційного, речитативного характеру, так і кантиленна, а деякі твори стилізовані під народні пісні. Партія фортепіано, ґрунтуючись на романтичній моделі солоспіву, семантично навантажена, і найчастіше семантичною одиницею є фактура; гармонія також підпорядкована змісту твору, а структура — індивідуалізована і не вкладається у звичні схеми. М. Ржевська зазначає, що стилістика солоспівів склалася на початку творчості композитора і залишалася практично незмінною [111, с. 317–318]. Дослідниця, характеризуючи вокальні твори на вірші П. Тичини, у яких митець здійснив спробу звернутися до сучасної тематики, зокрема романтики революції та поетики нового життя, зазначає: хоча спроба «… була вдалою, композитор не її повторював, можливо, тому, що відчув невідповідність тематики специфіці жанру. Так чи інакше, романси ор. 16 лишилися своєрідним експериментом» [111, с. 318]. Стиль творів В. Косенка, у яких репрезентовано масову музику (про що вже йшлося у попередньому підрозділі), дослідниця характеризує як «альтернативний», який не притаманний його індивідуальному почерку, а природним завершенням авторського стилю митця вважає пушкінські солоспіви ор. 24 [111, с. 319–320]. І хоча з характеристикою масової музики та визначенням її ролі у стилетворенні В. Косенка повністю погодитися не можна, про що вже йшлося, однак важлива сама спроба дати оцінку цій частині доробку композитора після її штучного піднесення в музикології радянських часів, особливо у працях В. Довженка. Варто акцентувати визначення тичинівських солоспівів як експериментальних, адже їхній стиль відрізняється від естетики масової радянської пісні.

У посібнику з історії української музики Олени Верещагіної та Людмили Холодкової (2010), попри наявність новаторських розвідок О. Басси, І. Копоть та М. Ржевської, солоспіви В. Косенка трактовано більш традиційно, що свідчить про інерційність навчальної літератури, у якій бачимо повторення усталених штампів радянського музикознавства. Так, у книзі зазначено, що у 1920-х роках камерно-вокальні твори митця побудовані на образних контрастах, що скорботні настрої змінюються пристрасними пориваннями; у другій половині 1920-х років суб'єктивні образи доповнюються об'єктивними картинами важкої долі народу та пейзажною лірикою. Композитор звертається і до злободенної тематики, зокрема у солоспівах «Першотравнева пісня» та «Грими, грими, індустрій марш», «На майдані», однак героїка не була властива творчому методу В. Косенка як композитора-лірика. У 1930-х роках він звертається до поезії О. Пушкіна, і саме ці твори свідчать про зрілість творчого стилю В. Косенка [27, с. 37–38]. Як бачимо, у цьому посібнику авторки орієнтуються на радянські наративи в характеристиці солоспівів В. Косенка, хоча й без надмірної ідеологізації. Попри спрощення в описі культурно-мистецьких явищ, які цілком допустимі в начальній літературі, усе ж таки варто було б врахувати актуальні напрацювання сучасного косенкознавства, особливо у звертанні до таких знакових і багато в чому міфологізованих радянською владою постатей, як В. Косенко.

У 2010–2020 роках збільшується кількість косенкознавчих праць про солоспіви. Автори переосмислюють камерно-вокальну творчість В. Косенка у її змістовному й стильовому вимірах. У невеликій, проте концептуально значимій розвідці Ірини Вавренчук [19] акцентовано саме на виявленні модерністських рис солоспівів композитора «Говори, говори», «Співа зима» і «Я тут, Інезільє». Питання стилетворення В. Косенка у цій статті охарактеризовано в попередньому підрозділі, наразі хотілося б зупинитися на одному її суперечливому моменті, а саме помилці, яку пізніше підхопили інші науковці, зокрема Оксана Жукова [45, с. 141–142], і на яку звернула увагу Валерія Даценко [39, с. 157], а саме: ототожнення двох понять — деклама-

ційності як типу мелодики та мелодекламації як жанру, що був популярний на початку XX століття. Щодо мелодекламації хотілося б зазначити, що близьке до неї явище, визначене як ритмодекламація, описано в монографії М. Ржевської [111, с. 305], справді було надзвичайно популярне в перших десятиліттях XX століття, і саме такі експерименти вплинули на класичний солоспів, оновивши підходи композиторів до мелодики. Проте необхідно чітко розрізняти обидва поняття: декламаційність є однією з ознак камерно-вокальної музики модернізму, зокрема й В. Косенка, однак вона не має жодного стосунку до жанру мелодекламації, оскільки є зовсім іншим явищем. Утім, ця помилка аж ніяк не впливає на значимість розвідки І. Вавренчук для характеристики солоспівів В. Косенка в контексті музики доби модернізму.

На увагу заслуговує розвідка Маріанни Копиці про солоспів В. Косенка «На майдані» [60]. У ній переосмислено ідейну спрямованість твору, який раніше традиційно інтерпретували як революційний у радянському розумінні. Дослідниця зазначає, що вірш П. Тичини «… у своєму першозадумі не містив радянських стереотипів пролетарського оптимізму. Історична правда полягала у передбаченні у масштабному народному повстанні, що докотилось до найглухішого села, невідворотної трагедії України» [60, с. 95]. В. Косенко переосмислює поезію П. Тичини, але не в радянському ключі, трактуючи образ ночі не як передчуття трагічної долі України, «надаючи “останньому слову “Ніч” світлої енергетики, майже містичної утаємниченості, сповненої оптимістичної перспективи» [60, с. 96–97]. Трагедійність та містичність як категорії донедавна не пов’язувалися зі солоспівом «На майдані», а тому погляд М. Копиці на творчість В. Косенка сучасної тематики свідчить про остаточний вихід українського косенкознавства з радянської парадигми і закликає до переосмислення інших творів композитора, пов’язаних з образами радянської дійсності.

У статті біографічного спрямування Олени Таранченко [128] згадано вокальні В. Косенка на сучасну тематику, зазначено, що в солоспівах на тексти П. Тичини композиторові «… як мало кому із сучасних авторів, вда-

лося втілити драматизм і кінематографічно зриму картинність віршів поета, створити романтичні образи героїв. Силою узагальнення вони немовби наближались до монументального живописного триптиха, зокрема до полотен Ф. Кричевського» [128, с. 49]. Щодо творів на слова І. Скляра, В. Гребльова, Дмитра Грудини та ін., то дослідниця пише про відображення в них тогочасної ідеології та орієнтацію на масову культуру, однак і цього разу ці твори, на її думку, характеризувалися ясністю мелодики та довершеністю музичної композиції [128, с. 49–50]. Наголосимо, що саме така оцінка цієї частини доробку В. Косенка об'єктивна й виважена, вона має стати сьогодні мейнстрімною. До того ж авторка, оскільки це не передбачено спрямованістю статті, не аналізує ці твори. Щоб заповнити цю прогалину, в аналітичній частині роботі ми звернулися до двох «радянських» солоспівів — «Першотравнева пісня» та «Грими, грими, індустрій марш» як творів, що є репрезентативними для композитора і, попри ідеологічний заангажований текст, мають історичну цінність у контексті музичної творчості 1930-х років.

Роль солоспівів В. Косенка у становленні українського камерно-вокального мистецтва визначає Валентина Антонюк [1]. Вона наголошує, що композитор «був свідомий своєї місії: виховувати українських камерних співаків та створювати разом із ними національну школу камерного співу, концепція якої була сформована в його композиторській і виконавсько-педагогічній діяльності та широко розлита в епістолярній спадщині митця» [1, с. 149]. Дослідниця неодноразово підкреслює вокальну зручність солоспівів В. Косенка, адже він багато років працював із вокалістами і знав особливості людського голосу. В. Антонюк зазначає актуальність косенківських солоспівів у педагогічному репертуарі вокаліста, акцентуючи такі твори, як «Вони стояли мовчки», «Говори, говори», «Колискова», «На майдані», «Сумний я», «Я тут, Інезільє» та обробки українських народних пісень «Баламуте», «Взяв би я бандуру», «Закувала зозуленька», «Ой, гай, мати», «Ой, не шуми, луже» та ін. [1, с. 147]. Щодо трьох останніх вказаних творів, зазначимо, що, на жаль, ці обробки народних пісень фігурують переважно в нав-

чальному репертуарі, їх практично неможливо почути в сучасній концертній практиці.

Значимою є розвідка Оксани Жукової [45], присвячена ранньому солоспіву В. Косенка «Вітер легковійний». У дисертації охарактеризовано цей твір, ми більш детально висвітлимо його інтерпретацію у цій праці, наразі ж зазначимо, що О. Жукова вперше зацікавилася косенківською лірикою петербурзького періоду, яка до того лише згадувалася в роботах науковців.

У дисертаційній роботі Ганни Хафізової про втілення поезії О. Пушкіна в камерно-вокальній творчості охарактеризовано косенківські солоспіви ор. 24 «Соловей и роза», «Послание в Сибирь» і «Я здесь, Инезилья». Дослідниця зазначає, що в них «представлені провідні образно-тематичні лінії пушкінської творчості: філософсько-етична, яка піднімає питання значущості творчості поета; громадянська; любовна і східна, пов'язані як із ремінісценцією перської поезії (алегоричні образи солов'я і троянди), так і зі стилізацією іспанської лірики» [142, с. 131]. Концентруючись на питаннях взаємодії поезії та музики, Г. Хафізова вказує на відповідність текстових і музичних художніх рішень: перший солоспів — це стилізація східного романсу, другий — монолог-ода з опорою на жанр пасакалії, у третьому композитор звертається до сегідильї [142, с. 133]. У роботі зосереджено увагу на інтерпретації пушкінської поезії, а також питаннях близькості рішень В. Косенка і композиторів, які раніше зверталися до цих поезій, найбільше концентруючись на центральному солоспіві — «Послание в Сибирь». Дослідниця також акцентує в солоспівах ор. 24 риси концертності за рахунок повторення останнього поетичного рядка в кожному із творів циклу [142, с. 138.

У дисертації Ван Дуаньгуй [20] розглянуто пушкінський цикл ор. 20 (солоспіви «Я вас кохав», «Я пережив свої бажання», «Крук до круку», «Вечірня пісня», «Старовинна пісня»), докладно проаналізовано взаємодію тексту і музики кожного твору як форму міжвидового перекладу. Охарактеризувавши косенківські солоспіви, автор доходить висновку, що в цьому циклі «переважає ментальний ліричний чинник і український образ світу», а

слухач у музиці В. Косенка відкриває «втрачену в умовах руйнівної масової ерзац-культури глобалізованого світу достеменну багату культуру “чуттєвих обертонів і магічних вібрацій” закоханої душі, які увиразнюють “дефіцит лірики”» [20, с. 140]. У цьому контексті зазначимо, що для дослідників з Китаю творчість В. Косенка надзвичайно приваблива, адже ліричний дар композитора незаперечний, що загалом нетипово для музики XX століття, у якій переважає дисгармонія або раціональне начало, а тому вокальні його твори насправді є еталоном гармонійності й краси у часи, коли ці естетичні категорії майже втратили своє значення в мистецтві.

Цікавим є погляд Марка Пілявського на низку солоспівів В. Косенка. У творі «Я тут, Інезільє» дослідник звертає увагу на особливості використання пушкінського тексту, зокрема повтор останніх рядків вірша і гармонічне рішення, інтерпретуючи це як зміщення часу з однієї епохи до іншої, а ліричний герой солоспіву перетворюється на пам’ятник самому собі, виступаючи символом нерозділеного кохання. Цей твір він трактує як своєрідну невеличку монооперу. У «Колисковій» М. Пілявський звертає увагу на незвичність її мелодії, яка розпочинається з кварт, що нетипово для колискової, а також самостійність і незалежність мелодії і гармонії, висловлюючи припущення, що цей твір, можливо, задумувався як фрагмент музичної казки. У солоспіві «Вербочки» дослідник звертає увагу на акомпанемент, який є складний для простої мелодії, і для створення цілісного музичного образу концертмейстеру доцільно знати його напам’ять [106, с. 109–111]. Зазначимо, що текстовий повтор останньої строфи наприкінці солоспіві «Я тут, Інезільє» автор трактує інакше, ніж Г. Хафізова, підкреслюючи особливості не музичного рішення, а семантичного навантаження твору. Зауваження щодо солоспівів М. Пілявського хоча й суб’єктивні, проте цінні, адже у них відображено багаторічний виконавський досвід автора, формуючи сучасну інтерпретаційну парадигму музики В. Косенка з акцентом на модерністському контексті.

У дисертації роботі Валерії Даценко [39], присвяченій особистісним детермінантам творчості В. Косенка на основі характеристики музики

житомирського періоду, є підрозділ, у якому розглянуто солоспіви ор. 7 та ор. 16. Попри близькість тематики дисертації та розвідки І. Копоть 2005 року [62], В. Даценко ставить інші акценти, адже за п'ятнадцять років косенкознавство пройшло тривалий шлях і збагатилося численними працями. Дослідниця поділяє солоспіви В. Косенка на дві тематичні групи — романтично-символістські та сучасні [39, с. 153–154]. Із циклу ор. 7 вона аналізує твори «Ні відгуку, ні слова», «Вони стояли мовчки», «Я ждав тебе», «Говори, говори»; з ор. 16 — «Співа зима», а також три тичинівські солоспіви «На майдані», «Іду з роботи я, з завода» та «Мобілізуються тополі». Камерно-вокальні твори, що ґрунтуються на тематиці й стилістиці масової радянської пісні, у роботі В. Даценко не розглянуто, оскільки вони належать уже до київського періоду творчості митця, хоча й згадує їх авторка.

Щодо солоспівів на тексти поетів-романтиків та символістів, В. Даценко зауважує, що композитор акцентує увагу не лише на семантиці вербального ряду, а й на його суто музичному вимірі. Саме цим зумовлене тяжіння до декламаційності, яка дає змогу рельєфно виокремлювати ключові слова в поетичному тексті. Цілком слушно дослідниця констатує, що фортепіанний супровід чутливо реагує на мелодичні зміни у вокальній партії. Крім того, вказані мініатюри тяжіють до концентрованості викладу, і, як підкреслює авторка, саме ця ознака є засадничою для символістських творів композитора [39, с. 156]. Зазначимо, що зазвичай у дослідженнях, присвячених камерно-вокальній творчості В. Косенка, на цю специфічну ознаку не звертають належної уваги, на відміну від відкритої декламаційності, вагомості фортепіанної партії чи тісної взаємодії вербального й музичного текстів. Проте саме ця риса постає одним із найважливіших критеріїв, що розмежовують романтичну і символістську моделі солоспіву. Структурна лаконічність є переконливим свідченням того, що косенківська творчість репрезентує не пізньоромантичну естетику, а художні координати модерністської доби.

Характеризуючи солоспів «Я ждав тебе», В. Даценко вказує на цікаве музичне рішення твору, а саме звертання до одного із двох ключових образів

музики О. Скрябіна — екстазу, хоча поетичний текст О. Апухтіна не диктував такого рішення. У солоспіві «Я ждав тебе» змальовано «образ безмежного кохання, яке повністю охоплює та переповнює людину», і «весь комплекс музичних засобів був спрямований на відтворення високого почуття кохання, що, відповідно до символістських установок, уподібнюється до трансцендентного екстазу» [39, с. 157–158]. Зазначимо, що екстатичність музики В. Косенка неодноразово підкреслюється в роботі В. Даценко, але передусім у його фортепіанній музиці, у солоспівах екстатичність як музична образність пов'язується лише із твором «Я ждав тебе». Спостереження дослідниці щодо екстатичності надзвичайно цінне, бо, як показав аналіз камерно-вокальних творів композитора, екстатичні образи й тип драматургії, апробований у творчості О. Скрябіна, є практично в усіх солоспівах композитора, що буде продемонстровано в аналітичному розділі дисертації, а характеристика камерно-вокальних творів В. Косенка крізь призму скрябінської образної сфери й драматургії надзвичайно плідна для розуміння їх у контексті музики доби модернізму. Вкажемо й на звертання В. Даценко не лише до твору «На Майдані», а й до інших косенківських солоспівів на тексти П. Тичини, які не так часто розглядають науковці. Усі три твори вона вважає такими, що відповідають індивідуальним стильовим та смисловим детермінантам косенківської музики.

Отже, констатуємо, що в українському музикознавстві є два наративи, крізь оптику яких науковці досліджують косенківські солоспіви. Радянський репрезентований доробком В. Довженка, Ю. Малишева, Б. Фільц, Т. Булат: з одного боку, у ньому надано високу оцінку камерно-вокального доробку композитора, з другого — інтерпретовано його у відриві від модернізму як провідного стилю епохи та вписано його творчість у контекст романтизму й соцреалізму. Сучасні ж дослідники, серед яких М. Ржевська, І. Копоть, О. Басса, О. Волосатих, І. Вавренчук, М. Копиця, О. Таранченко, В. Даценко, розглядають камерно-вокальну музику композитора, наголошуючи на її модерністських рисах та формуючи новий погляд на його доробок.

Висновки до першого розділу

У роботі, з урахуванням наукових здобутків О. Баланко, Л. Горелік, О. Лісової, Лю Сяофан, А. Полканова, О. Філатової, Н. Харандюк та інших дослідників, окреслено параметри камерно-вокальної музики як самобутнього мистецького феномена. У їхніх працях деталізовано його специфіку: вона характеризується багатошаровою діалогічністю і передбачає наскрізну комунікацію між поетом і композитором, композитором і виконавцем, а також між інтерпретаторами та слухацькою аудиторією. Визначено й жанрову систему вказаної сфери, яка охоплює класичні солоспіви (представлені жанрами балади, елегії, пісні, монологу тощо), обробки народних пісень для голосу в супроводі фортепіано, а також гібридні жанри, що корінням сягають масової музичної культури.

Характерна ознака косенківського камерно-вокального доробку — його виразна інтимність і домінування лірики як пріоритетного типу образності. Специфіка вокальної мелодики композитора ґрунтується на синтезі кантиленності й декламаційності, що постає результатом прискіпливої уваги автора до поетичного слова та його інтонаційного втілення. Виконання творів митця потребує легкого, нефорсованого звуковидобування й витонченого нюансування для передачі всього спектра психологічних станів ліричних героїв. Особливої ваги набуває фортепіанний супровід, який утворює з голосом цілісний вокально-інструментальний фактурний комплекс, спрямований на розкриття головної ідеї твору.

У модерністську добу камерно-вокальна музика стала своєрідною творчою лабораторією для композиторських експериментів, що повною мірою виявилося і в українському мистецтві. Вітчизняний музичний модернізм, маючи чимало спільних рис із загальноєвропейським процесом, водночас вирізнявся самобутньою специфікою, на що вказували Л. Кияновська, О. Корчова, М. Новакович, М. Ржевська, І. Савчук, О. Волосатих та інші дослідники.

Для українського модернізму характерні:

— дещо запізніла інтеграція в європейський контекст та співіснування з іншими стильовими напрямами;

— функціонування в жорстких ідеологічних межах, що зумовило вимушений перехід від вільного творчого пошуку до канонів соцреалізму як відгалуження «лівого мистецтва»;

— домінування поміркованих течій та порівняно менша репрезентативність радикальних концепцій.

Унаслідок такої соціокультурної обмеженості український модернізм не зміг реалізуватися повною мірою та безперешкодно інтегруватися у світовий мистецький контекст. Творчість композиторів цієї епохи демонструє виразний стильовий плюралізм: митці віддавали перевагу гнучкому синтезу різнорідних елементів, уникаючи прямолінійного декларування належності до конкретного напряму. Саме «м'який» характер українського модерністського простору часто ускладнює атрибуцію творчості багатьох авторів, зокрема й В. Косенка. Оновлення музичної мови відбувалося переважно в межах камерних жанрів, а особливу вагу вокальної сфери спричинив потужний вплив символістської поезії, яка спонукала композиторів до активного пошуку новітніх засобів виражальності.

У радянському музикознавчому дискурсі Т. Булат, В. Довженко, Ю. Малишев, Б. Фільц та інші автори зосереджувалися на трактуванні творчості В. Косенка як безпосереднього продовження романтичних традицій у XX столітті. Наголошуючи на тяжінні митця до класичних канонів, дослідники також фіксували впливи естетики соцреалізму в його пізніх творах, фактично нівелюючи тісний зв'язок косенківського стилю з модернізмом.

Починаючи з кінця XX століття, у розвідках Ю. Глущенка, В. Даценко, М. Ржевської, О. Корчової та інших науковців актуалізувалася проблематика модерністського виміру спадщини митця. Утім, остаточного консенсусу щодо стильової належності музики В. Косенка в українському музикознавстві й досі не досягнуто. Найчастіше її інтерпретують крізь призму неокласичних

або постромантичних тенденцій (у річищі традицій О. Скрябіна й С. Рахманінова), проте без належного виокремлення символізму як провідного стильового напряму раннього періоду творчості митця.

Питання взаємодії творчості композитора з ідеологемами соцреалізму порушували М. Ржевська й О. Таранченко, однак через суперечливість зазначеної частини доробку ця проблематика все ще потребує поглиблених студій. Ґрунтуючись на здобутках сучасного косенкознавства, виокремлюємо дві засадничі стильові домінанти творчості В. Косенка — символістську та неокласичну. Їхні особливості розкрито у процесі аналізу камерно-вокальних творів композитора та екстрапольовано на сучасні виконавські інтерпретації.

Камерно-вокальна сфера В. Косенка набула визнання ще за життя автора: його солоспіви й обробки народних пісень для голосу з фортепіано відразу після появи увійшли до навчального і концертного репертуару. Оцінка цих творів у радянський період також була схвальною (за винятком критичних зауважень Ю. Малишева). Це пояснювалося передусім збереженням класичних констант, які тогочасні дослідники намагалися трактувати крізь оптику панівного соцреалістичного канону.

Сьогодні у працях І. Вавренчук, В. Даценко, О. Жукової, М. Копиці, М. Ржевської, І. Копоть, О. Волосатих та інших науковців розгортається активне переосмислення камерно-вокальної спадщини митця. Особливу увагу дослідники зосереджують на солоспівах на вірші П. Тичини та перегляді стильових координат творчості В. Косенка, яку дедалі частіше інтерпретують у модерністських вимірах.

РОЗДІЛ 2
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ВІКТОРА КОСЕНКА У ВИМІРАХ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

2.1. Стильові орієнтири і драматургічні рішення солоспівів Віктора Косенка

Солоспіви посідають чільне місце у творчості В. Косенка. Попри думку деяких музикознавців, які вважають пріоритетною фортепіанну спадщину митця як видатного піаніста (наприклад, Б. Фільц, що зумовлено тематикою її дослідження, присвяченого косенківським творам для фортепіано [136, с. 67]), більшість українських науковців розглядають інструментальну і камерно-вокальну музику як рівнозначні й провідні сфери його діяльності. М. Ржевська виділяє саме вокальний жанр як домінантний, наголошуючи, що композитор звертався до нього протягом усього життя. На думку дослідниці, солоспів «найбільш повно відповідав творчій індивідуальності композитора, давав можливість природного втілення комплексу його ідейно-образних настанов» [111, с. 117].

Віртуозний піаніст-соліст, В. Косенко виявив себе і як майстерний ансамбліст. Особливу увагу він приділяв вокальній музиці, неодноразово виступаючи в ролі концертмейстера провідних українських співаків, зокрема Зої Гайдай та Івана Паторжинського. Глибоке розуміння природи людського голосу сформувалося в композитора ще під час навчання в Петербурзі, коли він працював концертмейстером у Маріїнському театрі і брав участь у численних камерних і вокальних вечорах [42, с. 21].

Жанр солоспіву супроводжував В. Косенка протягом усього творчого шляху, ставши домінантним у його спадщині. Показовим є факт звільнення композитора від оплати за навчання [див.: 125, с. 7] в Петербурзькій консерваторії після того, як романс «Вітер легковійний» отримав схвальну оцінку ректора О. Глазунова. Саме в цьому жанрі найбільш послідовно втілено засади модернізму в його символістському вимірі.

Як зазначалося в першому розділі, солоспіви В. Косенка неодноразово ставали об’єктом наукової уваги: дослідники наголошували на їхніх модерністських рисах. У дисертації зосереджено увагу на менш вивчених зразках, проте не оминаються й популярні композиції, знаковий статус яких потребує докладного аналізу їхніх виконавських інтерпретацій. Для підтвердження наскрізності модерністської лінії в цьому жанрі у третьому розділі роботи проаналізовано твори різних періодів життя митця.

Перші солоспіви В. Косенка належать до петербурзького періоду (1916–1917). В. Довженко класифікує їх за двома типами: пісні («Реет сумрак нежный», «Промчались года молодые», «Тихо, ночь, чуть слышный топот») та романси («Дремлет над прудом», «О, где же те мечты», «Что-то здесь осиротело», «Ветер перелётный») [42, с. 111–112]. Із цього переліку дослідник лише романси позначає як ор. 1, хоча в сучасних публікаціях (зокрема у виданні О. Іванової [48]) всі згадані твори об’єднані під цим опусом. Усі петербурзькі солоспіви, за винятком романсу «Ветер перелётный» (в українському перекладі — «Вітер легковійний»), опублікованого 1952 року, досі залишаються рукописними й маловідомими широкому загалу. Лише нещодавно чотири романси було представлено аудиторії в межах лекторію «Віктор Косенко: автографи» (програма № 2 «Невідомі мистецькі пісні та твори для фортепіано», 11 березня 2024 року, Музей-квартира В. С. Косенка). Твори прозвучали в українських перекладах: «Марить над ставом», «О, де ж ті мрії всі», «Щойно щось осиротіло», «Вітер легковійний». Оскільки більшість цих композицій не опубліковано, їхнє ґрунтовне дослідження наразі ускладнено. Тому, характеризуючи ранній період, зупинимося на солоспіві **«Вітер легковійний»**. Попри наявність ґрунтовного аналізу (здійсненого вперше) цього твору в розвідці О. Жукової [45], виникає потреба в перегляді деяких її тез. Дослідниця не повною мірою дистанціювалася від радянської музикознавчої традиції, у якій рання творчість В. Косенка (як і музика модерністів — О. Скрябіна й С. Рахманінова, яка вплинула на стиль українського митця) розглядалася виключно в межах романтизму, поза контекстом модерністських пошуків.

Дослідниця цілком слушно стверджує, що на музичну мову солоспіву вплинула творчість П. Чайковського, С. Рахманінова і О. Скрябіна [45, с. 139, 142], оскільки ці композитори в Російській імперії формували тренди актуальної музики першого десятиліття ХХ століття, на які орієнтувався В. Косенко. О. Жукова також підкреслила актуальність для композитора символістської поезії К. Бальмонта [45, с. 140]. Не викликає заперечень характеристика гармонічних засобів, а саме використання в солоспівах засобів мажоро-мінору, альтерованих акордів, передусім тих, що входять до групи домінанти й подвійної домінанти, а також акордики другого й шостого низьких степенів, нонакордів і акордів із пропущеними і замінними тонами [45, с. 143].

Утім, не можна погодитися із твердженням, що складність гармонічної мови солоспіву свідчить про належність композитора до романтичної парадигми [45, с. 143], як і з тезою, ніби колористичність акордів пов’язана виключно з пізньоромантичними віяннями й саме ця функція є найважливішою для автора [45, с. 140–141]. Безперечно, ускладнення вертикалі розпочалося в добу романтизму, проте вказану тенденцію було продовжено й у модерністську епоху — аж до розпаду тональних зв’язків в атональних опусах.

Утім, не можна погодитися із твердженням, що складність гармонічної мови солоспіву свідчить про належність композитора до романтичної парадигми [45, с. 143], як і з тезою, ніби колористичність гармонії пов’язана з романтичними віяннями й саме ця функція є найважливішою для композитора [45, с. 140–141]. Безумовно, ускладнення гармонічної мови розпочалося в добу романтизму, проте вказану тенденцію було продовжено й у модерністську епоху — аж до розпаду тональних зв’язків в атональній музиці. Колористика гармонічних засобів хоча й притаманна романтичному мистецтву, значно більшою мірою характерна для модернізму, передусім імпресіоністичного стилю. У солоспіві «Вітер легковійний» В. Косенка помітні елементи звукопису й колористики, зокрема на початку твору, під час змалювання образу легковійного вітру, однак переважно гармонічний рух використано як засіб нагнітання експресивного напруження. Поряд із принципами формотворення, про які

йтиметься далі, композитор, наслідуючи провідну тематику та прийоми музики О. Скрябіна, створює екстатичні образи, що постають одним із провідних маркерів символістського стилю модернізму.

Цілком слушними є спостереження О. Жукової щодо розвиненості фортепіанної партії, однак не варто це пов'язувати лише із впливом П. Чайковського [45, с. 142]. За фактурними прийомами вона ближча до рахманіновського письма, що зрештою зазначає і сама дослідниця. Не викликає заперечень і виокремлення у вокальній партії лейтмотиву «легковійного вітру», який цементує форму [45, с. 142]. Проте характеристика етапів розвитку як «трифазних» є радше музикознавчою інерцією, ніж особливістю драматургії солоспіву. Це підтверджує і сама дослідниця, яка виділяє у творі експозицію (тт. 1–24), розробку (тт. 26–44) і завершення (тт. 38–47) [45, с. 140]. Як бачимо, часові межі другої і третьої фаз збігаються, отже, фактично йдеться не про три, а про два етапи розвитку. Певною натяжкою видається і виділення у творі трьох кульмінацій, за допомогою яких О. Жукова проводить аналогії із хвильовою драматургією П. Чайковського [45, с. 142]. Аналіз музичного розвитку солоспіву «Вітер легковійний» показав, що твір має виразну двофазність: перша фаза зосереджена на образі ночі, що панує над днем, тоді як у другій частині домінує образ дня, який перемагає ніч. Остання теза стає смисловим центром твору, і весь розвиток спрямований на її ствердження. Логіка розкриття образів у солоспіві дещо нагадує хвильову драматургію, проте загалом вона ближча до концепційних рішень у «Поемі екстазу» О. Скрябіна, у якій рух спрямований від образу знемоги й млосності через політ до екстазу як духовного преображення. Нагадаємо, що про скрябінський тип драматургії (рух від образів знемоги до екстатичного вибуху) в солоспіві «Я ждав тебе» як ознаку символізму в музиці В. Косенка пише В. Даценко [39, с. 157]. Цю думку підтверджує і тональний план косенківського солоспіву (*до-дієз мінор → до-дієз мажор*), і патетична фінальна кульмінація-ствердження. Її втілено через комплекс засобів виражальності: динаміку *fortissimo*, активні квартові ходи та пунктирний ритм у партії фортепіано,

а також декламаційну мелодику соліста у високому регістрі. Інші епізоди з насиченою фактурою та динамікою *fortissimo* не є логічними вершинами драматургічного розвитку — це радше емоційні сплески, після яких настає спад для подальшого накопичення енергії перед фінальним злетом.

Отже, у ранньому солоспіві В. Косенка «Вітер легковійний» риси музичного модернізму яскраво виявлені на рівні музичної мови: ускладнення акордики й гармонічних зв'язків, відхилення в далекі тональності, мелодика з виразною тенденцією до декламаційності та зменшення ролі кантилени заради пильної уваги до кожного слова тощо. Проте вагомішою ознакою модернізму в цьому творі є звернення до екстатики (прообразом якої стала «Поема екстазу» О. Скрябіна) як до образної сфери, що визначила специфіку музичної драматургії. Музична екстатичність та відповідний тип драматургічного розгортання виявляються передусім на макрорівні — у цілеспрямованому русі до фінальної кульмінації. Водночас її елементи помітні й на мікрорівні: у раптових емоційних сплесках і таких самих раптових спадах, за допомогою яких композитор підкреслював ключові слова. Потужні вибухи експресії, і насамперед екстатична кульмінація, стають засобом передачі мінливості й швидкоплинності душевних станів, що притаманно естетиці символізму. Це перетворилося на один із найхарактерніших прийомів у більшості солоспівів В. Косенка петербурзького й житомирського періодів.

До жанру солоспіву В. Косенко вдруге звернувся в Житомирі, створивши протягом 1921–1922 років 12 творів, які позначені як ор. 7. Наведемо їх у тому порядку та з тими назвами, які надані в нотографії видання В. Довженка: «Ни отзыва, ни слова», «Вони стояли мовчки», «Як на небі зірочки», «Я ждав тебе», «Опять в моей душе», «Колискова», «Nature morte», «Отчего» («Мне грустно»), «Зачем», «Не там отрадно», «Говори, говори», «Умирающая мать» [42, с. 113–115]. Звернімо увагу, що чотири з них мають назви українською мовою, решта — російською, хоча всі вони, окрім солоспіву «Умирающая мать», автором тексту якого є Ж.-П. Беранже, написані на вірші російських поетів. Це пов'язано з тим, що лише чотири твори видані

у 1928 («Вони стояли мовчки», «Я ждав тебе», «Колискова») та 1930 («Як на небі зірочки») роках, інші залишалися рукописними й опубліковані пізніше, зокрема й з українськими перекладами, з якими виконуються сьогодні. Звернімо увагу й на те, що солоспів «Як на небі зірочки» видано не з перекладом оригінального тексту — вірша «Вербочки» О. Блока, а з новим текстом В. Залізняка. Це зумовлено з тим, що текст О. Блока пов'язаний із церковними традиціями, які вважалися неактуальними і навіть шкідливими в добу войовничого атеїзму. У виданні О. Іванової згадані обидва твори — з текстом і О. Блока «Вербочки» (твір позначено як романс) [48, с. 66], і В. Залізняка «Як на небі зірочки» (композицію жанрово визначено як пісню) [48, с. 79], проте не вказано, що цей той самий солоспів із різними текстами. Забігаючи наперед, зазначимо, що нині у виконавській практиці його виконують і з оригінальним текстом (російською мовою та в українському перекладі), і з текстом В. Залізняка, опублікованому 1930 року і тривалий час виконуваному.

Солоспіви 1921–1922 років найчастіше звучать сьогодні, оскільки вони мають високу художню цінність і закріпилися в навчальному й концертному репертуарі співаків. Як уже було зазначено, вони досить досліджені в українському музикознавстві, однак далеко завжди інтерпретація засобів виражальності та музичної драматургії відповідає сучасним уявленням про естетичні засади музичного модернізму. Тому розглянемо кілька солоспівів із позицій відтворення в них модерністських рис.

Солоспів **«Говори, говори!»** на вірші В. Ліхачова В. Косенко написав у Житомирі 1922 року. У статті І. Вавренчук цей твір охарактеризовано як сецесійний, тобто модерністський. Дослідниця виділяє модерністські його ознаки, починаючи від відтворення тексту і завершуючи засобами музичної виражальності. І. Вавренчук зазначає, що композитор у солоспіві передає всі деталі поетичного тексту, звертається до жанру мелодекламації. Його твору властива підкреслена декламаційність; речитативна дискретність вокальної партії, яка втрачає наспівність; ритмічна імпровізаційність; посилення ролі інструментальної партії; розімкненість мелодичних фраз, які стимулюють

безперервний розвиток; імпровізаційність та плинність ритміки, що змальовує спонтанну розповідь у крайніх розділах, тоді як у середньому завдяки ритмічному остинато створюється внутрішня пульсація; поліритмія вокальної та інструментальної партій, які відсилають до музики О. Скрябіна; фактурні рішення, що нагадують піанізм С. Рахманінова; трагічність семантики тональності *мі-бемоль мінор*; ускладнені гармонічні послідовності, однак гармонія солоспіву вирізняється м'якістю барв. Дослідниця акцентує зворушливий характер завершення солоспіву, у якому завмирання й млосне очікування створюють ефект прохання про найпотаємніше й відтворюють атмосферу легкого подиху вітру [19, с. 142–143]. Усі спостереження дослідниці є слушними й такими, що окреслюють специфіку модерністських рис музики В. Косенка у солоспіві «Говори, говори!», окрім його належності до жанру мелодекламації, про що вже йшлося.

Зазначимо моменти, які, окрім указаних у праці І. Вавренчук, формують модерністську стильову парадигму косенківської музики в цьому творі. Дослідниця пише про невибагливість тричастинної форми, яка виявилася доречною для втілення поетичного тексту, констатуючи три етапи розвитку музичного образу — експозиційний, розробковий і завершальний [19, с. 142]. Три етапи розвитку й справді виразно представлені в солоспіві, але з міркуванням про невибагливість тричастинної форми погодитися аж ніяк не можна, адже тричасність у цьому творі суттєво змінена: обсяг першої, експозиційної частини — чотири такти, середньої, розробкової — п'ятнадцять тактів, завершальної — одинадцять. Це свідчить про гнучкість композитора у формотворенні та підході до втілення тексту: тричастинність, з одного боку, наявна завдяки повтору музики початкової фрази, а з другого — досить умовна через непропорційність короткого початкового і більш тривалого за часом звучання завершального розділу. Таке трактування тричастинної форми пов'язано з особливостями музичної драматургії, характерної для творів модерністської доби, а саме динамізацією, що приводить до екстатичної кульмінації. Одним із засобів її створення стає остинатність, оскільки повторність

є музичним елементом, який створює максимальне емоційне напруження. Потужність емоційного сплеску кульмінаційної частини характерна для завершального розділу: він утричі триваліший, ніж експозиція, оскільки має врівноважити емоційний сплеск та повернутися до початкового емоційного стану.

Серед рис модернізму І. Вавренчук не виокремлює коротку тривалість солоспіву, адже час його звучання — близько півтори хвилини, а тому всі музичні події розгортаються максимально швидко, що є важливою ознакою модерністського мислення. Зазначимо наперед, що практично всі твори ор. 7 характеризуються лаконізмом і максимальною концентрацією інформації на одиницю часу, а тому уповільнення темпу і згладження екстатичної кульмінації можуть зменшувати вагомість модерністських маркерів та романтизувати твір (це підтверджено й інтерпретаціями, розглянутими в наступному розділі дисертації). Романтизації сприяє передусім мелодика солоспіву, яка, попри речитативну дискретність вокальної партії та розімкненість мелодичних фраз, не повністю позбавлена кантиленності, що споріднює її і з музикою доби романтизму. Виконавська романтизація солоспіву «Говори, говори!» більш докладно виявлена у процесі аналізу музичних інтерпретацій цього твору в третьому розділі роботи. Наразі ж зазначимо, що солоспів має виразні риси модерністського мислення, однак загальна драматургія з динамічним нагнітанням, кульмінацією і подальшим спадом, на відміну від солоспіву «Вітер легковійний», не є суто модерністською. Тому в інтерпретаційному аспекті цей твір не модерністськи герметичний, а відкритий для інтерпретацій, що відповідають естетичним засадам романтизму.

Солоспів **«Вони стояли мовчки»** на вірші В. Стражева — один із найпопулярніших творів В. Косенка. Написаний 1922 року в Житомирі, він став квінтесенцією недомовленості в косенківській музиці символістського напряму. Образ мовчання тут є засадничим, пронизуючи як поетичну першооснову, так і музичну тканину твору.

Твір надзвичайно короткий: його обсяг — 26 тактів, а тривалість звучання — менше двох хвилин. Тому кожна частина тричастинної форми є дуже

лаконічною, особливо перша, обсягом усього чотири такти. Вона складається із двох фраз, які завдяки інформаційній насиченості можна розглядати як два речення, що утворюють форму періоду. Якщо початок другого розділу солоспіву чітко окреслений через прискорення темпу та зміну характеру мелодики, то третій — завершальний — розділ, попри точний повтор початкового періоду, що дає змогу визначити форму як тричастинну, є логічним продовженням другого. Їх розділяє чотиритактовий інструментальний епізод, який розпочинається *pianissimo* і завершується *fortissimo* після попереднього динамічного затухання й тривалої паузи наприкінці другого розділу. Цей розділ логічно не витікає з попереднього розвитку, а є несподіваним емоційним сплеском, що виник нізвідки і так само швидко згаснув. На його кульмінації розпочинається текстова й тематична реприза, яка завдяки потраплянню в кульмінаційну зону втрачає репризну функцію. Реприза як повтор-резюме переноситься на завершальну інструментальну чотиритактову коду. Отже, у драматургії косенківського солоспіву «Вони стояли мовчки» класична трифазність порушується появою нового — екстатично-патетичного — образу, який у розкритті сюжету постає як остання спроба розірвати замкнене коло мовчання, що є символом розставання, однак, попри стверджувальний пафос бажання, це виявилося неможливим.

Музично-гармонічний розвиток солоспіву «Вони стояли мовчки» типовий для косенківських творів символістського спрямування: композитор застосовує альтеровані акорди, відхилення й модуляції в далекі тональності. Особливого значення набуває гармонічне рішення завершального чотиритакту: В. Косенко використовує шубертівський VI ступінь (*фа — ре-бемоль* з енгармонічною заміною на *до-дієз*), підкреслюючи у фортепіанній післямові — мовчанні — трагізм ситуації.

У вокальній партії солоспіву поєднано декламаційні й кантиленні елементи, роль декламації зростає у смислових кульмінаціях. Зазначимо й мелодичну гнучкість вокального складника: її тісний зв’язок із текстом неодноразово підкреслює композитор. Не менш важливою у солоспіві є фортепіанна

партія. Звернімо увагу, що власне спів становить трохи більше ніж половину часу звучання твору — усього 17 тактів із 26, що свідчить не лише про пріоритетність інструментального начала, а й про особливий спосіб акцентування ключового слова — мовчання.

Отже, констатуємо, що текстовий і музичний складники солоспіву «Вони стояли мовчки» цілком відповідають естетиці модернізму. Наголосимо на герметичності рис модернізму в цьому солоспіві, передусім за рахунок музичної драматургії, адже тричастинність, більш очевидна, ніж у солоспіві «Говори, говори!», порушується екстатичною кульмінацією, яка припадає на межі другого і третього розділів, а також передачею образу мовчання, що відтворено буквально, подібно до барокових риторичних фігур. Саме тому солоспів «Вони стояли мовчки» в інтерпретаційному аспекті важко уявити як романтичний.

Солоспів **«Сумний я»** на вірш М. Лермонтова В. Косенко написав у Житомирі 1922 року. Це один із творів, який, попри виразні модерністські риси, має багато романтичних елементів, починаючи від мелодики й гармонії і завершуючи музичною драматургією. На відміну від солоспівів «Говори, говори!» та «Вони стояли мовчки», у яких тричастинність немовби «прихована» завдяки музичному розвитку, у цьому творі елементи форми чітко окреслені.

Вокальна частина солоспіву «Сумний я» має чітку тричастинну будову, відмінність від творів романтичного періоду полягає в екстатичній кульмінації, яка припадає на кінець другого розділу і виражена передусім інструментальними засобами в партії фортепіано. Утім, її підготовка з поступовим наростанням динаміки цілком вкладається і в романтичну естетику, що відкриває цей твір до романтичних інтерпретацій.

Щодо музичної форми твору загалом, то її можна окреслити як концентричну (*ABCBA*), у якій крайні розділи — фортепіанний вступ і кода — мають самостійний музичний матеріал (*A*), суголосний естетиці романтизму. Чітка і ясна музична форма, що має відокремлені структурні елементи й гармонійну

конструкцію, репрезентує ще один стильовий вимір цього твору — неокласичний, у зв'язку з чим можна говорити про зародження неокласичних рис у солоспівах раннього житомирського періоду (1921–1922), коли митець віддавав перевагу символістській образності й відповідним засобам виражальності. Тому твір «Сумний я» можна розглядати і як перші прояви стилізації, характерні для музики В. Косенка неокласичного періоду, які вповні виявилися у творах межі 1920–1930 років. І хоча на початку 1920-х років композитор віддає перевагу творам символістського плану, проте у низці солоспівів, зокрема у творі «Сумний я», уже цілком очевидні пошуки засобів неокласичної естетики. Однак межа між неокласичною стилізацією і рудиментами романтизму, які є у символістських творах В. Косенка, дуже тонка, і це дає вокалістам змогу інтерпретувати цей твір як суто романтичний.

Романтизації твору в його численних інтерпретаціях сприяють гармонічні рішення і характер мелодики. Композитор обирає тональність *сі мінор*, яка має багату семантику, що йде від часів бароко. Тональність *сі мінор* — одна з улюблених у романтичній музиці для створення трагічних, драматичних, скорботних та меланхолійних образів, і В. Косенко дотримується цієї традиції. Попри ускладненість гармонії, особливо в середньому розділі солоспіву, композитор віддає перевагу більш простим гармонічним рішенням, практично оминаючи улюблені відхилення в далекі тональності. Це наближає твір до раннього романтизму, водночас відкриваючи шлях до стилізації.

Мелодика твору кантиленна, а декламаційні елементи представлені передусім у середній частині твору — в екстатичній кульмінації. Утім, у суто романтичну кантиленність композитор вносить штрихи модерністського мислення, а саме поліритмію: вона слугує для накопичення енергії в середньому розділі, яка потім вибухає в кульмінації, а в ліричних частинах слугує засобом створення ефемерності, невловимості музичного образу.

Отже, констатуємо, що солоспів «Сумний я» цікавий сплавом модерністських рис — символістських і неокласичних, які ґрунтуються на романтичній естетиці, засобах виражальності й музичній драматургії, і водночас її долають.

Саме багатовимірність стильових елементів твору дає змогу вокалістам інтерпретувати солоспів і як романтичний, і як модерністський (символістський), однак, безперечно, модерністське рішення, у якому романтичний компонент не на першому плані, — більш відповідне творчим установкам митця.

Солоспів **«На серці радості немає»** написаний 1922 року в Житомирі на поезію О. Апухтіна. Композитор обирає тричастинну форму, але видозмінює її відповідно до власного творчого задуму, додаючи завершальну коду, що є досить нетиповим для його камерно-вокальної лірики. Драматургія солоспіву подібна до інших вокальних творів В. Косенка: після спокійної та врівноваженої експозиції в середньому розділі поступове зростає напруження, що приводить до екстатичної кульмінації. Вона інтенсифікує початок репризи, яка починається з кульмінаційної вершини, а потім — динамічний спад і затухання. У солоспіві «На серці радості немає» В. Косенко зберігає апробовану драматургічну лінію, однак для її втілення не обмежує класичною тричастинністю, а розширює форму за рахунок коди з новим музичним матеріалом. Розглянемо більш докладно всі етапи становлення музичного образу.

Твір написано в тональності *до мінор*, однак у цьому солоспіві досить часто змінюються тональності, які є далекими від основної. Так, перший розділ тричастинної форми складається із двох речень: у першому модуляція класична, у паралельну мажорну тональність (*до мінор → мі-бемоль мажор*), тоді як друге за майже точного повторення музичного матеріалу має інше тональне рішення (*мі-бемоль мінор → мі мінор*), охоплюючи тональності, далекі від першого ступеня спорідненості.

У середньому розділі В. Косенко продовжує рух далекими тональностями, охоплюючи *мі мінор*, *соль мінор*, *фа мінор*, а в кульмінаційній зоні тональний центр розмито, оскільки композитор часто використовує еліптичні звороти без закріплення в певній тональності, після чого неочікувано (в гармонічному плані) звучить основна тональність *до мінор*, якою починається реприза. Отже, тональне рішення, як і музична драматургія з екстатичною

кульмінацією, цілком і повністю відповідає модерністській естетиці, а саме її символістському стильовому відгалуженню.

Вокальну лінію побудовано з лаконічних двотактових фраз. Завдяки швидкому темпу, що передає стан емоційної збудженості, вона тяжіє до декламаційності, особливо в імперативних каденціях із характерним пунктирним ритмом. Водночас мелодична розгорнутість цих фраз свідчить про генетичний зв'язок із вокальною традицією романтизму. Проте експресіоністська музична драматургія і напружений тональний план зрештою «перекривають» ці романтичні ознаки, виводячи твір у простір модерністської естетики.

Логічним завершенням музичного розвитку солоспіву «На серці радості немає» є кода, зумовлена структурою літературного тексту: на завершення припадає смислова кульмінація — слова кохання, які мали би підтвердити почуття ліричного героя, але так і не були вимовлені. Композитор знову звертається до образу мовчання, розкритого в солоспіві «Вони стояли мовчки», але в іншому аспекті й іншими засобами музичної виражальності. У коді В. Косенко трансформує фактуру, впроваджуючи остинатний ритм, який у творах символістського спрямування зазвичай слугує засобом нагнітання перед кульмінацією. Натомість тут він — попри прискорення темпу, що надає музиці схвильованості — стає інструментом динамічного згасання. Це підсилюється гармонічним рішенням (низхідними секвенціями), якими разом з остинатністю підкреслено приреченість почуттів ліричного героя. Цей розділ форми позначений динамічним спадом від *mezzo forte* до *piano*, темповим *ritenuto*, декламаційністю мелодичної лінії і паузами у вокальній партії, що символізують мовчання подібно до барокових риторичних фігур. У виконавському плані кода надзвичайно складна для виконання через суперечність між «механістичною» остинатністю супроводу (елементом майбутнього неокласичного стилю) та свободою декламаційної мелодики, характерною для символізму. Художньо досконала інтерпретація потребує віднайдення тонкої рівноваги між остинатнстю і свободою розгортанні мелодичної лінії, що досягається зокрема й за допомогою агогіки.

Отже, солоспів «На серці радості немає», як і «Сумний я», репрезентує символістський напрям камерно-вокальної творчості В. Косенка, водночас у зародковому вигляді містить елементи, що за кілька років стануть фундаментом його неокласичної естетики. Звернімо увагу на те, що неокласичні інтенції у В. Косенка тісно переплетені з романтичною традицією. Зокрема, остинатність як виражальний засіб із трагедійною семантикою була сформована в добу Бароко, проте отримала активне переосмислення і в музиці романтизму. Трактування остинатного прийому в солоспіві «На серці радості немає» є ближчим до романтичної моделі, ніж до барокової. Проте наявність романтичних алюзій не дає підстав вважати В. Косенка виключно композитором-романтиком: вони є лише однією зі складників його індивідуального стилю і функціонують як інтегровані елементи у творах символістського та неокласичного спрямування.

Солоспів **«Колискова»** на вірші О. Блока В. Косенко створив 1921 року в Житомирі. Цей твір стоїть дещо осторонь ліричних солоспівів ор. 7, адже тут композитор звертається до зовсім інших музичних образів — дитячих і казково-фантастичних. Відповідно, жанрова специфіка, а саме звертання до колискової, розширила образну сферу музики В. Косенка, у якій зазвичай домінували меланхолійні, драматичні чи бурхливо-екстатичні образи. Умиротворення і спокій не змінили його стильових орієнтирів, проте зумовили пошук інших засобів музичного вираження.

Композитор використовує свою улюблену просту тричастинну форму. У «Колисковій» її розділи найбільш чіткі, подібно до інструментальних композицій, які є незалежними від слова. Основна тема у вокальній партії написана у формі восьмитактного періоду неповторної будови; вона практично без змін звучить і наприкінці твору. Нагадаємо, що точна реприза не характерна для солоспівів В. Косенка, який віддає перевагу динамізованому й суттєво видозміненому повтору музичного матеріалу. Проте цього разу вона цілком виправдана жанровою специфікою та образною сферою.

Твір розпочинається доволі розлогим вступом і завершується кодою, які мають спільне фактурне й тематичне рішення, зумовлене жанровим прототипом. Водночас вони не є ідентичними, адже виконують різні функції: вступ готує слухача до оповіді, тоді як кода постає постлюдією, що завершує солоспів станом повного умиротворення.

Попри спокійний та врівноважений характер «Колискової», у середньому розділі відбувається динамізація розвитку. Вона підводить до тихої кульмінації, утіленої такими засоби, як висхідний рух, високий регістр та незавершеність фрази, що обривається паузою. Зауважимо, що кульмінаційний епізод композитор вирішує суто інструментальними засобами, що є типовим і для його лірико-драматичних солоспівів. Це дає підстави говорити про єдність драматургічного мислення митця у творах різних жанрів, у яких екстатична кульмінація постає в редукованому вигляді, зберігаючи лише окремі зовнішні елементи. Мелодика «Колискової» має виразну пісенну природу, що не характерно для більшості косенківських творів цього періоду, проте цілком зумовлено тематикою і жанровим прообразом.

Отже, символістський стиль є базовим і для «Колискової», хоча його ознаки, з огляду на жанрову специфіку, виражені менш рельєфно. Цей твір складно зарахувати до суто романтичної парадигми: казково-фантастична сфера, близька до музики М. Римського-Корсакова (зокрема завдяки оперті на збільшений тризвук у гармонії середнього розділу), апелює саме до символістського, а не до романтичного стилю. Крізь символістські шати простежується й зародження нових, неокласичних орієнтирів музики В. Косенка. Ретроспективно ці риси стають очевидними, якщо порівняти солоспів із п’єсою «Колискова пісня» з циклу «24 дитячі п’єси для фортепіано», створеного 1934 року[1].131

Фортепіанна п’єса вирізняється простотою, прозорістю і гармонічною ясністю, що зумовлено не лише спрямованістю на дитяче сприйняття, а й но-

[1] Докладніше про «Колискову» ідеться у статтях Кіри Шамаєвої та Ольги Волосатих [158] та Олени Таранченко й Ольги Волосатих [131].

вими — неокласичними — стильовими параметрами В. Косенка. «Колискова пісня» має тричастинну будову та розмір $^{4}/_{4}$, що зближує її із солоспівом «Колискова», хоча обидва твори не мають ані тематичної, ані тональної спорідненості (нагадаємо: солоспів написано в *сі мажорі*, а п'єсу — в *ре-бемоль мажорі*). Утім, між обома творами є безумовний зв'язок — передусім образний, але й на рівні спорідненості деталей. Попри очевидну відмінність, обидва твори написані в мажорних тональностях із п'ятьма ключовими знаками, а їхній тональний план передбачає охоплення далеких тональностей. Безумовно, створюючи «Колискову пісню», композитор орієнтувався на свій ранній солоспів, у якому вже було закладено неокласичне підґрунтя.

Підсумовуючи, зазначимо: «Колискова» це твір, написаний у символістський період творчості В. Косенка, однак саме в цьому солоспіві спостерігаємо формування нових, неокласичних рис його музики. Обидва стилі належать до модерністської парадигми, а тому розглядати «Колискову» суто в межах романтичної традиції некоректно. І хоча пісенна мелодика може спонукати виконавця до певної романтизації, глибоке занурення в музичну тканину і докладний аналіз твору свідчать про те, що романтичні ознаки не є провідними. Вони постають своєрідною ретроспекцією, інтегрованою в межі модерністської естетики митця.

Солоспів **«Вербочки»** на поезію О. Блока В. Косенко написав у Житомирі 1921 року. У 1930 році його було видано не з оригінальним блоківським текстом чи його україномовним перекладом, а з віршами В. Залізняка «Як на небі зірочки». Мета такої заміни — усунути релігійний контекст, а саме згадку про Вербну неділю. Із цим текстом солоспів виконували протягом тривалого часу, і лише нещодавно музиканти почали повертатися до оригіналу О. Блока. Детальніше про це йтиметься у розділі, присвяченому інтерпретаціям камерно-вокальних творів В. Косенка.

У солоспіві «Вербочки», що є одним із перших зразків дитячої музики композитора, простежується певне спрощення музичної мови та форми, зумовлене втіленням світлих і чистих дитячих образів. Цю атмосферу збереже-

но і в новому тексті В. Залізняка: попри усунення релігійного контексту, образи дітей залишилися центральними в художньому рішенні твору.

Спрощення торкнулося багатьох аспектів музичного письма В. Косенка. Композитор обирає «просту» тональність *фа мажор*, тоді як значна частина творів ор. 7 написана в тональностях із чотирма — шістьма ключовими знаками. Свою улюблену просту тричастинну форму він замінює простою двочастинною репризною, що сприяє ще більшій камернізації твору. Вкажемо й на прозорість розділів форми, які мають чіткі межі й подібні за архітектонікою до автономних інструментальних п'єс. Світла радість релігійного свята спонукала композитора відмовитися від екстатичної кульмінації, яка в його стилістиці символізує радше душевне збурення, ніж чисту християнську радість. У цьому творі її немає навіть у редукованому вигляді, який ми спостерігали в «Колисковій». Лаконічний однотактовий вступ і тритактова кода слугують відповідно підготовкою та закріпленням музичного образу, а не розлогою експозицією та філософською післямовою, притаманними іншим творам ор. 7.

Мелодика солоспіву «Вербочки» тяжіє до пісні як найбільш лаконічного вокального жанру. У ній переважає силабіка, а ритміка (хоча й не позбавлена різноманітності) спирається на чіткі формули: рух восьмими завершується наприкінці фрази четвертною нотою. Така структура ближча до народнопісенної традиції, ніж до класичного романсу.

Гармонія є чи не найскладнішим компонентом цього прозорого твору. У середньому розділі хроматизація, закладена у фортепіанному супроводі ще на початку, охоплює і вокальну партію, а модуляції відбуваються у тональності далеких ступенів спорідненості. Це доволі нетипово для твору з таким ясним загальним задумом. Реприза, що ґрунтується на діатоніці, «просвітлює» хроматичні згущення, проголошуючи безпричинну християнську радість, суголосну світлому дитячому сприйняттю.

Ускладнення гармонії навіть без екстатичної кульмінації вказує на символістський стиль як засадничий стильовий орієнтир. Проте він не єдиний: прозорість форми й простота засобів виражальності — це не лише спосіб

змалювати дитячі образи, а й рух композитора в бік неокласицизму, що свідчить про потенційну стильову переорієнтацію твору. Лише музикознавча інерція стає на заваді трактуванню цього солоспіву як модерністського, хоча він містить чимало маркерів нового мислення, які необхідно враховувати під час виконавської та теоретичної інтерпретації.

Завершуючи характеристику солоспівів ор. 7 (1921–1922), зазначимо: усі вони репрезентують музичний модернізм у його символістських координатах. Для цих творів характерні лаконізм (скорочення часу звучання) і максимальна концентрація інформації, ускладнена гармонічна мова, а також мелодика, що за збереження базової вокальності тяжіє до декламаційності. Композитор спирається на класичні форми (передусім просту тричастинну), трансформуючи їх відповідно до символістської драматургії. Її стрижнем є рух до екстатичної кульмінації — вершини музичного розвитку, яка зазвичай припадає на межу середнього розділу та репризи з подальшим динамічним спадом. Водночас у солоспівах раннього житомирського періоду наявні елементи, які лише на перший погляд можна трактувати як повернення до романтизму. Насправді ж вони вказують на рух у бік неокласичного стилю і функціонують як елементи стилізації, що набудуть особливого значення наприкінці 1920-х і особливо у 1930-х роках.

Солоспів **«Коли б то ти могла»** на вірші О. Толстого композитор створив наприкінці свого перебування в Житомирі — 1927 року. У цей період відбувається переорієнтація стилю В. Косенка із символістського на неокласичний. Проте солоспіви ор. 16 ще не є зразками «чистого» неокласицизму (як, наприклад, твори ор. 20) і зберігають чимало рис символістської естетики. Тому ці твори доцільно розглядати саме в символістському контексті, водночас враховуючи моменти стильового зсуву, який наприкінці 1920-х років стає дедалі очевиднішим (хоча його зародкові елементи простежувалися ще у ранньому ор. 7). Проілюструємо цей процес на прикладі двох солоспівів В. Косенка — «Коли б то ти могла» і «Мобілізуються тополі».

«Коли б то ти могла» — твір, надзвичайно цікавий за своїм стильовим рішенням: на перший погляд, він видається одним із найромантичніших солоспівів В. Косенка — навіть більш романтичний, ніж його твори початку 1920-х років. Романтичні ознаки тут найяскравіше виявлені в мелодиці, яка майже позбавлена декламаційності. Натомість панує пісенно-романсова мелодика з розлогими восьмитактовими фразами (на відміну від лаконічних одно- чи двотактових побудов, властивих творам ор. 7), а окремі звороти майже повністю відтворюють музичну лексику XIX століття. Утім, попри зовнішню подібність до романсу, солоспів «Коли б то ти могла» містить чимало модерністських рис — не лише символістських, а й неокласичних.

Твір написано в тональності *мі-бемоль мінор* у простій двочастинній безрепризній формі. Вона чітко окреслена і за архітектонікою наближається до інструментальних жанрів (за винятком короткого вступу й невеликої завершальної коди). Варто звернути увагу на гармонічне рішення: перша частина твору являє собою період повторної будови з модуляцією в тональність домінанти (*сі-бемоль мінор*), що відповідає класичному й ранньоромантичному канонам. Друга частина форми більш динамічна; вона підводить до кульмінації, яка вже не має екстатичного характеру (як в ор. 7), проте залишається досить експресивною. Після досягнення вершини відбувається поступовий спад. Такий тип драматургії характерний для символістської естетики й залишається для В. Косенка оптимальним композиційним рішенням.

У творі «Коли б то ти могла» простежується чимало неокласичних рис. Окрім згадуваної модуляції в тональність домінанти й кульмінації, що розпочинається в тональності субдомінанти (*ля-бемоль мінор*), ознаками неокласичної стилізації є прозорість та чіткість розділів форми. Попри певну подібність засобів (передусім мелодики) до романтичних зразків, спостерігаємо саме модерністське переосмислення, а не повернення до романтизму. Кантиленність цього твору не є романтичною за своєю сутністю. Початкова фраза, яка мала би бути суто експозиційною, містить ознаки розробковості: її мелодику побудовано на секвенційному русі зі стрибками на широкі інтервали

(кварту, квінту, сексту). Така структура апелює радше до музики доби Бароко, хоча це й не видається очевидним, на перший погляд.

Звернімо увагу й на завершення солоспіву: його фактура надзвичайно спрощується, нагадуючи гітарний супровід та відсилаючи до романсової лірики початку XIX століття (як у гармонічному, так і у фактурному аспектах). Це, безумовно, стилізація — своєрідна алюзія на ранній романтизм, а не повернення до відповідного типу мислення. Отже, «романтичне» звучання твору є стильовою ретроспекцією — кроком не назад (від символізму до романтизму), а вперед (від символізму до неокласицизму). Неокласицизм В. Косенка ґрунтується не лише на моделях бароко чи класицизму, а й на ранньоромантичній традиції. Поступово інтегруючи нові елементи в символістський стиль, композитор еволюціонував надзвичайно плавно, що забезпечило цілісність його творчого шляху. Співакам, які виконують солоспів «Коли б то ти могла», важливо уникати зайвої романтизації та інтерпретувати цей твір у неокласичному дусі — з притаманною йому структурною ясністю й стриманістю.

Солоспів **«Мобілізуються тополі»** на вірші П. Тичини (op. 16 bis), створений у Житомирі 1927 року, у радянські часи інтерпретували суто ідеологічно — як одну з перших спроб В. Косенка відтворити «актуальну сучасну тематику» та втілити в музиці революційні ідеї [125, с. 30]. На жаль, цей оригінальний твір і досі не зазнав належної музикознавчої переоцінки, на відміну від значно популярнішого солоспіву на слова П. Тичини «На майдані», який отримав деідеологізоване трактування у праці Маріанни Копиці [60]. Саме через таку дослідницьку лакуну твір практично не з’являється в сучасних концертних програмах. Майя Ржевська зараховує три косенківські солоспіви на вірші П. Тичини до експериментальних творів [111, с. 318], з чим не можна не погодитися. Їхня тематика кардинально відрізняється від інтимної лірики, притаманної житомирському періоду. Водночас за своїми музичними рішеннями ці солоспіви залишаються близькими до суто ліричних творів митця, відрізняючись від них переважно текстовим наповненням. Це дистанці-

ює їх від плакатних композицій 1930-х років — таких як «Грими, грими, індустрій марш» чи «Першотравнева пісня», що за стилем уже наближалися до естетики радянської масової пісні.

Вірш П. Тичини «Мобілізуються тополі» входить до циклу «Ронделі» й належить до неокласичного напряму. У ньому поет наслідує форму середньовічного ронделя, що складається з тринадцяти рядків — двох катренів і завершального п'ятивірша. Рондель як поетичний жанр передбачає обов'язкові повтори рядків і сувору систему римування за схемою: *ABba / abAB / abbaA* (великими літерами позначено ідентичні рядки, а малими — подібність рим). Композитор звернувся до неокласичної поезії П. Тичини, проте солоспів «Мобілізуються тополі» не належить до неокласичних творів самого В. Косенка, а радше завершує лінію символістських пошуків. Імовірно, саме тому митець не дотримується структури ронделя, а підпорядковує текст тричастинній музичній формі. У солоспіві текстова структура трансформується і має такий вигляд: *ABba / abABabba / ABabAB*. У процесі розгортання форми композитор збільшує кількість повторів двох початкових рядків, посилюючи їхнє значення для розкриття художнього змісту. Водночас музичний повтор він використовує лише двічі — на початку першого і третього (репризного) розділів.

Мелодика солоспіву позбавлена традиційної кантиленності й структурується за двома типами фраз: речитативними, що подекуди нагадують скандування, і декламаційними, які тяжіють до ораторської патетики. Особливо показовим є імперативне проголошення фрази «Кличемо до волі!»: композитор застосовує низхідний октавний стрибок на сильну долю такту на *forte*. Водночас декламація скандування тексту, квартові й октавні стрибки в мелодії в поєднанні з напруженим гармонічним розвитком (у якому провідну роль відіграють хроматизми й альтеровані акорди) наближають музику твору до жанру драматичної арії, а не плакатної масової пісні.

Зазначимо специфіку тонального плану: попри те, що ключові знаки вказують на *фа-дієз мінор*, у кульмінаційних зонах В. Косенко використовує

тональність *до-дієз мажор*, нею ж і завершуючи твір. Мажорне забарвлення кульмінацій підсилене динамікою *forte*. Таке поєднання надає музиці не просто екстатичного, а суворо-імперативного виміру. Підкреслимо раптовість переходів від епічної розповідності до експресивних сплесків — особливо наприкінці твору, де перехід від *piano* до *forte* відбувається протягом лише одного такту.

Отже, у солоспіві «Мобілізуються тополі» митець шукає форми та прийоми для втілення нового змісту. Обираючи поезію неокласичного типу, у музичному рішенні він водночас орієнтується на апробований у попередніх творах тип драматургії, завершуючи лінію символістських пошуків. Нові стильові орієнтири — неокласичні — стають дедалі виразнішими лише у подальшій вокальній творчості В. Косенка.

Більш виразно неокласичні риси представлені в солоспівах ор. 20, що належать уже до київського періоду творчості митця. У них В. Косенко остаточно відходить від таких усталених прийомів, як екстатична кульмінація і мелодика декламаційного типу. В. Косенко відмовляється (хоча й не цілком) від ускладненої гармонії, натомість спрощує музичну мову, рухаючись у бік «нової простоти».

Солоспів **«Старовинна пісня»** (ор. 20) на вірш «Квітка» («Цветок») О. Пушкіна написаний 1930 року в Києві. Композитор свідомо змінює назву, не лише акцентуючи на давності описаних подій, а й апелюючи до «старовини» як естетичної категорії, адже в солоспіві яскраво виражені риси неокласицизму. Твір з'явився після знакових «11 етюдів у формі старовинних танців», у яких В. Косенко остаточно закріпив неокласичний напрям своєї творчості. Попри очевидність неокласичних ознак у музиці солоспіву, радянський музикознавець Р. Стецюк [125, с. 32–33] не визначає твір як неокласичний, натомість наголошує на його близькості до романсів початку XIX століття й пісень Ф. Шуберта. Це твердження є слушним лише частково, оскільки стильова палітра твору значно ширша. Сучасний дослідник Ван Дуаньгуй точніше окреслює жанрово-стильові параметри, вказуючи на орієнтацію компо-

зитора на моделі пасакалії і павани [20, с. 138]. Науковець розглядає «Старовинну пісню» як міжвидовий (поезія — музика) переклад. Утім, будь-який переклад передбачає збереження основних змістових домінант першоджерела. Нагадаємо: у центрі поетичної оповіді — згадка про історію кохання, символом якої є квітка, тож емоційний тон вірша — меланхолійно-сумний. Натомість В. Косенко, переносячи акцент із зовнішнього опису на внутрішній зміст, поглиблює і драматизує сюжет, завдяки чому музика набуває трагедійного звучання. Відповідно, поетичне слово у драматургії «Старовинної пісні» стає вторинним щодо музичної логіки. Це підтверджено й композиційним рішенням: у формі $ABAB_1A$ фінальна частина, що резюмує розвиток, є суто інструментальною постлюдією.

Важливу роль у створенні музичного образу відіграє партія фортепіано: саме в супроводі зосереджено основні жанрові прототипи — ритмоформулу павани та низхідний рух баса, властивий пасакалії. Утім, окрім барокових ознак, у музиці відчутні алюзії на стиль романтизму, який тут також постає об’єктом ретроспекції та входить до неокласичного стильового комплексу. Оскільки солоспів присвячено пам’яті Ф. Шуберта, музика В. Косенка апелює до творчості австрійського класика. Зокрема, простежується спорідненість «Старовинної пісні» з піснею «Добраніч» («Gute Nacht») із циклу «Зимова подорож» («Winterreise»): спільний розмір 2/4, монотонність руху як символ фатальної приреченості та подібність мелодичного рисунка в завершеннях фраз. Крім того, у кульмінаційній зоні, написаній у шубертівській манері на *pianissimo*, В. Косенко використовує характерний для стилю Ф. Шуберта VI низький ступінь (*фа — ре-бемоль*. Секвенція, що звучить за цим, складається переважно з мажорних ланок: *ре-бемоль мажор — ля-бемоль мажор — до мінор — соль мажор — сі-бемоль мажор (сі-бемоль мінор) — фа мажор*. Проте цей мажор у поєднанні з ритмічною остинатністю не приносить просвітлення, а стає трагічним передвістям. Загалом зв’язок зі стилем Ф. Шуберта виявляється не так у подібності музики (чи прямих запозиченнях), як в апеляції до пісенної природи жанру (солоспів В. Косенка не є «чис-

тою» піснею, хоча вокально тяжіє до неї) та відтворенні загального настрою, екзистенційного тону шубертівської лірики. Важливим засобом виражальності є прийом ритмічного остинато, що пронизує весь твір (хоча й не витриманий послідовно від початку до кінця). Сформоване в добу Бароко як символ невблаганності долі й приреченності, остинато пройшло крізь романтичну традицію і стало засадничим прийомом неокласицизму XX століття. В. Косенко, синтезуючи барокову конструктивність із багатозначною семантикою романтизму, використовує остинато як найвиразніший інструмент створення трагедійного образу.

Неокласичні тенденції в солоспіві «Старовинна пісня» виявляються і в певному спрощенні гармонічної мови, яка відповідає радше ранньоромантичному етапу її розвитку, ніж пізньоромантичному, що було характерно для ранніх косенківських солоспівів. Більш і екстатичного надриву: композитор свідомо уникає його, натомість вибудовуючи «тиху» кульмінацію, завдяки чому концепція набуває глибоко трагічного звучання.

Характеризуючи неокласичний стиль солоспівів В. Косенка, зазначимо, що в цих пошуках композитор не йде шляхом І. Стравинського або П. Гіндеміта, які, зберігаючи жанрові моделі барокової музики, ускладнювали гармонічну вертикаль. Натомість він віддає перевагу «новій простоті», яка максимально зберігає класичну прозорість форми і ясність гармонічної мови. Стильові орієнтири неокласицизму В. Косенка доволі широкі — від бароко до романтизму. Бароково-романтичний комплекс постає квінтесенцією пізнього стилю митця, який за зовнішньої традиційності є новаторським. Він більшою мірою, ніж музика Б. Лятошинського (чия творчість була суголосною пошукам європейського авангарду), відповідає специфіці українського модернізму, що за своєю природою тяжів до традиціоналізму. Саме тому більшість українських модерністів, серед яких і В. Косенко, під час оновлення музичної мови спиралися на романтичне підґрунтя, модифікуючи його відповідно до власних творчих інтенцій.

У трьох солоспівах 1936 року ор. 24, створених у Києві на тексти О. Пушкіна, В. Косенко продовжив прозвиток неокласичної лінії. Розглянемо два з них, що написані для сопрано — «Соловей і ружа» і «Я тут, Інезільє».

Солоспів **«Соловей і ружа»** репрезентує класичну стилізацію орієнтальної музики без апеляції до конкретного історичного стилю. Цей твір маркує етап зрілості у творчості В. Косенка: тут повністю втілено неокласичні риси, що формувалися в камерно-вокальних творах ор. 20, зокрема й у вже проаналізованому солоспіві «Старовинна пісня». Проте, на відміну від неї, у солоспіві «Соловей і ружа» майже повністю нівелюються романтичні алюзії. Натомість на перший план виходять беземоційність і раціональна відстороненість, що в стильовому плані зближує цей твір з естетикою М. Равеля.

Солоспів написаний у тричастинній формі з розлогим вступом і кодою. Тональність твору *ре мінор*, що має лише один бемоль, контрастує із символістськими творами з чотирма-шістьма ключовими знаками, що знову ж таки маркує неокласичні прагнення В. Косенка та його вибір на користь «нової простоти». Доволі розлогий восьмитактовий вступ ґрунтується на остинатному повторенні в середньому голосі основного тону (*ре* першої октави). Попри постійну зміну гармоній, звук *ре* залишається незмінним у гармонічному рішенні вступу, де на перший план виходять не тонально-гармонічні зв’язки, а лінеарність. Цей принцип наочно втілено у п’ятому й шостому тактах інструментального вступу: у партії лівої руки замість традиційних акордів — рух паралельними квінтами (*ре – ля → сі –фа-дієз → соль – ре*) і друга квінта (*сі – фа-дієз*) випадає із загальної логіки тональності *ре мінор*. Однак усі три квінти, що формують «кістяк» акорду, об’єднані остинатним повтором звука *ре*, який у першому випадку є основним тоном, у другому — терцієвим, у третьому — квінтовим. Орієнтального забарвлення косенківському твору надає короткий остинатний мотив тридцять другими тривалостями, яким розпочинається кожен такт вступу, окрім першого. Загалом інструментальний вступ надзвичайно статичний, що властиво орієнтальній музиці, позбавленій динамічної за своєю природою драматургії європейського типу. Така статика

визначає подальше розгортання твору, у якому немає яскравих кульмінацій, притаманних символістським композиціям В. Косенка.

У мелодиці солоспіву «Соловей і ружа» поєднано риси кантиленності й декламаційності, хоча пріоритет віддається вокальній першооснові. Утім, у мелодії лише частково використано типові звороти, характерні для традиційного романсового жанру. Так, спостерігаємо рух звуками домінантового тризвуку із завершенням терцієвим тоном тоніки (т. 11), що кореспондує зі стилістикою XIX століття. Однак перший розділ тричастинної форми завершується низхідним рухом звуками збільшеного тризвуку, апелюючи до казково-фантастичної сфери, яка за своїми виражальними засобами певною мірою перетинається з орієнтальною. Прикметними є й особливості ритмоструктури: композитор вільно переходить від тридольності до дводольності, що надає мелодії надзвичайної гнучкості й витонченої примхливості. У першій частині солоспіву у фортепіанній партії незмінним залишається остинатне повторення звука *ре*, яке пролонгує розвиток образної сфери, окресленої на початку твору.

У середньому розділі солоспіву «Соловей і ружа» триває розвиток тематичного матеріалу, що розгортається на засадах внутрішнього контрасту. Зникає остинатне повторення звука *ре*, завдяки чому гармонічний рух уже не концентрується навколо нього. Прикметною опорою на діатоніку композитор посилює стилізаційні ознаки й робить музичне висловлювання об’єктивнішим, маркуючи дистанцію щодо суб’єктивізму поетичного тексту О. Пушкіна. Музичний розвиток спрямований до кульмінації, яка закономірно для косенківського стилю локалізована перед репризою. Однак за експресією та енергетикою вона дуже далека від традиційних екстатичних кульмінацій у творах символістського стилю, для яких характерне посилення динаміки, прискорення темпу, нервова пульсація у фортепіанній партії, поліритмія вокальної та інструментальної ліній тощо. У кульмінаційній зоні солоспіву «Соловей і ружа» немає темпового пришвидшення; вона, попри певне емоційне піднесення, не виходить за межі статики музичного образу. У процесі переходу від

середнього розділу до репризи повертається остинато на звуці *ре*, яке звучить упродовж усієї завершальної частини. Реприза твору є неточною через зміни в мелодії та супроводі, однак загалом початковий музичний образ залишається незмінний. Твір завершується невеликою шеститактовою інструментальною кодою, тематично близькою до вступу. Серед прикметних змін — перенесення остинато з тонічного *ре* на домінантове *ля*, що ілюструє неможливість вирішення сюжетної колізії.

Таким чином констатуємо, що солоспів «Соловей і ружа» — це яскравий зразок неокласичного стилю В. Косенка, а саме стилізація орієнтальної музики. Для цього композитор використовує відповідні засоби виражальності: статичність розвитку, збільшення ролі орнаментики, лінеарність як форму гармонічного розгортання. У творі наявні й рудименти символістського стилю, але вони не є провідними у створенні музичного образу.

Солоспів **«Я тут, Інезільє»** з ор. 24 проаналізований у статті І. Вавренчук із позиції характеристики модерністського мислення В. Косенка. Дослідниця зазначає, що цей твір є зразком сецесійної стилізації, і, відповідно до образної сфери поезії, у ньому відтворено жанрову модель іспанської сегідильї. І. Вавренчук зазначає, що в добу модернізму зростає увага до історичних стилів, зокрема й до іспанської музики. В. Косенко у творі вдається до жанрового узагальнення сегідильї, яка є піснею-танцем. У структурі солоспіву відтворено її форму, для якої характерні інструментальний вступ і кода, інтермедії між поетичними рядками, повтори окремих віршів у строфі. Дослідниця зазначає, що композитор наслідує характерну ритмоформулу сегідильї, а в партії фортепіано імітує гру на гітарі. У крайніх розділах В. Косенко використовує ритмічно-фактурне остинато, а в середньому розділі збагачує жанрову модель сегідильї, вдаючись до поліритмії. Гармонічне рішення солоспіву також має модерністські риси: попри пріоритетність діатоніки, гармонія звучить загострено і має терпкі вкраплення завдяки модуляціям в несподівані тональності. У середньому розділі гармонічний рух ускладнюється: композитор віддає пріоритет нонакордам, уникає тонічних

розв'язань, використовуючи еліптичні звороти. І. Вавренчук вказує і на кульмінаційні вершини, особливо останню, яка є особливо ефектною і театральною. На завершення науковиця, апелюючи до В. Смірнова, дослідника творчості М. Равеля, констатує, що іспанський колорит у солоспіві В. Косенка — це не наряд, а душа твору [19, с. 144–145].

До дуже слушних і точних зауважень щодо рис модернізму в музиці солоспіву «Я тут, Інезільє» В. Косенка додамо ще кілька спостережень. Твір є яскравою стилізацією іспанської музики, де композитор вступив у діалог з іншою культурою, продемонструвавши майстерність передачі інонаціональної музичної традиції. Звідки й театральність образів, превалювання зовнішнього над внутрішнім, що відкриває виконавцеві широкі можливості для ефектного виступу. Яскрава випуклість образів виводить солоспів за межі класичної камерності у сферу театральної музики. І хоча він не є суто театральним, театралізація, яка показали виконавські інтерпретації, стають важливою частиною створення художнього образу.

Якщо говорити про стиль твору у параметрах стилізації, то І. Вавренчук недаремно відсилає, хоч і не прямо, до творчості М. Равеля, адже равелевський підхід до стилізації можна побачити не лише в цьому солоспіві, а й іншому з ор. 24 — «Соловей і ружа», про що вже було сказано раніше. Тому в контексті стильової еволюції творчості В. Косенка та його тяжінні до стилізації музики різних традицій варто провести аналогію з творчістю М. Равеля, з його універсальним стилем, який важко окреслити через багатошаровість. У монографії О. Корчової розділ, присвячений французькому композитору, має назву «Моріс Равель: той, хто йшов по-своєму» [66, с. 192]. Те ж саме можна сказати і про В. Косенка, який в українській музиці йшов своїм шляхом. Саме тому так важко окреслити індивідуальний стиль митця, непросто вписати у модерністську парадигму, хоча стильові орієнтири композитора мають усі ознаки музики доби модернізму.

Коротко підсумуємо стиль солоспівів ор. 20 та ор. 24 В. Косенко написав у 1930-х роках. У цих творах модерністський стиль репрезентовано у не-

окласичних шатах, де композитор вдається до стилізації музики різних епох та національних традицій. Жанрові та стильові моделі є вельми різноманітними: це і барокова музика з елементами ранньоромантичної у «Старовинній пісні», орієнтальна у солоспіві «Соловей і ружа», іспанська — у творі «Я тут, Інезільє». В усіх композиціях В. Косенко обирає відповідні засоби виражальності, які характерні для того чи іншого стилю, при цьому він трактує їх емоційно відсторонено («Старовинна пісня», «Соловей і ружа») або ж театрально («Я тут, Інезільє»). Єдність композиторського мислення в неокласичних творах виявляється в опорі на тричастинну форму як найбільш гармонічну в архітектонічному плані, у рудиментарному відтворені екстатичних кульмінацій. І хоча в цих творах романтичний елемент майже повністю зникає як стильовий орієнтир, вокалісти через стилізацію можуть вдаватися до їх романтизації, але і в цьому випадку романтична складова підпорядковується загальній естетиці модернізму у її неокласичному вимірі.

2.2. Обробки українських народних пісень для голосу в супроводі фортепіано: особливості музичних рішень

Творчість В. Косенка для сучасного музиканта мало асоціюється з фольклором, якщо йдеться не про використання українського мелосу в авторських композиціях, а про популярний для національної музичної культури жанр обробки народних пісень. Справді, за кількістю обробок доробок композитора значно менший, ніж його сучасників — Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса, В. Барвінського та інших композиторів-модерністів, які неодноразово зверталися до народної пісні. Утім, попри їхню відносно невелику кількість, низка цих творів сьогодні є активно виконуваною частиною концертного й навчального репертуару вокалістів. А отже, усупереч недооцінці з боку деяких музикознавців (як-от А. Рудницького), вони мають беззаперечну художню цінність. Якщо порівнювати обробки Л. Ревуцького або Б. Лятошинського з косенківськими («Баламуте», «Грицю, Грицю» та ін.), у яких відображені радше музичні тренди XIX, а не XX століття, то, на перший

погляд, вони випадають як із камерно-вокальної творчості самого композитора, так і з музичного контексту доби модернізму. Проте, як уже зазначалося в першому розділі, стильові вектори спадщини В. Косенка є вельми розгалуженими. Це зумовлено як еволюцією творчості митця, так і обставинами його життя, що робить музичну мову цих обробок різноманітною. Докладніший аналіз косенківських інтерпретацій народних пісень дає змогу унаочнити в них риси модернізму, які, принаймні в низці творів, є менш очевидними.

Говорячи про жанр обробки народної пісні та його органічність для доробку митця, не можна оминути увагою місце фольклору в житті й творчості В. Косенка. Більшості слухачів відомі вокальні твори житомирського періоду, у яких найвиразніше відбився символістський світогляд із відповідною образністю й стильовими орієнтирами. Це складна, витончена, рафінована музика, далека від народнопісенних витоків. Водночас усталеним є твердження про органічне залучення українського мелосу до косенківського циклу «11 етюдів у формі старовинних танців». Для розуміння місця народної пісні у творчості В. Косенка зробимо невеликий екскурс у його біографію.

Зацікавленість В. Косенка народною творчістю не випадкова, оскільки він зростав у її оточенні змалечку. Попри службу батька композитора в царській армії та ранні роки життя майбутнього митця у Варшаві, у родині плекалася українська атмосфера. Домашнє музикування передбачало не лише гру на музичних інструментах і виконання творів музичної класики, а й спів українських народних пісень [103, с. 6]. Отже, український мелос став тим фундаментом, який, закладений у дитинстві, сформував художнє мислення митця.

У багатогранній художній діяльності В. Косенко часто звертався до фольклору, що безпосередньо зумовлювалося практичною роботою митця. Він створював обробки не лише українських пісень, а й зразків творчості інших народів, продовжуючи в такий спосіб традиції М. Лисенка. В. Косенко — автор інтерпретацій єврейських, татарських, білоруських та російських народних першоджерел, хоча беззаперечний пріоритет завжди віддавав саме рідній пісні. У доробку майстра наявні як сольні, так і хорові й ансамблеві

зразки цього жанру, до того ж деякі опуси він аранжував для різних виконавських складів. Доцільно зосередити увагу саме на обробках для голосу в супроводі фортепіано, оскільки низка з них постає органічним та логічним продовженням косенківської лінії солоспівів.

Звертання до фольклору часто було зумовлено професійною діяльністю. Тісна співпраця пов'язувала композитора з Волинським хором, у якому співали його обидва брати, а сам він брав участь у концертах колективу в житомирських селах як акомпаніатор [103, с. 25]. Цим колективом керував знавець української народної пісні М. Гайдай, батько співачки З. Гайдай. Відомий фольклорист зібрав близько трьох тисяч пісенних зразків волинського фольклору, частину з яких видано окремими збірниками. Як згадує М. Гайдай, українські пісні були потрібні митцю «… для того, щоб, за його словами, пройнятися народним мелосом як засобом для створення власних мелодій. І для того, щоб опанувати стиль української народної музики» [103, с. 30].

О. Волосатих пов'язує активізацію фольклорних пошуків із задумом В. Косенка створити оперу «Сава Чалий» за трагедією І. Карпенка-Карого, про що митець згадує в листах від 1928 року. Дослідниця зазначає, що, «беручи до уваги активну роботу митця над обробками українських народних пісень, можна припустити, що музична тканина майбутньої опери мала бути сповнена інтонацій української пісенності, як і створені у той час "Етюди в формі старовинних танців"» [29, с. 36].

У радянських наукових працях, передусім у монографії В. Довженка особливо підкреслювалася увага композитора до так званих пожовтневих пісень. Нагадаємо, що композитор брав участь у впорядкуванні й підготовці до друку видання, що мало назву «Збірник українських пожовтневих народних пісень», опублікований 1936 року. Ці твори «прославляли творчу працю стахановців сільського господарства і промисловості, колгоспний лад, Червону Армію, оспівували подвиги легендарних полководців часів громадянської війни» [42, с. 82]. В. Косенко гармонізував народні пісні про громадянську війну («Ой, з-під горки все туман», «Про Трипільську трагедію»), твори «про

стахановців соціалістичних ланів» («Пісня кузьминських п’ятисотениць», «Пісня про Тетяну Дубок») [42, с. 83]. Безумовно, ці твори не були автентичним фольклором. Оминути увагою цю частину доробку композитора було б неправильно, однак у дослідженні не звертатимемося до них — тим паче що вони є хоровими, а не сольними. Увага зосередимо саме на оригінальних фольклорних першоджерелах, а не на стилізованих (псевдофольклорних) зразках.

Робота з так званим пожовтневим фольклором, безумовно, інспірована радянською владою, проте зацікавленість народною піснею у В. Косенка була щирою, а сам композитор вважався її знавцем. Так, харківська камерна співачка Г. Селюк, яка часто виконувала солоспіви митця, згадує, що саме В. Косенко навчив її «по-справжньому виконувати народні пісні, пояснив, як слід, не поступаючись вокально-технічними вимогами, зберегти національних колорит пісні, її мови, правдиво відобразити емоціональний настрій, зміст» [122, с. 165–166]. Співаки, що були друзями й колегами В. Косенка, просили в нього обробки народних пісень для поповнення свого концертного репертуару. Так, відомий український співак І. Паторжинський згадує, що композитор завжди відгукувався на прохання вокалістів щодо потреби в нових обробках українських пісень, і «широко відомі “Бандура”, “Баламут”, “Удовиця”, “Ой поїхав за снопами”, “Грицю, Грицю, до роботи” були гармонізовані ним на моє прохання» [105, с. 172].

Отже, обробка зрізків українського фольклору стала важливим напрямом у діяльності композитора протягом усього творчого шляху. Докладніше проаналізуємо низку обробок В. Косенка для голосу в супроводі фортепіано, характеризуючи їхні особливості крізь призму модерністського художнього мислення.

У творчості В. Косенка виокремлюємо два типи обробок народних пісень для голосу й фортепіано: перший із них відповідає засадам музичного модернізму, а другий зорієнтований на музичний стиль XIX століття, а саме — на лисенківську традицію. Розглянемо їх докладніше, розпочавши з першого.

Серед обробок народних пісень, що орієнтуються на модерністську естетику — сім обробок народних пісень, що були написані у період 1935–1936 років. П’ять з них були надруковані у 1936 («Ой зачула моя доля», «Заслужський хліб добрий») та 1937 («Ой, гай, мати», «Що будем робити», «Багацька дочка») роках, а дві («Закувала зозуленька», «Ой, не шуми, луже») так і не були опубліковані за життя композитора [42, с. 131–132]. Цей тип обробок відповідає естетиці модернізму: композитор вносить зміни в ладогармонічну основу пісні, і завдяки використанню ускладнених гармонічних співзвуч народнопісенне джерело зазнає суттєвих трансформацій. В. Косенко у таких обробках тяжіє до наскрізного розвитку, при цьому не відмовляючись від традиційної куплетної форми, статичність якої долається безперервністю оновлення гармонії та фактури. Такий підхід до народної пісні споріднював, попри різницю в естетичній платформі, В. Косенка з Б. Лятошинським.

Розглянемо кілька обробок народних пісень, на які найбільше вплинула модерністська естетика. Обробка **«Ой зачула моя доля»** належить до рекрутських пісень. Текст пісні доволі розлогий — 22 трирядкові строфи, у ній оповідається про те, що хлопець, дізнавшись, що його беруть в рекрути, ховається у дівчини, але його все одно знаходять і забирають у солдати. В. Косенко взяв цю пісню з третього тому збірки «Золоті ключі» [173], упорядником якої був Д. Ревуцький. Перші два її томи вийшли друком 1926 року, третій — 1929. Збірник було перевидано 1964 року, на нього й спираємося у процесі аналізу. В основі цього видання — українські народні пісні XIX століття. Упорядник доповнив збірник пісенними творами з рукописів, що належали іншим фольклористам, а також власними записами. Ця пісня потрапила до видання Д. Ревуцького зі збірки О. Балліної, у якій вміщено й твори у записах О. Потебні. «Ой зачула моя доля» надрукована у цій збірці під № 29 [174]. Порівняльний аналіз обох видань показав, що текст і музика пісні «Ой зачула моя доля» з цих видань є майже ідентичні, відмінності мають редакційний характер.

Обробка пісні «Ой зачула моя доля» написана для баса в супроводі фортепіано. В. Косенко залишає куплетну форму, відмовляючись від гармонічних або фактурних змін протягом звучання твору, що більш характерно для обробок, що спираються на романтичну естетику. Твір розпочинається коротким вступом і завершується невеликою кодою. Зазначимо, що композитор вніс корективи в пісенний оригінал, узятий зі збірки Д. Ревуцького: окрім транспозиції з тональності *до мінор* до *ре мінор*, що пов'язано з більш зручною для баса теситурою, було змінено й метр і мелодію: твір у Д. Ревуцького записано у розмірі $^{3}/_{4}$, тоді як в обробці В. Косенка вжито розмір $^{4}/_{4}$, який в середині створи змінюється на $^{6}/_{4}$, а потім повертається $^{4}/_{4}$. Композитор також видозмінює тривалості, якими записано мелодію: замість восьмих нот основною ритмічною одиницею стає чверть. Завдяки трансформації мелодія пісні стає більш протяжною, посилюючи журливий характер пісенного твору.

Попри збереження куплетної структури, логіка ладогармонічного розгортання репрезентує виразні модерністські інтенції автора. Лаконічний двотактовий вступ обмежується триразовим проведенням низхідної малої секунди, що відразу задає скорботний тон. Музична драматургія вибудована через динаміку гармонічного розвитку. Композитор іде від діатоніки до хроматики: два із трьох рядків тексту кожного куплету спираються на діатоніку, натомість у третьому, який є текстово-мелодичним повтором другого рядка, гармонія хроматизується. Особливо часто автор використовує низький II ступінь (звук *мі-бемоль* у *ре мінорі*). У третьому рядку є прихована в середніх голосах низхідна хроматична лінія, аналогічна до барокової риторичної фігури *passus duriusculus*, що має семантику страждання. Між куплетами міститься невеликий інструментальний епізод, побудований на новому музичному матеріалі; у його гармонії важливу роль відіграє низький II ступінь, який надає твору звучання фригійського ладу з його трагедійною семантикою. Фригійський нахил виявляється й у завершальній каденції коди, підкреслюючи трагізм змісту пісні. Попри пріоритетність класичної акордики терцієвої струк-

тури (тризвуки й септакорди з оберненнями), композитор залучає акорди нетерцієвої будови.

Отже, обробка народної пісні «Ой зачула моя доля» має всі ознаки музики доби модернізму, оскільки композитор, зберігаючи мелодію народнопісенного джерела, у її гармонізації спирається на сучасні виражальні засоби, за допомогою яких підкреслює трагізм змісту твору.

Пісня **«Заслужський хліб добрий»** записана у с. Стенжаричі Володимирського повіту (нині Володимирській район Волинської області) й опублікована у третьому томі збірки «Золоті ключі» [170], звідки її взяв В. Косенко. Твір обсягом лише три строфи належить до побутових пісень: в алегорично-символічній формі йдеться про важку працю.

Композитор змінює тональність твору з *мі мінор* на *ре мінор*, враховуючи зручність цієї тональності для баса. В. Косенко відмовляється від куплетної форми, замінюючи її куплетно-варіаційною. Зазначимо, що мелодія твору ладово неоднозначна, проте ладова перемінність не є класичним зіставленням паралельних мажору та мінору. Ладовими опорами першого речення фактично окреслено тональність *соль мінор*, а не *ре мінор*, а в другому реченні привертає увагу завершальний каданс із низьким II ступенем, що надає пісні фригійського відтінку.

В усіх трьох куплетах тема пісні «Заслужський хліб добрий» незмінна, а варіативність зосереджена в партії фортепіано, завдяки чому пісенний твір набуває масштабності, наближаючись до класичного солоспіву модерністської доби, у якому інструментальний складник не просто доповнює спів, а відіграє провідну роль у музичній драматургії твору.

В. Косенко приділяє увагу вступу, який є досить розлогим — обсягом сім тактів у розмірі $^{4}/_{4}$. Він ґрунтується на новому музичному матеріалі, не пов’язаному з мелодією пісні, окрім загального тяжіння до низхідного руху й ладової багатовимірності. Хроматичне загострення в темі вступу сягає низького II ступеня (фригійського). Вступ, що має монодійну природу (його тема, викла-

дена в октавному дублюванні, звучить на тлі звука *d*) — це пісня-плач, про що свідчать низхідний характер мелодичних фраз та імпровізаційна ритміка.

У першому куплеті пісні В. Косенко використовує акордову фактуру. Гармонічне рішення куплету хоча й ґрунтується на діатоніці (із фригійським II ступенем), однак у ладовому відношенні з мелодією пісні синхронізовано лише частково. Двотактовий інструментальний фрагмент між першим і другим куплетами через оновлення фактури готує друге проведення пісенної теми, у якому фортепіанна партія ускладнюється за рахунок розширення діапазону та ритмічного прискорення (замість восьмих тривалостей — шістнадцяті), до того ж у нижньому регістрі (в партії лівої руки) зберігається гармонізація попереднього куплету. Між другим і третім куплетом також є невеличкий інструментальний епізод, який радше завершує друге проведення теми, ніж готує третє. Лише у третій строфі відбувається мелодична синхронізація вокальної та фортепіанної партій, адже в обох уже звучить мелодія пісні.

Фактура фортепіанного супроводу третього — кульмінаційного — куплету частково нагадує перший, але вона ускладнена прискореним рухом завдяки використанню шістнадцятих та більшою хроматизацією гармонії. Однак у другій частині куплету динаміка поступово спадає, і обробка завершується невеличкою (двотактовою) кодою, яка звучить на *piano*, а потім *pianissimo*. Отже, у цьому творі музична драматургія виявляє спорідненість із солоспівами символістського стилю: початкова експозиція художнього образу через динамізацію руху підводить до кульмінації, за якою іде динамічний спад. Утім, така подібність часткова, адже зазначену кульмінацію навряд чи можна визначити як екстатичну, хоча засоби виражальності, які використовує композитор, близькі. Ця обробка більше тяжіє до неокласичної стилістики, яка стала провідною у творчості митця в 1930-х роках, проте символістські елементи в рудиментарній формі також простежуються у творі. Крім того, в обробці пісні «Заслужський хліб добрий» виявляються й ознаки експресіонізму, хоча й у його поміркованому, «м’якому» вираженні.

Мелодія пісні «Заслужський хліб добрий» відома завдяки тому, що її музичний матеріал було використано у фортепіанному циклі «24 дитячі п'єси» (1936) у п'єсі «Українська пісня» (№ 4)[2], на що вказували В. Довженко і згодом О. Олійник [104, с. 134], зазначаючи, що композитор доповнює народну мелодію «виразними контрапунктичними голосами із хроматизмами, "порожніми" квінтами в басу, елементами перемінного ладу, монодичним складом заспіву (подвоєння через октаву) у фригійському ладу» [104, с. 135].

Зауважимо, що В. Косенко у фортепіанній п'єсі залишив оригінальну тональність твору — *мі мінор*. Він скоротив композицію, проводячи тему не тричі, а двічі, що зумовлено призначенням опусу для дітей та відмовою від вербального ряду. Фактура п'єси «Українська пісня» також суттєво спрощена порівняно з вокальною обробкою. Змінилася й загальна концепція, адже розгортання музичної думки вже не залежало від тексту, а підпорядковувалося суто інструментальній логіці. Саме тому в цій версії виразнішими постають неокласичні риси, на відміну від вокальної обробки, у якій помітні елементи символістської драматургії.

Пісня **«Ой не шуми, луже»** належить до родинно-побутового жанру, у ній ідеться про важку долю сироти. Оскільки цього зразка немає в антології «Золоті ключі», постає питання про його першоджерело. У першому томі зазначеного видання вміщено твір зі схожим інципітом [171, т. 1, с. 57–58], однак це зовсім інша пісня, яку взято зі збірки обробок народних пісень М. Лисенка: він використав її у третій дії опери «Наталка Полтавка» для музичної характеристики Петра. Зауважимо, що до цієї ж мелодії звертався й Б. Лятошинський (ор. 33), натомість В. Косенко обрав принципово інше музичне джерело. Щоб розрізняти ці композиції, лисенківський твір позначатимемо «Ой не шуми, луже, зелений байраче», косенківський — «Ой не шуми, луже, осокою дуже» (цей твір має інший текстовий варіант — «Ой не шуми, луже, дібровою дуже»).

[2] Докладніше про це йдеться у статті К. Шамаєвої та О. Волосатих [157, с. 68–71].

Мелодію пісні «Ой не шуми, луже, осокою дуже» зафіксовано у трьох збірках XIX століття: виданнях М. Маркевича [179], А. Коціпіньського [176], О. Рубця [177]. У публікації О. Рубця вміщено два варіанти твору з дещо відмінними інципітами, проте дуже близькими текстами: дев'ятистрофна пісня «Ой не шуми, луже, дібровою дуже» (подана як «Ой не шуми, луже») вміщена в першому томі видання [175], восьмистрофна «Ой не шуми, луже, осокою дуже» — у другому [177]. Варіанти текстів у збірках О. Рубця виявляють виразну спорідненість із наведеними у виданнях М. Маркевича й А. Коціпіньського. Попри очевидний паралелізм усіх згаданих версій, жодна з них не є повністю тотожною косенківській обробці, що помітно в останніх строфах. Натомість практично ідентичний текст презентовано в збірці О. Балліної під № 5 з інципітом «Ой не шуми, луже, осокою дуже» [178]. І хоч композитор скоротив пісню з дев'яти до п'яти строф заради динамізації розвитку сюжету, можна стверджувати про тотожність тексту обробки В. Косенка з варіантом О. Балліної. Що ж до музичного матеріалу, то у збірці О. Балліної наявна зовсім інша мелодія, ніж у В. Косенка. Так само відмінний від косенківської моделі і наспів із першого тому О. Рубця. Натомість у другому томі його видання є саме та мелодія, яку обрав В. Косенко. Однак значно ближчими постають варіанти, подані у збірках М. Маркевича та А. Коціпіньського: вони мають ідентичний із косенківським ритмічний рисунок із пунктирним ритмом і записані в тональності *до мінор*, тоді як у О. Рубця — тональність *ля мінор*, а мелодія розгортається восьмими й чвертями без використання пунктирності.

Отже, косенківська обробка спирається на мелодичні варіанти М. Маркевича й А. Коціпіньського, а в текстовому плані — на джерело О. Балліної. Чи композитор свідомо поєднав наспів та вербальний ряд із двох різних зібрань, чи використав інше, не відоме нам джерело, наразі з'ясувати практично неможливо. Висловимо припущення, що В. Косенко як митець, який тонко відчував природу народної пісні, обрав найдраматичнішу мелодичну версію і найвиразніший варіант тексту. Водночас у питанні гармоніза-

ції автор виявляється ближчим до рішень О. Рубця, оскільки значною мірою орієнтувався на його ладо-гармонічну модель.

Обробка народної пісні «Ой не шуми, луже, осокою дуже» написана для баса з фортепіано. З-поміж розлогого поетичного першоджерела композитор обирає п’ять строф, які концентровано передають колізію сюжету. У цій композиції смислову домінанту перенесено на зміст вербального тексту, тому в її структурі немає ні масштабного вступу, ні тривалих інструментальних інтерлюдій між куплетами та кодою.

Не змінюючи автентичного наспіву, В. Косенко переносить смисловий акцент на інструментальний супровід, драматургія якого ґрунтується на протиставленні хроматизованої гармонії та діатонічної мелодики. Композитор підкреслює низхідну секунду між VI і V ступенями (аналогічно до обробки «Ой зачула моя доля»). Цією інтонацією розпочинає митець фортепіанну партію, звучить вона й між куплетами і формує змістовний стрижень пісні, закладаючи фундамент для подальшої хроматизації супроводу. Кульмінаційним у розвитку постає початок п’ятого куплету на текст «Не топись, козаче, марно душу згубиш», що звучить на *fortissimo*. Протягом останнього куплету відбувається поступове згасання звучності до *pianissimo*. Як бачимо, музична драматургія обробки «Ой не шуми, луже» споріднена з концепцією солоспіву «Заслужський хліб добрий». Вона в рудиментарній формі зберігає риси символістського стилю, а також, окрім неокласичного напряму, спирається на експресіоністську естетику.

Отже, обробки народних пісень, що ґрунтуються на модерністській естетиці, характеризуються особливою увагою до вербального тексту. Його розкриття через варіювання фактури інструментального супроводу та специфіку загальної драматургії зближує ці опуси — попри простоту вокальної партії — із солоспівами. Трагічні колізії і драматизм сюжетів, для втілення яких В. Косенко залучає відповідні засоби музичної виражальності, наближають зазначені твори до експресіонізму. Чітка форма й опора на фольклорне джерело формують неокласичну основу обробок, натомість особливості музичної

драматургії свідчать про наявність елементів символістського стилю, які зберігається тут у рудиментарному статусі. Сьогодні ці модерністські інтерпретації В. Косенка, попри їхню високу художню цінність, практично вилучені з концертного обігу. Саме тому вони не залучені до аналізу в наступному розділі, присвяченому безпосередньо виконавським аспектам камерно-вокальної спадщини митця.

Поява обробок народних пісень, що спираються на романтичну естетику, безпосередньо зумовлена творчою співпрацею композитора зі співаками та потребою поповнення їхнього репертуару новими творами. Нагадаємо, що солоспіви «Баламуте», «Взяв би я бандуру», «Удовиця», «Ой поїхав за снопами», «Грицю, Грицю, до роботи» В. Косенко гармонізував на прохання І. Паторжинського [105, с. 172]. Ці композиції і сьогодні звучать у програмах як провідних майстрів сцени, так і вокалістів-початківців.

Розглянемо докладніше цей тип обробок народних пісень у творчості В. Косенка, більшість з яких написана у 1936–1937 роках [42, с. 132]. У піснях «Взяв би я бандуру», «Удовиця» і «Баламуте» композитор використовує традиційну куплетну форму, доповнюючи вокальну частину невеликим за обсягом вступом. Цей інструментальний розділ надалі функціонує як ритурнель між куплетами («Удовиця») або увінчує форму як кода («Баламут», «Взяв би я бандуру»). Партія фортепіано тут відіграє роль супроводу-гармонізації з мінімальною індивідуалізацією фактури для деталізації вербального тексту.

Пісня **«Удовиця»**, витримана у фольклорній стилістиці, є не анонімним фольклорним, а авторським твором — її музика й текст якого належать видатному театральному діячеві М. Кропивницькому. Утім, він у цій пісні відтворив поетику народної творчості, тому «Удовиця» швидко стала народною, поповнивши корпус українських жартівливих пісень сатиричного спрямування.

Композитор використовує п’ять строф тексту, у яких від першої особи оповідається про невдале залицяння чоловіка до вдови: після відмови героїні він просить її повернути всі свої дарунки. Мелодія пісні характеризується

ладовою перемінністю: вона розпочинається в *ля мажорі*, а завершується у *фа-дієз мінорі*. Фактура обробки максимально проста, а її функціональне призначення полягає в підтримці вокальної партії — не лише гармонічній, а й мелодичній, оскільки наспів майже повністю дублюється в партії фортепіано. В. Косенко розпочинає твір лаконічним чотиритактовим вступом, який надалі трансформується в міжкуплетний ритурнель. Коди у творі немає. Така форма постає статичною, тому саме від акторської та вокальної майстерності співака залежить створення довершеного художнього образу.

Близькою за характером та змістом є жартівлива пісня сатиричного спрямування **«Грицю, Грицю, до роботи»**, написана для баса в тональності *до мажор*. На відміну від «Удовиці», композитор, залишаючи незмінними п’ять куплетів тексту та мелодію народної пісні, ускладнює традиційну для народної пісні куплетну форму, яка завдяки змінам у фортепіанному супроводі набуває куплетно-варіаційних рис. Певні модифікації наявні й у ритурнелях, що звучать між куплетами. Ритурнель, створений на основі вступу, використано лише двічі; надалі, підпорядковуючись логіці наскрізного розвитку, постає новий матеріал, який теж виконується двічі. Перед фінальним куплетом, у якому відбувається розв’язка сюжету, цей епізод транспонується півтоном вище (*ре-бемоль мажор* замість *до мажор*). Такий зсув і подальше повернення в основну тональність постають модерністським маркером цієї загалом традиціоналістської обробки. Якби композитор залишився в *ре-бемоль мажорі*, таке рішення можна було б розглядати як шлягерний прийом у контексті масової розважальної музики, у якій останній приспів традиційно звучить півтоном або тоном вище. В обробці «Грицю, Грицю, до роботи» В. Косенко «підказує» співакові потенційну театралізацію виконання, залучаючи фермату й інших агогічні відхилення, що дає йому змогу увиразнити спів елементами сценічної декламації.

Пісня **«Взяв би я бандуру»** належить до ліричної царини українського фольклору. Її обробка для баса написана в тональності *ре мінор*. Композиційне рішення твору найпростіше з можливих: автор обирає традиційну куплетну

форму, у якій усі п’ять строф звучать на незмінну мелодію, а вступ і кода ґрунтуються на музичному матеріалі другої половини наспіву. Фактура супроводу також мінімалістична, що безпосередньо зумовлено імітацією гри на бандурі.

Обробку народної пісні **«Баламуте»** В. Косенко створив як дует для сопрано і баса. Мелодія цього зразка характеризується ладовою перемінністю: твір починається в тональності *соль мажор*, а завершується *в* мі мінорі. Побудова розгортається з короткого чотиритактового *мі-мінорного* вступу, який надалі виконує функцію ритурнелю, що звучить між куплетами, а також постає кодою. Контраст між мінорною темою вступу (інструментальною інтермедією) та початком вокального розділу в мажорі динамізує статику форми. Аналогічну роль відіграє і зупинка на кульмінаційній вершині мелодії під час повторення другої півстрофи кожного куплету.

В обробках народних пісень, що спираються на романтичну стилістику, на першому плані постає саме першоджерело, а не його індивідуальна мистецька рецепція. Головне завдання композитора-аранжувальника в такому разі полягає в репрезентації фольклорного матеріалу відповідно до обраного академічного формату. Зазначимо, що ці косенківські твори призначалися для широкої аудиторії, проте за стилем вони не належали до сегменту масової музики 1930-х років у її тогочасних різновидах. У цих творах В. Косенко орієнтувався на традиції музичного романтизму, свідомо актуалізуючи лисенківський тип обробок як класичний для цього жанру. Ці опуси меншою мірою несуть на собі відбиток модернізму, як і авторської індивідуальності. Їхнє художнє вирішення варто характеризувати в категоріях традиціоналізму, який у радянську добу маркувався як соціалістичний реалізм. Однією з провідних ознак останнього поставала народність, що цілком відповідало природі фольклорної інтерпретації. Традиціоналізм у контексті спадщини В. Косенка певною мірою корелює з поняттям музики для широкої аудиторії. Тому вказані обробки романтичного типу доцільно розглядати в координатах масової культури, проте не як аналог радянської пісні чи розважального про-

дукту (які мали ознаки тогочасного актуального стилю), а як творчість, орієнтовану на зрозумілу й близьку слухачам естетику. Значно менше підстав вважати ці художні рішення зразком модерністської стилізації, оскільки вона має не лише відтворювати звучання минулих епох, а й обов'язково апелювати до сучасності через маркери мови XX століття. Утім, у виконавській практиці орієнтація вокалістів на романтичні косенківські здобутки як на своєрідні стилізації є продуктивною, адже вона розкриває нові грані цієї, на перший погляд, цілком традиційної музики. Крім того, «приховуючи» власне композиторське «Я», В. Косенко надавав широкий простір для творчої свободи інтерпретатора, особливо в аспекті театралізації вокального образу.

2.3. Солоспіви Віктора Косенка на сучасну тематику у вимірах масової музики 1920–1930-х років

Масова музика агітаційно-пропагандистського змісту 1920–1930-х років — найбільш суперечлива частина української музичної культури радянської доби. Цей шар відверто агітаційний і малохудожній у своїй літературній частині, з погляду музичного рішення ці твори теж не належать до художніх шедеврів. Однак, безумовно, масова музика є частиною культурного ландшафту модерністської доби, відображена в композиторській творчості. Так, знаменита «Героїчна увертюра» (1932) В. Косенка, яка в радянські часи вважалося одним із його шедеврів, багато в чому ґрунтується саме на естетиці масової музики, яку О. Корчова влучно визначила як «ліве мистецтво».

Оскільки масова музика як соціокультурна категорія охоплює широке коло явищ, необхідно конкретизувати її дефінітивний статус у межах цього дослідження. Як слушно зазначає О. Зосім [46], цей термін сьогодні найчастіше вживаний для позначення розважальної музики, тоді як у 1920–1930-ті роки в СРСР цією дефініцією маркували зовсім інші музичні явища. Про особливості радянського масового мистецтва, його специфіку й засади просвітницької роботи з населенням можна дізнатися з посібника «Масовий спів», [14], що вийшов у Києві 1926 року. Окрім практичних вказівок, видання

містить багато творів агітаційного змісту з промовистими назвами «Червоний прапор», «Карнавал трудящих», «Селянський Інтернаціонал», «Пісня незаможницька», «Трударі-бідарі» тощо. У хорових композиціях збірки (як лаконічних, так і доволі розгорнутих) репрезентовано новий стиль, характерний для «лівої музики». Оскільки книга зорієнтована передусім на сільську аудиторію, її інтонаційна мова спиралася на фольклорні джерела, а представлені твори корелювали з традиціями народнопісенної творчості. Проте «ліва музика» за своєю стильовою амплітудою була значно ширшою: радянська масова пісня, зокрема й українська, акумулювала різноманітні елементи, притаманні професійній творчості. Як чинник ідеологічного виховання населення, радянська влада заохочувала, а здебільшого змушувала митців працювати в цьому сегменті, тому жоден із композиторів, включно з В. Косенком, не міг оминути у своїй діяльності масових жанрів.

В. Косенко — автор кількох музичних творів, передусім хорових, у яких відображено офіційні радянські наративи. У доробку митця наявна й група камерно-вокальних композицій, що фіксують тогочасні реалії і актуальний стиль масової музики. Високу оцінку цій лінії косенківської творчості за сталінської доби давав В. Довженко; до 1990-х років вона залишалася на периферії дослідницької уваги, а у XXI столітті зазнала критичного переосмислення, зокрема у працях М. Ржевської. Утім, попри ідеологічну заангажованість цих солоспівів та їхню орієнтацію на масові жанри, на зазначений пласт спадщини варто поглянути крізь призму стилетворення в контексті загальноєвропейського модернізму, адже масова культура є невід'ємним складником музичного простору першої третини XX століття.

Репрезентативними зразками камерно-вокальної творчості В. Косенка, створеними в річищі естетики масової музики, постають два опуси — «Першотравнева пісня» та «Грими, грими, індустріальний марш», написані у 1930–1932-х роках, уже в київський період діяльності митця. Для композитора, який мав вагомий вплив на тогочасне художнє життя, у 1930-ті роки постала життєва необхідність демонструвати лояльність до панівної ідеології, адже

альтернативою було штучне забуття або й фізичне знищення. Попри те, що радянська тематика залишалася чужою світогляду В. Косенка, він прагнув віднайти компромісні точки дотику з директивними вимогами епохи задля творчого самозбереження. Репрезентована в цей час стильова еволюція автора від символістського до неокласичного напряму полегшувала цей процес, оскільки масова музика з її класицистичними орієнтирами не суперечила його художнім установкам.

Безпосередньому аналізу солоспівів «Першотравнева пісня» та «Грими, грими, індустріальний марш» має передувати огляд тогочасних українських нотних видань, що акумулювали вокальний репертуар актуальної соціополітичної проблематики. Серед тогочасних нотографічних джерел виокремимо три харківські видання: «Червоний пісенник» (1925) [187], «Пісні Червоної Армії» (1926) [180], «Цвіте червона Україна» (1932) [186]. Самі назви цих збірок безпосередньо апелюють до революційної колористики, а їхній зміст гранично ідеологізований. Аналіз рубрикації співаника «Цвіте червона Україна», що містить одне з поетичних першоджерел майбутніх солоспівів В. Косенка, унаочнює ступінь тогочасної ідейної спрямованості літератури. Збірка складається з двох розділів, перший з яких має назву «Революційні пісні» й охоплює підрозділи: «Пісні соціялістичних ланів», «Пісні індустріяльного будівництва», «Комсомольські пісні», «Пісні Червоної армії», «Пролетарські гімни», «Пісні підпілля», «Бойові пісні Західньо-Европейського пролетаріяту», «За культурну революцію», «За культурне піднесення мас», «Пісні до червоних днів». Другий розділ містить народні пісні без внутрішньої структуризації, проте поруч із ліричними зразками туди інтегровано ідеологічно «правильні» твори, присвячені збройній соціальній боротьбі чи злиденній долі народу під гнітом панів. У передмові зазначено, що у співанику акумульовано тексти найкращих масових пісень задля методичної допомоги в просвітницькій роботі та полегшення їхнього вивчення на слух; водночас наголошено: попит на ці твори є настільки високим, що хоч би якими великими були наклади, їх усе одно бракуватиме [186, с. 3–4]. Утім, попри масове

тиражування впродовж 1920–1930-х років, значна частина цих пісень так і не набула реальної популярності, незважаючи на активне директивне просування з боку більшовицької влади.

Солоспів **«Першотравнева пісня»** В. Косенко написав на вірші Дмитра Грудини в київський період своєї творчості (на початку 1930-х років). Поет і драматург був помітною постаттю в тогочасному художньому процесі; його активна театрально-критична та музично-громадська діяльність розгорталася в найбільших культурних осередках — Харкові та Києві [докладніше див.: 161, с. 3–4]. У політичних переконаннях Д. Грудина дотримувався лівих поглядів, натомість як культурно-громадський діяч негативно ставився до мистецьких новацій, зокрема до режисерських пошуків Леся Курбаса. Однак ідеологічна лояльність не врятувала його від сталінських репресій: звинувачений органами НКВС у «націоналістичній діяльності», письменник загинув у в'язниці.

Агітаційні вірші Д. Грудини, зокрема й «Першотравнева пісня», безумовно, не належать до високохудожніх взірців лірики, однак цілком укладаються в контекст пролетарської поезії, яку активно насаджувала радянська ідеологія. У тексті прославляється Першотравень як день праці, солідарності трудящих і незаможних селян, а також проголошується заклик до класової боротьби. Поетична структура охоплює три строфи з виразними ознаками репризності: фінальний розділ розпочинається тим самим рядком, що й початковий, що додатково акцентує на провідній ідеї твору. Архітектонічні особливості вірша, його потенційна тричастинність якнайкраще корелювали з творчим тяжінням В. Косенка до тричастинних структур.

Композитор підійшов до музичного втілення цього тексту з позицій максимально точної репродукції естетики «лівої музики». Актуалізуючи такі жанрові маркери, як пунктирний ритм, мелодичні ходи звуками тризвуку, діатонічна гармонія і невеликий діапазон, композитор відтворював дух епохи у стильових координатах радянського музичного канону.

«Першотравнева пісня» написана для середнього голосу в тональності *фа мажор* у традиційному для масової пісні розмірі $^4/_4$. Діапазон мелодії невеликий: *мі першої октави — фа другої октави*. Композитор дотримується нормативів масової пісні щодо звуковисотного обсягу й теситури, тому, попри статус солоспіву та призначення для сольного виконання, цей опус потенційно передбачає масове унісонне відтворення аматорським хоровим колективом.

Починається «Першотравнева пісня» чотиритактовим вступом, у якому сформовано музичну ауру твору й задано імпульс для подальшого розвитку. В. Косенко імітує звучання урочистих дзвонів за допомогою фактури та ритміки: звучання акордів на сильній та відносно сильній долях доповнюється низхідним басом на слабких. Гармонія у вступі є повністю діатонічна, що загалом характерно й для твору загалом, оскільки далі митець хоч і застосовує засоби хроматики, але дуже обмежено. У солоспіві тональний план доволі простий і передбачає модуляції або відхилення у близькі тональності, апелюючи до стилістики музичного класицизму другої половини XVIII століття. Отже, «ліва музика» — це стилізація, але не барокової та романтичної музики, а класицистичної. Нагадаємо, що в сучасному музикознавстві вже усталеною є думка про соціалістичний реалізм (радянська назва «лівого мистецтва») як про своєрідний класицизм XX століття. Саме тому неокласик В. Косенко досить легко сприйняв радянський мистецький канон у його музичному вираженні, оскільки за деякими параметрами він був йому близький.

Відповідно до будови та логіки тексту й естетики класицизму, солоспів «Першотравнева пісня» має чітку тричастину репризну форму, у якій кожен розділ відповідає одній поетичній строфі. Утім, музичне рішення В. Косенка не примітивне і банальне, що можна було б очікувати від музики масових жанрів. Перша частина, написана у формі восьмитактового періоду повторної будови, має дещо несподіване завершення, адже перше речення закінчується тонікою основної тональності (*фа мажор*), друге — мажорною домінантою паралельної (*ре мінор*). Далі відразу ж звучить середній розділ, який розпочинається в основній тональності *фа мажор*, але представлений не тонікою,

а акордами субдомінантової групи. Мелодична лінія побудована з чотирьох двотактових фраз. Завдяки маршовому пунктирному ритму й руху звуками тризвуку вона відповідає типологічним канонам тогочасної масової пісні.

Наступний восьмитактовий розділ, структурно ідентичний першому, завершується (подібно до експозиційного) мажорною домінантою до паралельної тональності *ре мінор*. Утім, оперувати поняттям класичної гармонії (домінантність, паралельна тональність) тут можна з певною мірою умовності: зупинка на *ля мажорному* тризвуку без подальшого розв'язання лише номінально вказує на потенційний *ре мінор*. Цей акорд набуває самостійної фонічної функції та семантики: яскравий мажорний колорит моделює піднесений, оптимістичний настрій, сповнюючи слухача особливою енергією.

Реприза розпочинається в основній тональності *фа мажор*, зіставленням двох мажорних акордів (*ля мажорного* і *фа мажорного*) підкреслено емоційну піднесеність твору. Ця частина твору більш розлога: її обсяг — 13 тактів. У репризі стверджується основний образ і тональність, а завершується солоспів кодою, у якій узагальнено музичний розвиток та закріплено емоційно піднесений настрій.

Отже констатуємо: В. Косенко, звертаючись до масової музики, загалом дотримується її канонів, зокрема в побудові мелодики, гармонічному розвитку, створенні відповідної атмосфери тощо. Однак водночас його «масові» солоспіви важко назвати примітивними, адже композитор використовує нетрадиційний тональний план, динамізовану репризу, що загалом не характерно для масової музики, а радше є ознакою професійної музичної творчості. Прикметним є і той факт, що В. Косенко, визначаючи свій твір як пісню, відмовляється від куплетної форми (на відміну від фольклорних обробок) на користь тричастинної структури, яка є базовою для його солоспівів. Отже, «Першотравнева пісня» постає повноцінним солоспівом, витриманим у властивій тогочасному режиму естетиці «лівого мистецтва». Через надзвичайну заангажованість та ідеологічну одномірність вербального ряду цей твір утратив репертуарну актуальність, проте зберіг історико-документальну цінність. У цьому опусі ви-

разно втілено ознаки неокласичного відгалуження модернізму з його орієнтацією на віденську класику, що виявляється в тяжінні до внормованості виражальних засобів, а також у типізації форми й змісту..

Музично змістовнішим постає марш-солоспів **«Грими, грими, індустріальний марш»**. Його текст, що належить А. Журбі, уміщений у збірці «Цвіте червона Україна» (1932) [185]. У цій поезії рельєфно відтворено урбаністичну естетику індустріалізації. Попри очевидну ідеологічну заангажованість, цей вірш є художньо ціннішим за попередній. Поетична структура охоплює чотири строфи, у фінальній без змін повторено текст початкової, що формує змістову тричастинність, аналогічну до «Першотравневої пісні». Зважаючи на те, що у збірці А. Журби опубліковано лише вірші без нотного тексту (видання призначено для людей, які не знали нотної грамоти), важко сказати, чи використав композитор автентичну масову мелодію або її фрагменти у своєму солоспіві. Імовірно, ні, оскільки твір має не куплетну, а розвинену тричастинну форму, притаманну академічним авторським солоспівам.

Солоспів «Грими, грими, індустрій марш» написано для низького голосу в тональності *ля мажор*. Він розпочинається коротким чотиритактовим вступом, який формує загальний настрій твору, хоча й ґрунтується на іншому музичному матеріалі. Перша строфа вербального тексту лягла в основу першої частини тричастинної структури. Її викладено у формі восьмитактового періоду; він поділяється на два речення, кожне з яких складається з двох фраз (подібно до структури «Першотравневої пісні»). Однотипність будови мелодики обох творів пов’язана з маршовістю, що становить фундамент цих «масових» солоспівів. На відміну від попереднього твору, початковий період тут постає структурою неповторної будови, проте залишається класичним у тонально-гармонічному вимірі: він містить модуляцію в тональність домінанти із зупинкою на домінанті нової тоніки.

Другий розділ охоплює другу й третю строфи вірша А. Журби. Композитор, дотримуючись класичної логіки ладогармонічного розвитку в середніх частинах тричастинних структур, вдається до відхилень у близькі й навіть

далекі тональності, зокрема в *сі мажор*, *сі мінор*, *до-дієз мажор*. Обсяг середнього розділу (23 такти) зумовлений не лише розлогішим текстом, а й суто композиційними чинниками. Особливу увагу привертає тематизм, яким розпочинається третя строфа солоспіву: практично це точна цитата «Інтернаціоналу» (слова Ежена Потьє, музика П'єра Дегейтера), який до 1944 року був офіційним державним гімном СРСР. Початкову фразу дегейтерівського наспіву В. Косенко проводить двічі: спершу в тональності *до-дієз мажор,* згодом — у *ре-дієз мажорі*. Інтеграція цієї музичної цитати безпосередньо вкорінена в семантику вірша А. Журби: «Хай спілка молота й серпа міцніє в праці машиновій, хай згине все старе життя, ми новий світ тепер збудуєм». Четвертий рядок наведеного фрагмента співзвучний за змістом із російськомовним перекладом «Інтернаціоналу» А. Коца («Мы наш, мы новый мир построим»). Цей вербальний варіант, попри його текстову віддаленість від французького оригіналу Е. Потьє, був глибоко вкорінений у свідомість тогочасного суспільства, тому В. Косенко у такий спосіб прагнув підкреслити провідну думку поета.

Постає закономірне запитання: чому мелодія «Інтернаціоналу» звучить уже на словах *«Хай спілка молота й серпа міцніє в праці машиновій»*, а не безпосередньо з текстом *«ми новий світ тепер збудуєм»*? Відповідь полягає в особливій драматургічній логіці: В. Косенко за допомогою впізнаваного наспіву фокусує увагу на вербальному смислі заздалегідь, готуючи слухача до сприйняття ключової смислової тези. Ці поетичні слова митець справді трактує як знакові. Не випадково гасло *«ми новий світ тепер збудуєм»* повторюється кілька разів, а його фінальне проведення звучить піднесено-урочисто на *fortissimo*, формуючи генеральну смислову кульмінацію твору.

Реприза (20 тактів) динамізована, у ній стверджується основний музичний образ. Зауважимо ще один цікавий момент: у середині цього розділу фактура фортепіанного супроводу апелює до стилістики класичного солоспіву, до того ж не романтичної, а класицистичної доби. Наприкінці твору композитор змінює метр із 4/4 на 6/4, що постає свідомим кроком задля подолання мар-

шової статики масової пісні. Окремої уваги потребує кульмінаційна зона, зміщена на кінець репризи. Її динамічне вирішення (*fortissimo*), аналогічне до кульмінації на межі середнього розділу та репризи, свідчить про наявність рудиментів екстатичної кульмінації в символістських творах, до того ж її сакральне коріння цілком витіснене революційним пафосом. У творі немає коди — її функції виконує розгорнута реприза, що завершується на *fortissimo*.

Отже, «Грими, грими, індустріальний марш» не є класичним зразком масової музики, а солоспівом, що змістовно й естетично зорієнтований на стиль радянського масового мистецтва, водночас оперуючи різнорідними стильовими шарами. Перший із них — неокласичний — є найбільш очевидним. Символістський шар репрезентовано рудиментами екстатичних кульмінацій, які остаточно десакралізувалися, набувши відверто ідеологічного навантаження, або ж втратили християнське підґрунтя, ставши маркером «нової радянської релігії». Відкритим залишається питання смислового навантаження цитати з «Інтернаціоналу»: композитор використав її цілком свідомо, проте це може бути й витонченою іронією над радянським музичним каноном. Художнє рішення солоспіву свідчить про те, що естетика «лівого мистецтва» не була для В. Косенка чужою, адже, як слушно зауважує М. Ржевська, у цьому творі наявні всі елементи попередньої творчої еволюції композитора.

Підсумовуючи результати аналізу солоспівів, що репрезентують стиль масової музики в камерно-вокальній творчості В. Косенка, варто наголосити: композитор прагнув творчо трансформувати жанр масової пісні, підносячи його до рівня високого мистецтва. Для цього він застосовував увесь арсенал виражальних засобів та музично-драматургічних прийомів, напрацьованих і апробованих у жанрі класичного солоспіву. «Масові» камерно-вокальні твори В. Косенка не є прикладом примітивізації жанру, адже методи роботи з музичним матеріалом у класичних і масових зразках залишаються тотожними, ґрунтуючись на професійних принципах композиторської майстерності.

Отже, у стильовому вимірі косенківське масове мистецтво постає різновидом неокласицизму, зорієнтованим на музичний класицизм другої поло-

вини XVIII століття, а певне спрощення музичної мови зумовлено специфікою естетики масової пісні. І хоча за змістом ці твори сьогодні втратили свою актуальність, як явища «лівої» гілки музики доби модернізму вони варті дослідницької уваги, оскільки увиразнюють ще одну грань творчості В. Косенка — можливо, неоднозначну, проте цілком репрезентативну для його індивідуального стилю.

Висновки до другого розділу

Камерно-вокальна творчість В. Косенка охоплює дві фундаментальні жанрові сфери:

1) солоспіви, репрезентовані класичною моделлю і творами на тогочасну актуальну тематику, що спираються на естетику масової пісні;

2) обробки народних пісень для голосу в супроводі фортепіано.

До класичних солоспівів композитор звертався протягом усього життя, їхні музичні рішення демонструють стильову еволюцію його музики. Твори ор. 1 (1916–1917) петербурзького та ор. 7 (1921–1922) раннього житомирського періодів характеризуються стильовою цілісністю й оперують символістським музично-стильовим комплексом. Його визначальними ознаками постають:

— лаконічність та інформаційна насиченість;

— посилення декламаційного начала у вокальній партії;

— зростання ролі фортепіанної партії, яка завдяки наскрізному вокально-інструментальному фактурному комплексу відіграє важливу роль у створенні музичного образу та вибудові загальної драматургії;

— ускладнення вертикалі й тонально-гармонічних зв’язків, зокрема дедалі більше залучення септакордів, нонакордів, акордів нетерцієвої структури й еліптичних зворотів, а також використання відхилень і модуляцій у далекі тональності;

— особлива експресія, що знаходить найвище втілення в екстатичній кульмінації, яка має сакральну генезу.

У солоспівах ор. 7 («Вербочки», «Колискова», «Сумний я») через механізми стилізації простежується становлення нових — неокласичних — ознак.

Романси ор. 16 (1927) пізнього житомирського періоду також репрезентують символістський стиль, проте їм властива значна вага стилізації. Найбільш повно неокласичні тенденції виявився у творах ор. 20 (1930) та ор. 24 (1936) київського періоду, у яких композитор повною мірою розкриває потенціал музичної стилізації, орієнтуючись на барокові й ранньоромантичні моделі. В. Косенко майже цілковито відходить від символістського канону, канону в рудиментарному вигляді його елементи зберігаються і в неокласичних опусах.

Неокласичну лінію косенківської спадщини репрезентують і солоспіви сучасної тематики, підпорядковані естетичним засадам радянської масової пісні. Окрім зорієнтованості на масову музику 1920–1930-х років, композитор відтворює в них стилістику музичного класицизму другої половини XVIII століття. Завдяки стильовій багатошаровості й відмові від куплетної форми на користь складнішої тричастинної структури, «масові» солоспіви В. Косенка, попри ідеологічну заангажованість вербального тексту, цікаві в музичному плані. Вони яскраво репрезентують неокласичну лінію у творчості митця, збагачуючи напрям української «лівої музики», яка зазвичай характеризувалася посереднім художнім рівнем.

До камерно-вокального сегмента спадщини композитора належать і обробки народних пісень для голосу з фортепіано, до яких В. Косенко систематично звертався у 1930-х роках. Перший тип косенківських обробок спирається на естетичні засади модернізму: залишаючи незмінною автентичну мелодію, автор відтворює драматичні колізії тексту за допомогою засобів виражальності та принципів драматургії, які він раніше випробував у жанрі класичного солоспіву. У стильовому аспекті ці обробки тяжіють до неокласичного вектора, водночас загострення сюжетних конфліктів та гіпертрофована експресія суттєво наближають їх до поетики експресіонізму.

У доробку митця наявна й інша група обробок народних пісень, написаних у традиційному ключі й зорієнтованих на естетику романтизму. На від-

міну від модерністських зразків, у яких композитор найчастіше відмовляється від куплетної структури, у романтичних моделях він зберігає цю побудову, традиційну для пісенного жанру. До того ж фортепіанний супровід виконує суто підтримувальну функцію щодо вокальної партії та мінімально впливає на розгортання цілого, не утворюючи наскрізного, специфічного для символізму вокально-інструментального комплексу. Цей другий тип фольклорного доробку найменше відповідає канонам модерністського мистецтва. Їх доцільно розглядати як варіант ретроспективної стилізації романтичної музики, попри те, що модерністський ракурс обов'язково передбачає чітку дистанцію між історичним стилем та його сучасною авторською рецепцією. Зважаючи на те, що саме ці обробки сьогодні є найбільш репертуарними, у сучасній виконавській практиці їх варто трактувати крізь призму неокласичних виконавських підходів.

РОЗДІЛ 3
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА ВІКТОРА КОСЕНКА В МУЗИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ

Цей розділ дисертації присвячено виконавським інтерпретаціям косенківських солоспівів та обробок народних пісень, починаючи від другої половини XX століття і до сьогодення. Ранні фонодокументи, здійснені за життя композитора і за його безпосередньою участю, на жаль, не збереглися або ж важкодоступні. Відразу ж зауважимо, що обрані для дослідження твори у другому і третьому розділах роботи корелюють між собою, проте не весь художньо цінний камерно-вокальний доробок В. Косенка звучать у концертних програмах. Цим зумовлені певні розбіжності в матеріалі, аналізованому в межах зазначених розділів, хоча більшість солоспівів, розглянутих у другому розділі, наявні й у третьому.

Окреслимо параметри, за якими здійснено аналіз обраних солоспівів та обробок народних пісень В. Косенка. Наголосимо, що співак-інтерпретатор спроможний або виявити й посилити модерністську природу твору, або, навпаки, трактувати його в річищі пізньоромантичної естетики. Саме тому виконавський чинник є дуже важливий, адже музичний твір повноцінно функціонує в культурному просторі лише через механізми свого звукового відтворення, і саме музиканти формують парадигму рецепції музики кожного композитора.

У цьому розділі особливу увагу зосереджено на опусі ор. 7, створеному в Житомирі у 1921–1922 роках, оскільки ці романси є найбільш репертуарними у концертній практиці. Натомість опуси ор. 1, ор. 16, ор. 20 та ор. 24 залучено вибірково — для аналізу обрано одну або дві репрезентативні композиції з кожного. Що ж до фольклорного складника, то нині в концертах найчастіше звучать обробки, підпорядковані романтичній, а не модерністській стилістиці. З огляду на це в дисертації здійснено інтерпретаційний аналіз саме цих популярних зразків. У другому розділі значне місце відведено об-

робкам модерністського типу, проте в сучасній практиці вони звучать рідко, попри їхню наявність у рекомендованому педагогічному репертуарі. Оскільки джерельною базою роботи постали звукозаписи, розміщені у відкритому доступі на спеціалізованих медіаплатформах (зокрема, YouTube), той факт, що у мережевому просторі фіксацій модерністських обробок немає, унеможливив їхнє докладне інтерпретологічне дослідження в дисертації.

З усього масиву записів косенківських солоспівів та обробок обирано зразки, що є художньо довершеними. Адже завдання праці полягає не в критичному рецензуванні конкретних виконавських версій, а у виявленні провідних інтерпретаційних підходів, спрямованих на відтворення засад модерністської чи романтичної естетики. Наголосимо, що обидва вектори художньо виправдані, проте актуалізація саме модерністської природи творів бачиться органічнішою для спадщини В. Косенка. Зважаючи на його статус композитора-модерніста, саме на стильові координати модернізму доцільно спиратися в сучасній виконавській практиці. Водночас зауважимо, що в реальному звуковому просторі трапляються як рафіновані, «чисті» типи прочитання тексту, так і полістилістичні (гібридні); у таких випадках вказано на пріоритетність тієї чи іншої моделі.

Серед чинників, які формують інтерпретаційну оптику дослідження, виокремимо основні.

Перший — мова солоспіву. Більшість камерно-вокальних творів В. Косенко написав на тексти російських авторів, за винятком опусів на вірші П. Тичини та фольклорних зразків. У процесі аналізу віддаємо перевагу україномовним версіям романсів, оскільки в сучасній концертній практиці вітчизняні співаки орієнтуються саме на них. Водночас у роботі залучено й інтерпретації, у яких збережено автентичний вербальний текст першоджерела. Більшість косенківських творів мають лише один український переклад; за наявності інших текстових варіантів, на це буде вказано.

Другий параметр — тривалість звучання. Цей показник постає одним з основних, адже солоспіви В. Косенка належать до жанру мініатюри, тож ча-

сова розбіжність навіть у 15–20 секунд може суттєво впливати на темпоритм твору і його образний стрій.

Наступний параметр — тип голосу виконавця, його діапазон та особливості тембру, а саме: їхня відповідність завданням утілення музичних образів у контексті модерністської естетики. І хоча камерно-вокальні твори під час виконання нерідко транспонують, щоб розширити їхню доступність для співаків із різними типами голосу, композитор невипадково обирає той тембр, який найбільш відповідає змісту поезії чи естетичним орієнтирам епохи загалом. Не варто забувати, що солоспів належить до камерної сфери, у якій, на відміну від оперної, важливо передати всі нюанси взаємодії вербального і музичного компонентів. Тож оперна манера з широким амплітудним вібрато і форсованою силою звучання далеко не завжди спроможна адекватно відтворити дух камерного твору.

Важливою для характеристики інтерпретацій солоспівів В. Косенка є увага виконавців до використання таких виражальних засобів, як динаміка, артикуляція, темпові відхилення, а також драматургічна побудова цілого, адже саме ці складники значимі для відтворення модерністської естетики. Нагадаємо, що базовими рисами музики модернізму є лаконічність і концентрація музичної інформації; широка амплітуда і водночас витончена градація емоційних станів; екстатичність як один із пріоритетних ознак музичної образності, який виконує стрижневу функцію в музичній драматургії твору; поєднання декламаційності й кантиленності у вокальній партії тощо. Саме ці риси модерністської естетики в музичних інтерпретаціях передаються за допомогою темпових *rubato*, динамічних відтінків, артикуляції тощо.

Не менш важливими в інтерпретації є невербальні й позамузичні засоби виражальності, серед яких виділимо театралізацію виступу (якщо, безумовно, інтерпретація має відеоряд), і не лише власне момент акторської гри, а й міміку та жестикуляцію, які також відіграють певну роль у створенні музичного образу. Зазначені параметри використані у процесі аналізу настільки, на-

скільки вони важливі для розуміння підходів співака до виконуваного твору, до передачі не лише його змісту, а й контексту епохи.

Як будь-яка мистецька творчість, інтерпретація також має своєрідні вершини, ідеальні зразки, які є еталонними. У роботі використовуватимемо поняття «еталонне виконання». Еталонне й ідеальне в контексті виконавського мистецтва розглянуто в дисертації М. Кононової [59]. Наведемо цитату з її роботи, у якій вона надає визначення таких категорій, як еталонна виконавська версія, жанрово-стильовий еталон виконавства й тип виконавської інтерпретації: *«… еталонна виконавська версія* (зафіксоване у вигляді звукозапису індивідуальне виконання музичного твору, що відповідає звукоідеалам, узагальненим у виконавській практиці), *жанрово-стильовий еталон виконавства* (усталений у виконавській практиці цілісний образ виконання музичного твору, заснований на поєднанні стабільних (жанрових) і варіативних (стильових) елементів та підпорядкованій їм системі виконавських засобів музичної виразності) та *тип виконавської інтерпретації* (форма узагальнення виконавських інтерпретаційних версій, орієнтованих на певні жанрово-стильові еталони виконання), що є формами *звукоідеалів музичного виконавства* (образів досконалого виконання, що виникають в уяві музикантів як зразкові взірці)» [59, с. 176].

У роботі відповідно до теми дослідження трактуємо еталонність дещо інакше, більш вузько, водночас розуміння охоплюватиме усі три зазначені в дисертації М. Кононової категорії, проте частково. Еталонність у контексті пропонованого дослідження є звукоідеалом, спрямованим на максимально точне і художньо достовірне відтворення стилю епохи, який репрезентовано у творчості В. Косенка, тобто модернізм. У такому розумінні еталонність не є єдиним «правильним» художнім рішенням, яке мають наслідувати всі інтерпретатори солоспівів та обробок народних пісень В. Косенка. Ідеться передусім про максимально точну відповідність авторському задуму згідно з естетикою музичного модернізму, що є надзвичайно цінним у контексті штучної радянської музикознавчої інтерпретації музики композитора як романтичної.

Відхід від еталону відбувається найчастіше через посилення рис музики доби романтизму, у романтизації косенківських творів. Цінність еталона полягає у фіксації і закріпленні у виконавських інтерпретаціях солоспівів та обробок народних пісень В. Косенка модерністської естетики. Аналіз великої кількості виконань показав, що еталонної інтерпретації як єдино можливої може й не бути, оскільки всі виконання тяжіють до еталонності через підкреслення модерністських рис твору. Також не всі твори В. Косенка потребують виконавського еталону в розумінні відповідності модерністському стилю: є солоспіви композитора, які не піддаються романтизації, навіть якщо виконавці у своїй інтерпретації орієнтуються на романтичну естетику.

Ще раз наголосимо, що відхід від еталонності не свідчить про неякісне, недосконале виконання — усі обрані інтерпретації мають художню цінність, бо еталонність використовуємо в більш вузькому значенні, а саме як акцентування модерністських рис у косенківських солоспівах, що важливо для правильного розуміння музики митця відповідно до стилю епохи, у якій він творив.

На завершення зауважимо: інтерпретація солоспівів та обробок народних пісень В. Косенка крізь призму модернізму неминуче містить елемент суб'єктивності, що зумовлено самою природою мистецьких явищ, які не завжди підпорядковуються суворим об'єктивним критеріям. Однак завдяки окресленим параметрів дає змогу забезпечити доказовість аналізу. Зокрема, такий показник, як тривалість звучання, є фізично вимірюваним; саме через темпоритм значною мірою виявляється спрямованість виконавця на романтичну або модерністську інтерпретаційну модель.

На жаль, вокальна спадщина В. Косенка, на відміну від його інструментальних творів, залишається майже невідомою в Китаї. Важливо, щоб ці шедеври здобули визнання не лише в Україні, а й на світовій арені. Для цього необхідно змінити вектор сприйняття творчості композитора: репрезентувати В. Косенка як модерніста й активно впроваджувати саме модерністський підхід до інтерпретації його вокальних творів.

3.1. Українські виконавські традиції камерно-вокальної музики Віктора Косенка

Косенківські солоспіви посідають чільне місце в навчальному й концертному репертуарі, що зумовило появу значної кількості інтерпретацій, зафіксованих в аудіо- та відеозаписах, починаючи з другої половини XX століття. Огляд доцільно розпочати з вокальних творів ор. 7, написаних у житомирський період (1921–1922). Саме цей цикл найпопулярніший із мистецького доробку композитора, про що свідчить чимало його виконавських прочитань.

Солоспів **«Говори, говори!»** на вірші В. Ліхачова за життя композитора не був опублікований, однак нині цей твір у чудовому перекладі В. Лефтія — один із найчастіше виконуваних у навчальному й концертному репертуарі українських вокалістів. Велика кількість виконань, серед яких є як художньо довершені, так й учнівські, дає змогу виявити певні тенденції в їхніх інтерпретаціях.

Серед інших солоспівів В. Косенка, яким властива лаконічність, «Говори, говори!» — один із найкоротших: час його звучання в еталонному виконанні Бели Руденко — одна хвилина і двадцять секунд, однак завдяки змістовно-інформаційній, емоційній та енергетичній насиченості суб'єктивно він сприймається як більш тривалий [219]. Нагадаємо, що попри коротку тривалість і безперервність драматургічного розвитку, у творі доволі чітко виділяються три розділи: крайні написані в тональності *мі-бемоль мінор*, вони дещо подібні щодо мелодики й фактури фортепіанної партії, хоча про репризність у класичному розумінні можна говорити хіба що умовно. Солоспів вирізняється розмаїттям емоційних станів, серед яких важливого значення набуває драматично-напружена й енергетично потужна екстатична кульмінація. Важливу роль у створенні цього стану відіграє ритмічне остинато в партії фортепіано, яке у швидкому темпі завдяки пульсації надає звучанню максимального емоційного напруження. Рух до кульмінації і подальший поступовий спад формують драматургічну лінію твору, дотримування якої робить

виконавську інтерпретацію відповідною як авторському задуму, так і естетиці модернізму.

Записи виконання солоспівів В. Косенка, у яких він виступає як концертмейстер-ансамбліст, як уже зазначалося, не збереглися (або ж вони недоступні). Тому еталонною інтерпретацією твору «Говори, говори!» є виконання Бели Руденко. Воно зафіксоване на сольній платівці співачки (Д-031355-6, 1971), де поряд з українськими народними піснями й творами інших вітчизняних композиторів представлено три солоспіви В. Косенка: «Вони стояли мовчки», «Говори, говори!» та «Сумний я» (партія фортепіано — Галина Паторжинська).

Виконання Бели Руденко солоспіву «Говори, говори!» є справді еталонним. Цілком ймовірно, що воно ґрунтується на традиції, яку заклав сам композитор. Особливістю інтерпретації Б. Руденко як еталонної є ідеально вибудована музична драматургія, яка точно відтворює авторський задум у становленні та розвитку музичного образу: поступове накопичення енергії приводить до екстатичного вибуху з подальшим затуханням. Для створення безперервності драматургічного розвитку для виконавців важливо від початку не брати надто повільний темп і в докульмінаційній та кульмінаційній зонах його не уповільнювати, завдяки чому емоційний сплеск-вибух логічно витікатиме з попереднього розвитку і стає не лише емоційним, а й смисловим центром твору. Відсутність або згладжування екстатичності в кульмінаційній зоні не руйнує логіку драматургічного розвитку, проте суттєво зміщує акценти. Це певною мірою нівелює модерністську гостроту висловлювання, наближаючи інтерпретацію до традиційних рамок романтичної естетики.

Завдяки темповій єдності й цілеспрямованості руху Б. Руденко та Г. Паторжинська створюють монолітне виконання солоспіву «Говори, говори!». Усі етапи музичного розвитку в ньому логічно пов’язані, а екстатична кульмінація не лише цементує композицію, а й підкреслює її модерністські риси. Співачка знайшла гармонійний баланс між кантиленністю і декламаційністю, які в її інтерпретації постають у нерозривній єдності. Наголосимо,

що перевага кантиленності у виконанні могла б наблизити твір до романтичної естетики, оскільки в ліричних композиціях доби романтизму переважало вокальне начало, а не декламація. Б. Руденко доносить до слухача кожне слово, проте мелодичний складник залишається важливим засобом передачі емоційного змісту твору. Кантиленну декламаційність як ознаку вокальної музики модернізму співачка повною мірою відтворила в інтерпретації солоспіву В. Косенка «Говори, говори!».

Сучасні виконання косенківського твору не менш досконалі й художньо обґрунтовані, однак здебільшого досить далекі від модерністської естетики. Певний виняток становить інтерпретація солоспіву у виконанні київської співачки Вікторії Заболоцької (партія фортепіано — Софія Турта, 2014 рік) [215]. Виконавиця загалом дотримується еталону, який задала заданому Б. Руденко: час звучання твору такий самий — одна хвилина і двадцять секунд. Музична драматургія з екстатичною кульмінацією також близька до інтерпретації Б. Руденко, як і баланс вокального й декламаційного начал. Утім, є і певні відмінності, які полягають у прискоренні темпу в середньому розділі твору та суттєвому його уповільненню в завершальному. Останнє не передбачено в авторському нотному тексті, на відміну від динамічного затухання (*piano — pianissimo — ppp*), що ми чуємо в еталонному виконанні Б. Руденко, однак сьогодні більшість співаків схиляються до темпового уповільнення наприкінці твору, і найвиразнішим воно є саме у В. Заболоцької, враховуючи базовий швидкий темп її виконання. Уповільнення надає романтичного шлейфу її інтерпретації, однак загалом це виконання із сучасних найбільш наближене до модерністської естетики.

В українському культурно-мистецькому просторі сьогодні переважають романтичні інтерпретації солоспіву «Говори, говори!», і цей тренд характерний для різних виконавських шкіл України. Харківська камерна співачка Наталія Полікарпова (концертмейстер — Діана Гендельман, 2014 рік) запропонувала власну виконавську версію косенківського твору [218]. Першою відмінністю від еталону, що формує інтерпретаційну концепцію солос-

піву, стала тривалість звучання. Її було збільшено до однієї хвилини й сорока секунд, що є суттєвим з огляду на граничний лаконізм твору. Уповільнення створює інший темпоритм музичного наративу, і на перший план виходить не нервова хворобливість зі сплеском-вибухом у кульмінації, а більш врівноважений емоційний стан із мінімальними градаціями. У вокальній партії Н. Полікарпова віддає перевагу кантиленності, декламаційний елемент, що є однією з ключових ознак музики модернізму, відходить на другий план. Традиційно для сучасних інтерпретацій солоспіву «Говори, говори!» співачка наприкінці уповільнює темп. Отже констатуємо, що інтерпретація Н. Полікарпової солоспіву В. Косенка «Говори, говори!» тяжіє більше до романтичної естетики, ніж модерністської. Виконання не втрачає художньої переконливості, проте така інтерпретація наслідує усталений стереотип про «романтизм» В. Косенка, що почасти дисонує з глибинним змістовим наповненням твору.

У виконанні львівської оперної співачки Антоніни Лісогорської (концертмейстер — Катерина Поліщук, 2024 рік) [217] інтерпретація солоспіву також близька до романтичної естетики. Тривалість звучання твору становить одну хвилину й 35 секунд, що перевищує традиційні часові межі, а загальний темпоритм є уповільненим. Співачка віддає перевагу кантиленності, тоді як декламаційний компонент відходить на другий план. Утім, це трактування не є суто романтичним, адже амплітуда емоційних градацій досить широка: у зоні кульмінації напруження зростає завдяки динамічному посиленню й агогічному прискоренню, хоча й не досягає потужності екстатичного вибуху. Отже, виконання А. Лісогорської підкреслює романтичну грань музики В. Косенка, а модерністські риси творчості композитора виявлені лише частково.

Цікавою є інтерпретація київської співачки Людмили Ларікової (концертмейстер — Ірина Шестеренко, 2019 рік) [216]. Виконавиця обрала повільний темп, тож час звучання солоспіву доволі значний — одна хвилина й сорок секунд. За темпоритмом та відсутністю деталізованих емоційних

градацій з екстатичним вибухом у кульмінації це трактування тяжіє до романтичного. Водночас воно не є суто традиційним і містить чимало модерністських рис. Попри підкреслену кантиленність вокальної партії, співачка приділяє особливу увагу артикуляції поетичного тексту (декламаційному елементу), а також доповнює образ ліричної героїні елементами театралізації. Крім того, виконання Л. Ларікової вирізняється активним використанням *rubato*; через часті темпові зміни її інтерпретація виходить за межі суто кантиленної виконавської парадигми. Отже, прочитання камерного дуету Л. Ларікової та І. Шестеренко — це спроба подолати романтичну традицію шляхом залучення засобів театралізації та оновлення співвідношення кантилени й декламації.

Окрім досвідчених майстрів, увагу привертають виконання молодих вокалісток, які формують нові тренди у трактуванні спадщини В. Косенка. Зокрема, в інтерпретації солістки Хмельницького драматичного театру, представниці київської школи Ірини Федоровської (концертмейстер — Андрій Герасимюк, 2020 рік) [220] увиразнено саме модерністські риси солоспіву. Час звучання твору — одна хвилина й тридцять секунд — максимально наближений до авторських параметрів. Співачка вдається до традиції декламаційного виконання, характерного для доби модернізму, утверджуючи рівновагу між кантиленою і декламацією. Донесенню змісту сприяють також темпові *rubato*, хоча загалом агогічних відхилень небагато; вони зосереджені переважно наприкінці твору, що властиво українській виконавській школі. Вирішення кульмінаційної зони за емоційним піднесенням близьке до версії А. Лісогорської, проте воно не повною мірою передає екстатичний стан. Театралізація в образі, який створила І. Федоровська, є поміркованою і лише делікатно доповнює ліричні образи твору.

Виконання молодої вокалістки Анастасії Високої (концертмейстер — Марія Бойченко, 2024 рік), яка репрезентує київську та німецьку вокальні школи (співачка навчається у Фрайбурзькій вищій школі музики), вносить нові барви в інтерпретацію солоспіву «Говори, говори!» [214]. Час звучання твору — одна хвилина і сорок секунд, що властиво романтичному типу трак-

тування. Відповідно до української виконавської традиції, молода співачка відмовляється від екстатичної кульмінації, надаючи пріоритет вокальному началу та використовуючи агогічні відхилення (*rubato*) наприкінці твору. Проте підкреслена стриманість емоцій та специфіка звуковидобування, що почасти нагадує манеру старовинного співу, виводять на перший план неокласичні риси музики В. Косенка, які вповні виявилися в його творчості пізніше — у 1930-х роках. Важко визначити, чи стало неокласичне забарвлення свідомим концептуальним кроком, чи це результат впливу німецької вокальної школи, однак таке рішення — перспективне, бо відкриває нові грані музики композитора в контексті мистецтва модернізму.

У процесі аналізу інтерпретацій солоспіву «Говори, говори!» не було вказано на особливості тембрового рішення, оскільки виконавиці володіють сопрановим типом голосу. Саме тому тембральна специфіка виявлялася через індивідуальні особливості звуковидобування і подачі звуку, а не через залучення нових барв унаслідок транспонування чи зміни діапазону. В усіх досліджуваних записах збережено авторську тональність — *мі-бемоль мінор*, що уможливило повне відтворення первинного семантичного навантаження твору.

Отже, в українській виконавській традиції XXI століття загалом переважає романтична інтерпретація солоспіву «Говори, говори!» В. Косенка, ознаками якої є уповільнений темпоритм, відмова від передачі повноти емоційних відтінків та екстатики в кульмінації, перевага вокальності над декламаційністю. Еталонне виконання Б. Руденко менше вплинуло на інтерпретації солоспіву. Проте сьогодні виконавиці прагнуть подолати романтичну парадигму інтерпретації, яка ґрунтується на хибному тлумаченні творчості композитора як суто романтичної, а не модерністської — усталеному стереотипі, що тривалий час домінував в українському музикознавстві. Найбільш плідним у цьому сенсі, на нашу думку, є синтез еталонного виконання Б. Руденко з інтерпретаційним досвідом XXI століття. Це передбачає посилення театралізованого компонента, гнучкішу роботу з *rubato* і звернення до стилістики неокласицизму.

Солоспів **«Сумний я»,** написаний 1922 року, також належить до житомирського періоду творчості В. Косенка і за його життя не видавався. Сьогодні цей твір є часто виконуваний як з оригінальним текстом М. Лермонтова, так і у перекладі Л. Первомайського. Відповідно до естетики модернізму солоспів характеризується лаконічністю, хоча й дещо довше звучить, ніж попередній: в еталонному виконанні Бели Руденко — дві хвилини [237]. У її виконанні чіткіше окреслені структурні компоненти солоспіву, що мають виразні ознаки тричастинності. Проте точніше цю форму варто визначити як концентричну (*ABCBA*), у якій крайні розділи (*A*) становлять інструментальний вступ і кода, а вокальна частина солоспіву утворює тричастинну структуру з дещо видозміненим повтором (фактично BCB_1). Солоспів «Сумний я» містить чимало романтичних алюзій: і форма, і контрастність образів у крайніх і середньому розділах, і характер мелодики (яка є більш вокальною) відсилають до естетики XIX століття. Попри це, у середньому розділі композитор звертається до екстатики, виводячи твір за межі романтичної парадигми й надаючи йому виразних модерністських рис.

Виконання Бели Руденко 1971 року [237], представлене на вже згадуваній платівці, відповідає засадам модерністського мистецтва: у вокальній партії відчутна декламаційність, хоча й меншою мірою, оскільки мелодика передбачає особливу увагу до кантиленності; кульмінація позначена емоційним сплеском, який має виразну екстатичну природу. Інтерпретація має всі ознаки еталонного виконання, адже вирізняється не лише високим художнім рівнем, а й відповідністю стилю модернізму.

Зазначимо також, що запис здійснено та видано за межами тодішньої УРСР, і виконання косенківських солоспівів українською мовою за наявності російськомовних оригіналів було певним викликом. Тому в цьому контексті в незалежній Україні архаїчними постають інтерпретації цього твору російською мовою, що було донедавна поширено у виконавській практиці. Саме так виконують солоспів «Сумний я» провідні українські оперні виконавці — Роман Майборода (2010-ті роки, концертмейстер — Наталія Королько)

[236], Тарас Штонда (2009, концертмейстер — Анастасія Титович) [240], Дмитро Агеєв (2010-ті роки, концертмейстер — Ліана Косович) [235]. Попри високий художній рівень їхніх інтерпретацій, вкажемо на невідповідність українському контексту. Усі вони не лише не використовують чудовий переклад Л. Первомайського, а й апелюють до російської романтичної традиції вокальної лірики, позбавляючи твір В. Косенка національних рис. Зв'язок із російською традицією посилюється й тим, що на цю лермонтовську поезію написано відомий романс О. Даргомижського, який виконують здебільшого чоловіки.

Якщо ж вивести за дужки мовний чинник і зосередитися на музиці, то всі три співаки мають низькі голоси (Т. Штонда та Д. Агеєв — баси, Р. Майборода — баритон), а тому вони виконують твір у тональності *соль мінор*, на відміну від оригінальної *сі мінор*. Окрім зміни тональності, темброва різниця, поряд з іншими засобами виражальності, посилює романтичні риси виконавських рішень. Дві з трьох інтерпретацій повністю вилучають твір із модерністського контексту. Це пов'язано передусім зі збільшенням часу звучання за рахунок уповільнення темпу: солоспів у виконанні Р. Майбороди триває дві хвилини й двадцять секунд [236], Т. Штонди — дві хвилини й сорок секунд [240], Д. Агеєва — дві хвилини й тридцять п'ять секунд [235]. Щодо кульмінації та передачі музичної екстатики, то лише у виконанні Р. Майбороди вповні відтворено широту емоційних градацій косенківського твору, зокрема й екстатичний сплеск, в інших співаків контраст між крайніми та середнім розділом суттєвий, однак він не передає повну амплітуду емоційних станів — від сумної оповіді до екстатичного вибуху.

У виконанні Ірини Федоровської 2020 року (концертмейстер — Андрій Герасимюк) модерністські риси проступають більш виразно. Час звучання солоспіву — дві хвилини й п'ятнадцять секунд [238], кульмінація відповідає еталонній інтерпретації, передаючи екстатичний стан, посилено декламаційний компонент у вокальній партії. Більш традиційна інтерпретація молодого одеського співака Олександра Філіппова (концертмейстер —

Катерина Єремєєва) 2021 року [239]: виконавець трактує косенківський твір як романтичний. Час звучання солоспіву — дві хвилини й двадцять п'ять секунд. Оскільки співак володіє теноровим амплуа, він обирає оригінальну тональність — *сі мінор*. У його виконанні немає екстатичної кульмінації, градація емоційних станів незначна, переважає кантиленність над декламаційністю. Однак зазначимо використання українського перекладу, що віддаляє цю інтерпретацію від російської традиції.

Отже, солоспів В. Косенка «Сумний я» в українській виконавській практиці найчастіше інтерпретується як романтичний, що пов'язано з особливістю будови твору та його мелодикою, які апелюють до музики доби романтизму. Його виконують як жінки, так і чоловіки, на відміну від солоспіву «Говори, говори!», оскільки саме романтичне підґрунтя дає ширший простір для розмаїття тембрових рішень без втрати авторського задуму твору. До того ж косенківський солоспів має не менш виразні модерністські риси, а саме багатство емоційних градацій (зокрема екстатичний стан), які, попри авторські вказівки, передають далеко не всі виконавці, особливо ті, що трактують його як суто романтичний. Еталонна інтерпретація Б. Руденко, на жаль, не стала дороговказом для українських вокалістів, які віддають неревагу романтичній естетиці.

Солоспів В. Косенка **«Вони стояли мовчки»** на поезію В. Стражева написаний 1922 року в Житомирі. Як і інші вокальні твори житомирського періоду, він показовий для музичного стилю композитора 1920-х років, а також надзвичайно ефектний для вокалістів.

Еталонним є виконання Бели Руденко (партія фортепіано — Галина Паторжинська) з уже згаданої платівки 1971 року [209]. Час звучання — одна хвилина й сорок секунд, твір виконано в оригінальній тональності — *фа мінор*. Співачка відтворює всі нюанси поетичного тексту і передає різні грані музичного образу, органічно переходячи від декламації до кантилени, надзвичайно делікатно інтонуючи кожну фразу. Партія фортепіано органічно доповнює вокальну, створюючи діалог двох рівноправних партнерів-

оповідачів, бо саме в партії фортепіано відтворено екстатичний вибух, характерний для музики модернізму та косенківського стилю. Співачка виконує солоспів в українському перекладі Ю. Ткаченка, опублікованому 1928 року в прижиттєвому виданні солоспівів з ор. 7.

Інтерпретація співачки Олени Токар [212], яка здобула вокальну освіту в Києві та Лейпцигу й нині є солісткою Лейпцизької опери, виявляє виразну художню близькість до еталонного виконання Б. Руденко. Запис солоспіву співачка здійснила в супроводі піаніста Ігоря Гришина (свого постійного концертмейстера в камерних програмах) у Лейпцигу в червні 2022 року. Ця подія стала вагомим кроком у промоції української камерно-вокальної спадщини в Європі після початку повномасштабного вторгнення. Час звучання твору — одна хвилина і сорок п’ять секунд, тональність також оригінальна — *фа мінор*. Серед відмінностей між двома інтерпретаціями, часова дистанція між якими становить понад п’ятдесят років, — залучення пізнішого українського перекладу В. Морданя, а також дещо більший акцент на вокальності, ніж на декламаційності. Водночас співачка виявляє особливу чутливість до відтворення поетичного змісту: доволі тривала фермата на слові «плакала» у фіналі, яку автор не фіксував у нотному тексті, постає художньо виправданою, оскільки акцентує на цьому вербальному складнику як на основному. Звукове рішення О. Токар цілком укладається в парадигму модерністської естетики, що є принципово важливим у контексті презентації спадщини В. Косенка в європейському культурному просторі.

Солістка Івано-Франківської обласної філармонії Ольга Яловенко під час концертного виступу 2017 року представила програму з творів В. Косенка, серед яких був і солоспів «Вони стояли мовчки» (партія фортепіано — Ольга Банашек) [213]. Загалом трактування співачки демонструє близькість до еталонної моделі: час звучання твору становить одну хвилину й сорок п’ять секунд, збережено оригінальну тональність *фа мінор*, а сам виступ спирається на український переклад вербального тексту В. Морданя. Це прочитання вокальної мініатюри має свою специфіку, зумовлену природою

голосу виконавиці: О. Яловенко володіє мецо-сопрано, тому її звукове рішення є тембрально насиченішим порівняно із сопрановими версіями, у яких звучання постає полегшеним, дематеріалізованим (зокрема, в інтерпретації Б. Руденко). У вказаній версії солоспів набуває виразної тембральної щільності, що апелює до романтичної естетики, хоча загальна драматургічна концепція О. Яловенко повною мірою відтворює дух мистецтва доби модернізму.

Молода вокалістка Маргарита Богачова, студентка Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2017 року записала своє виконання солоспіву В. Косенка «Вони стояли мовчки» (партія фортепіано — Еліна Економова) [206]. Співачка володіє мецо-сопрано, проте, на відміну від Ольги Яловенко, виконує твір не в оригінальній тональності *фа мінор*, а в *ре мінорі*, що є зручнішим для низького голосу. Час звучання солоспіву становить одну хвилину й п’ятдесят секунд, що наближає це трактування до еталонної моделі. Звертає на себе увагу й залучення ранішого українського перекладу Ю. Ткаченка. Виконавське рішення М. Богачової постає цілком зрілим і позбавленим учнівської скутості. Попри пріоритетність вокального начала, це прочитання повною мірою транслює художні засади модернізму, адже кожна фраза не лише вокалізується, а й водночас відтворює атмосферу недомовленості, яка є квінтесенцією змісту мініатюри. Естетику модерністського мистецтва М. Богачова втілює і через сценічний імідж — міміку та жестикуляцію, які органічно доповнюють образ ліричної героїні.

Львівська співачка Юлія Ковальська в інтерпретації косенківського солоспіву «Вони стояли мовчки» (партія фортепіано — Ігор Когут), записаній у листопаді 2023 року [207], стриманіший темп, унаслідок чого тривалість звучання мініатюри становить дві хвилини. Це незначне розширення часових меж не переводить трактування в романтичне річище, проте зміщує акценти. Певне віддалення від модерністського типу прочитання тексту зумовлене передусім повною «розмитістю» екстатичної кульмінації у фортепіанній партії. Щодо інших параметрів, то виконавці зберігають оригінальну

тональність (*фа мінор*), а з двох наявних українських перекладів Ю. Ковальська віддає перевагу вербальному тексту Ю. Ткаченка.

Виконання молодої київської співачки Лесі Свистун (концертмейстер — Ірина Шестеренко) 2022 року [210] за художнім рішенням близьке до попереднього. Тривалість звучання трохи перевищує дві хвилини, тож темпоритм постає дещо уповільненим. Серед відмінностей зазначимо звертання до перекладу В. Морданя, а також більш динамізовану екстатичну кульмінацію, якою підкреслено належність твору до модерністської естетики.

Серед інтерпретацій солоспіву «Вони стояли мовчки» чисельно переважають жіночі версії, оскільки автор первинно призначив його для сопрано. Однак трапляються й чоловічі інтерпретації, серед яких виділимо виступ соліста Житомирської обласної філармонії Олега Синиці (партія фортепіано — Анна Христич) у листопаді 2024 року [211]. Теситурні параметри баритона не потребували транспонування, тому солоспів виконано в оригінальній тональності *фа мінор*; із двох українських перекладів виконавець віддає перевагу тексту Ю. Ткаченка. Тривалість звучання становить дві хвилини, тому темпоритм є дещо стриманим, а екстатична кульмінація — згладженою, подібно до інтерпретації Ю. Ковальської та І. Когута. Тембр баритона додає нові барви звучанню косенківського твору, утім, не виводить його за межі модерністської поетики.

Цікаве прочитання солоспіву В. Косенка «Вони стояли мовчки» демонструє запис 2021 року у виконанні народної артистки України Людмили Ларікової [208]. На відміну від більшості суто камерних версій, косенківський шедевр цього разу прозвучав у супроводі Національного академічного оркестру народних інструментів України (аранжування Віктора Гуцала) на сцені Національної філармонії України. Музиканти вирішили зберегти авторську тональність *фа мінор*, оскільки вона зручна для сопрано і транслює первинну семантику твору. Тривалість звучання трохи менша за дві хвилини, проте загальний темпоритм не сприймається як уповільнений. Вкажемо й на оркестрову партитуру мініатюри: завдяки інструментальним тембрам підкрес-

лено поліфонічність фактури, яка є менш помітною у фортепіанному оригіналі. Оркестрове звучання додає нових барв, монументалізує форму й наближає її до масштабу оперної арії, виводячи солоспів за межі камерного жанру. Співачка звертається до українського перекладу В. Морданя. Якщо аналізувати вокальний складник, то він вирізняється максимальною точністю відтворення вербального та музичного тексту. Л. Ларікова акцентує на декламаційній природі мелодики (передусім через агогічні *rubato* у вокальній партії), а загалом її виконавська концепція позначена «широким мазком». Таке рішення зумовлене тим, що в оркестровому аранжуванні цей романс втрачає суто камерні ознаки, а тому вимагає від солістки іншого масштабу інтонування.

Підсумуємо аналітичні спостереження щодо виконавської рецепції солоспіву В. Косенка «Вони стояли мовчки». Насамперед звернімо увагу на паралельне функціонування двох українських перекладів: ранішого Ю. Ткаченка та пізнішого В. Морданя. Обидва варіанти однаково активно побутують у вітчизняній виконавській традиції, тож немає підстав вважати якийсь із них домінантним, адже у восьми досліджених музичних версіях кожен текст представлений по чотири рази. Важливим є і той факт, що в сучасній практиці цей романс не виконується мовою оригіналу (на відміну від не менш популярного косенківського твору «Сумний я»). Це свідчить про повну асиміляцію мініатюри в національному мистецькому просторі та її остаточне розірвання з російським першоджерелом, що є вагомим чинником у контексті деколонізації спадщини композитора.

Усі прочитання солоспіву «Вони стояли мовчки» тяжіють до модерністського типу; жодне з них не вдається вписати в суто романтичну модель — навіть за умови вибору стриманішого темпу чи згладжування екстатичної кульмінації. Висловимо припущення, що специфічна архітектоніка твору, у якій вокальна партія є максимально лаконічною, а інструментальний складник перебирає на себе функцію розгортання драматургії, позбавляє співака можливості змістити акцент виключно на вокальну лінію і романтизувати виконання. Саме тому часові коливання між різними версіями становлять лише

10–15 секунд. Така стабільність хронометражу не властива іншим камерно-вокальним зразкам В. Косенка, у яких амплітуда розбіжностей значно ширша. Отже, за своєю структурою, інструменталізованою драматургією та специфікою художнього втілення концепту мовчання цей солоспів є рафіновано модерністським, що робить його суто романтичні трактування виконавськими засобами практично неможливими.

Солоспів **«На серці радості немає»** на вірші О. Апухтіна, що входить до ор. 7, написано 1922 року в Житомирі. За життя композитора цю мініатюру не було видано. Сьогодні він найчастіше звучить в українському перекладі Р. Чумака, хоча донедавна її виконували мовою оригіналу. Цей романс, з огляду на його композиційно-драматургічну архітектоніку, подібно до солоспіву «Вони стояли мовчки», доволі важко трактувати в романтичному ключі. Адже, окрім центральної екстатичної кульмінації, надзвичайно вагомою тут постає завершальна частина (кода), яка перебирає на себе функцію смислового центру. Композитор, окрім зміни фактурного рисунка й метра, прямо вказує на необхідність прискорення темпу. І хоча фінальний епізод не є класичною кульмінацією, у виконавській практиці соліст має приділити особливу увагу саме його динамічному розгортанню.

Усі інтерпретації солоспіву «На серці радості немає» демонструють високий художній рівень, оскільки вони тяжіють до естетики модерністської доби. З-поміж них виділимо запис львів'янки Тетяни Борецької (партія фортепіано — Маріанна Самотос, 2012 рік) [231]. Співачка обирає первинний вербальний текст («Не так отрадно сердцу»); тривалість звучання становить дві хвилини, і це найкомпактніший за часом варіант, хоча амплітуда розбіжностей між усіма досліджуваними версіями незначна. Обраний темпоритм передає схвильованість, притаманну мистецтву модернізму, а також більш цілеспрямовано готує центральний вибух кульмінації. Вокальний складник у трактуванні Т. Борецької постає вагомим чинником формотворення, а проблему декламаційності співачка розв'язує через залучення агогіки, хоча й звертається до неї не так часто. Саме завдяки незначним прискоренням або

уповільненням темпу протягом розгортання форми долається механічність звучання, можлива без цих відхилень, особливо в секвенційних повторах у коді. Завдяки цьому фразування набуває живої інтонаційної природності й уподібнюється до мовлення, хоча власне декламаційності як такої тут немає. Агогічними засобами співачка передає і схвильованість ліричної героїні, і закладений в автографі поетично-музичний образ мовчання. Отже, виконання Т. Борецької цілком можна вважати еталонним, за винятком вибору мови, що було поширеною практикою у виконавстві 2010-х років.

Інша львівська співачка — Наталія Поламана — здійснила запис солоспіву «На серці радості немає» у квітні 2023 року (концертмейстер — Сергій Павлів) [227]. Виконавиця звертається до перекладу Р. Чумака. За тривалістю звучання версії львівських співачок майже ідентичні, проте темпоритм у другому випадку суб'єктивно сприймається як уповільнений, хоча часова різниця між ними не перевищує п'яти секунд. Враження більш стриманого руху виникає завдяки виразній кантиленності вокальної партії: на перший план виходить мелодичний складник, оскільки співачка рідше вдається до агогічних змін. Утім, це не робить її трактування суто романтичним, адже в інтерпретації Н. Поламаної наявна як екстатична кульмінація, так і емоційно напружений завершальний розділ, дещо прискорений за темпом. Однак саме ритмічна стабільність і майже повна відмова від агогічних змін спрямовують це виконання у романтичне русло.

Час звучання солоспіву «На серці радості немає» в інтерпретації житомирської вокалістки Катерини Бакальчук (партія фортепіано — Людмила Горбацька, 2021 рік) [228], є найдовший — дві хвилини й двадцять секунд. Однак загальний темпоритм аж ніяк не можна назвати повільним, а більша тривалість звучання пояснюється відмовою від прискорення в завершальному розділі солоспіву. Це жодним чином не суперечить модерністській концепції інтерпретації, оскільки співачка доволі часто вдається до агогічних засобів, які, подібно до інтерпретації Т. Борецької, створюють ефект декламаційності навіть без прямого застосування декламаційних прийомів. Саме

тому ця інтерпретація наближається до еталонної — на неї може орієнтуватися сучасний вокаліст, який у своїй творчості прагне дотримуватися естетики музики доби модернізму. Додамо, що твір було виконано в українському перекладі Р. Чумака, що є принципово важливим фактором для досягнення стильової автентичності.

Київська співачка Алла Родіна у грудні 2021 року теж запропонувала слухачам інтерпретацію косенківського солоспіву (партія фортепіано — Єлизавета Почебут) [230]. У своєму виконанні вона звертається до російського оригіналу тексту, що є доволі рідкісним на межі 2010–2020-х років. Час звучання — дві хвилини і двадцять секунд, однак, як і в інтерпретації К. Бакальчук, загальний темпоритм не відчувається як повільний. А. Родіна, подібно до інтерпретації житомирської виконавиці, майже не прискорює темп наприкінці твору. Звернемо увагу на надзвичайну афективність виконання: експресивність вислову притаманна не лише кульмінаційним зонам, а постає наскрізною впродовж усього твору. Такий емоційний тонус, попри пріоритет вокальної першооснови, спрямовує інтерпретацію солоспіву у модерністський вимір.

Усі чотири зазначені виконання належать співачкам-сопрано, для яких не потрібно було транспонувати твір з оригінальної тональності *до мінор*. Єдина наразі доступна для аналізу чоловіча інтерпретація належить житомирському вокалісту Олегу Синиці (баритон), який часто виконує твори, написані для сопрано, не транспонуючи їх. Хронометраж інтерпретації О. Синиці — дві хвилини й п’ятнадцять секунд, твір звучить у перекладі Р. Чумака. Солоспів «На серці радості немає» було виконано в жовтні 2023 року (прізвище концертмейстера в описі відео не вказано) [229]. Зазначимо, що тембр чоловічого низького голосу надає твору іншого забарвлення. Якщо говорити про загальний темпоритм виконання О. Синиці, то він співвідносний із більшістю аналізованих інтерпретацій. Кульмінації, які є показником символістського стилю, більш згладжені порівняно з іншими інтерпретаціями. Оскільки співак акцентує насамперед вокальну лінію, він дещо романтизує твір В. Косенка, однак музична тканина солоспіву, а саме нетипо-

вий для романтизму тональний план, екстатичні кульмінації та схвильоване завершення, не дають змоги повністю інтерпретувати твір у романтичному ключі, хоча саме виконання О. Синиці є найбільш романтизованим з усіх.

Отже констатуємо, що солоспів «На серці радості немає» є одним із популярних косенківських творів, що часто звучить на концертах. Якщо раніше співаки могли обирати між російським оригіналом та українським перекладом, то сьогодні він звучить лише українською мовою. Усі проаналізовані інтерпретації є близькими, адже музична драматургія солоспіву підштовхує виконавців дотримуватися модерністській естетиці. Косенківський текст, мелодизована вокальна партія, позбавлені «чистої» декламаційності, становлять підґрунтя для романтичної інтерпретації твору, однак більшість вокалістів за рахунок агогіки і фразування долають спокусу романтизувати виконання і наближають твір до модерністської естетики.

Солоспів **«Колискова»** на поезію О. Блока з ор. 7 написано 1921 року в Житомирі, видано 1928 року. Сьогодні твір звучить у перекладі Г. Яра, однак у більш ранніх записах, зроблених за часів СРСР, солоспів виконується мовою оригіналу. Як уже було зазначено, «Колискова» має певну відмінність щодо інших творів ор. 7, що було пов’язано з його жанровою основою. Відповідно, у творі немає екстатичної кульмінації, градацій емоційних станів, і, відповідно до жанрових характеристик колискової, у солоспіві переважає статика, спокій, умиротворення. Можна було б очікувати, що виконавські рішення щодо темпу не можуть суттєво різнитися, але це не так. Розглянемо докладніше три інтерпретації твору, що мають і відмінності, і багато спільних рис, серед яких виконання в оригінальній тональності *сі мажор* та близькість тембральних рішень, адже усі виконавиці — сопрано.

Розглянемо інтерпретацію Ірини Масленникової [225] — співачки яка народилася 1918 року в Києві й здобула там вокальну освіту, проте в подальшому пов’язала свою творчу діяльність із Москвою, де реалізувалася як оперна й камерна виконавиця.. У її репертуарі багато творів російської музики, тому цілком очікуваним є виконання косенківського молоспіву росій-

ською мовою, тим паче, що це мова оригіналу. Саме завдяки мові солоспів вписано в контекст російської культури, хоча в музиці нічого специфічно російського немає, що доводять його виконання українською мовою.

Час запису твору співачки можна з'ясувати приблизно, за непрямими даних, як і ім'я концертмейстера. Збереглися концертні програми виступів І. Масленникової. Серед її численних камерних концертів зазначимо вокальний вечір 20 жовтня 1949 року в концертному залі Ленінградської філармонії, де серед творів європейських та російських композиторів прозвучали і два солоспіви В. Косенка: «Колыбельная» та «Я здесь, Инезилья» (концертмейстер — Віра Владимирова). Отже, у репертуарі співачки були твори українського композитора, які вона виконувала на концертах, а пізніше здійснила їх запис, час якого, ймовірно, припадає на 1950-ті роки. Партію фортепіано цілком можливо виконувала саме В. Владимирова.

Співачка виконує солоспів російською мовою, час звучання її інтерпретації — дві хвилини і п'ятдесят секунд. Через повільний темп він є чи не найдовшим серед косенківських творів ор. 7. Середній розділ виконується в тому ж темпі, що й крайні, хоча композитор дає вказівку щодо його прискорення, однак середня частина виділяється за рахунок більшої схвильованості та гармонічного рішення. Жанровий архетип колискової передбачає перевагу вокальності, і справді, це один з найбільш мелодійних косенківських солоспівів. Саме тому всі виконавці підкреслюють кантиленність мелодії, яка є доволі простою відповідно до жанрової специфіки. Проте повільний темп і вокальність аж ніяк не додають романтичних рис цьому твору, на відміну від низки інших солоспівів В. Косенка, адже засоби виражальності, передусім гармонія, є суто модерністськими.

Виконання І. Масленникової цілком можна сприйняти як еталонне, окрім вибору мови, що важливо для українського контексту косенківської музики. Також підкреслимо, що у випадках, коли авторський музичний текст не дає виконавцям змоги «відхилятися» у бік романтизму, не завжди необхідне ета-

лонне виконання, тим більше, що еталонність в цьому випадку є певною мірою технічним поняттям, що виконує роль своєрідного стильового орієнтира.

Проте в широкому розумінні ми можемо говорити про еталонність виконання І. Масленникової, адже інтерпретація хмельницької співачки Ірини Федоровської (партія фортепіано — Андрій Герасимюк) [223] 2020 року, загалом дуже близька за підходом до нього, а тому можемо говорити про близькість обох інтерпретацій. Безумовно, не йдеться про повну ідентичність або сліпе наслідування, адже І. Федоровська, окрім звертання до перекладу Г. Яра, вносить нові барви у твір В. Косенка. Час звучання її інтерпретації — дві хвилини й сорок п'ять секунд, у ній переважає кантиленність, а середній розділ за темпом не відрізняється від трактування І. Масленникової, яка виконувала твір понад півстоліття до того. Однак саме використання української мови виводить цей твір за межі російської культури, хоча в музичній мові солоспіву немає нічого специфічно українського, як і російського.

Третє виконання «Колискової», що належить львівській співачці Марії Шрам-Саморіз, записано на концерті 2018 року (ім'я концертмейстера в описі відео не вказано) [224]. Як характерно для більшості українських виконавців, «Колискова» звучить в українському перекладі. Вкажемо на суттєву темпову відмінність від попередніх версій: солоспів у її виконанні майже на півхвилини стисліший, ніж в інших співачок, і звучить він дві хвилини і двадцять секунд. Відповідно, темпоритм твору швидший, але суб'єктивно це майже не відчувається. Суттєва часова різниця, яка була принциповою для коротких за часом звучання косенківських творів, цього разу не є принциповою для створення художнього образу. Співачка дотримується авторської ремарки щодо прискорення темпу в середньому розділі, за рахунок чого він стає більш схвильованим.

Підсумовуючи аналіз трьох різних інтерпретацій «Колискової», зазначимо, що всі вони репрезентативні щодо модерністської естетики, попри те, що темпові рішення й тривалість звучання є різняться. Різниця в півхвилини, що для мініатюри є суттєвою, не руйнує цілісності образу, а тому всі вико-

навські рішення є близькими і різняться радше деталями, ніж принциповими підходами. Важливу роль у сучасних виконаннях відіграє україномовний текст, адже це остаточно українізує твір та репрезентує його як скарб української музичної культури.

Солоспів **«Вербочки»**, як уже зазначалося, функціонує у двох текстових версіях — оригінальній російській з назвою «Вербочки» на текст О. Блока, і в українській «Як на небі зірочки» на текст В. Залізняка (виданий за життя композитора). Єдиний випадок не перекладу, а повної заміни тексту зумовлений прагненням уникнути релігійних алюзій, небажаних у часи войовничого атеїзму, що культивувався на державному рівні. Сьогодні українські виконавці мають змогу звернутися як до оригінального блоківського тексту, так до нового, адже в художньому плані вони рівноцінні. У сучасній виконавській практиці знаходимо й варіант перекладу оригінального тексту О. Блока українською мовою. На жаль, цей визначний солоспів рідко звучить у концертному репертуарі, хоча він і заслуговує на значно ширшу репрезентацію. До того ж, на сьогодні не створено його виконання, яке можна було б вважати еталонним.

Формування усталеної, еталонної інтерпретації солоспіву «Вербочки» («Як на небі зірочки») досі залишається відкритим питанням, що зумовлено низкою об’єктивних чинників. Передусім, жанрова природа твору — наближеність до камерної пісні, а не до розгорнутого класичного солоспіву — зумовлює певний скепсис із боку професійних вокалістів, які у виборі репертуару нерідко віддають перевагу віртуознішим, ефектнішим композиціям. Крім того, перед виконавцями постає дилема вибору вербального ряду, адже обидва текстові варіанти мають як історичне, так і художнє значення. Перед музикознавцями виникає аналогічне методологічне питання: чи можливо визначити єдиний еталон, чи доцільніше паралельно легітимізувати обидві редакції як рівнозначні. Попри це, солоспів поступово повертається до активного концертного побуту, що дає підстави очікувати на посилення уваги до нього в сучасній виконавській практиці.

Серед інтерпретацій твору, які є у відкритому доступі, зазначимо три, у яких представлені три різних тексти: оригінальний російський О. Блока, його український переклад і текст В. Залізняка. Виконавська версія «Як на небі зірочки» з текстом останнього належить Оксані Євсюковій (концертмейстер — Андрій Бондаренко, 2018 рік) [246]. Музиканти вирішили взяти літературний текст, опублікований за життя митця, як більш доступний. В описі відео зазначено й наявність оригінального блоківського варіанту. Час звучання твору — півтори хвилини, це один із найкоротших солоспівів, але не за рахунок концентрації музичної думки, а тому, що пісенний прототип та образи пов'язані з дитинством. Попри пріоритетність вокального начала й відсутність екстатичних кульмінацій, що підкреслено в усіх виконаннях, зокрема й О. Євсюкової, ми не можемо говорити про романтичну інтерпретацію твору, адже він також дає мало простору до романтизації. Спрощення музичної мови, яке передусім пов'язано з образами дитинства, можна розглядати і в контексті неокласичних тенденцій, які виявилися в композитора пізніше, і ці неокласичні тенденції формують модерністський, а не романтичний звуковий образ солоспіву.

У виконанні київської співачки Алли Родіної (партія фортепіано — Єлизавета Почебут), записаному 2021 року [248], спостерігаємо прагнення ознайомити слухачів з оригінальною версією літературного тексту (твір виконано російською мовою), щоб повернути втрачений релігійний складник твору. Укажемо на повільніший темп (час звучання — хвилина й сорок п'ять секунд), однак це не впливає принципово на художнє вирішення музичного твору і не романтизує його.

Виконання Оксани Петрикової 2019 року (концертмейстер — Андрій Бондаренко) [247] — це гібридна версія, адже твір звучить на оригінальний текст О. Блока, однак в українському перекладі. Такий підхід — найбільш релевантний, оскільки повертає оригінальний зміст твору і водночас вписує його в український контекст. Час звучання солоспіву — одна хвилина й сорок секунд, що наближає його до обох попередніх версій. Це вико-

нання, на нашу думку, як найбільш відповідне змісту твору, може стати еталонним, і не лише за рахунок української версії оригінального блоківського тексту, а й завдяки передачі дитячої простоти, щирості та безпосередності.

Як підсумок щодо солоспівів ор. 7, створених у Житомирі у 1921–1922 роках, зазначимо, що з усього вокального доробку митця саме твори з цього циклу є найбільш виконуваними. Окрім проаналізованих «Говори, говори», «Сумний я», «Вони стояли мовчки», «На серці радості немає», «Колискова», «Вербочки» («Як на небі зірочки»), у сучасних концертних програмах звучать також солоспіви «Я ждав тебе» та «І знов душа моя», тоді як твори «Ні відгуку, ні слова», «Чому», «Смерть матері» і «Nature morte» виконуються дуже рідко або ж взагалі не звучать. Твори, проаналізовані в дисертації, різні змістом і жанровою специфікою, їх об'єднує темброве вирішення композитора — усі вони написані для сопрано, хоча низку інших солоспівів ор. 7 композитор створив для середніх голосів. Утім, в українській інтерпретаційній практиці їх часто виконують не лише високими, а й низькими голосами, що відбивається на їхній інтерпретації. Твори з ор. 7 серед виконавців найбільшою популярні, а тому, спираючись на широкий аналітичний матеріал, можна говорити особливості їхньої інтерпретації в контексті модерністської парадигми. Нагадаємо, що в дослідженні не розглянуто учнівські й художньонедосконалі інтерпретації, однак їх наявність теж показова як свідчення, що косенківські солоспіви популярні й серед українських вокалістів, що тільки розпочинають свій шлях у професійне мистецтво.

Зауважимо пріоритетність українських перекладів творів В. Косенка в концертній і навчальній практиці: якщо у 2000–2010-х роках співаки доволі часто зверталися до російських текстів, уже у 2020-х роках використовуються лише українські. Аналіз інтерпретацій солоспівів ор. 7 дав змогу виокремити романтизований та модерністський типи виконання, у яких співки дотримуються естетичних принципів музики романтизму або модернізму. У зв'язку з цим актуалізується поняття еталонної інтерпретації, яка ґрунтується на орієнтації вокаліста на естетику модернізму, що більше відповідає

природі творчості В. Косенка. Потреба в такому виконанні зменшується, коли музична драматургія солоспіву не піддається однозначній романтизації, вимагаючи від виконавця принципово інших аналітичних підходів. Обидва типи інтерпретацій солоспівів ор. 7 мають своїх прихильників, проте сьогодні важко визначити, який із них домінує. На нашу думку, відбувається поступова переорієнтація виконавської рецепції музики В. Косенка в бік модернізму: романтична концепція творчості композитора поступається модерністській, що не лише адекватніше відповідає змістовому наповненню опусів, а й сприяє популяризації творчості митця за межами України — у Європі та Китаї.

Розгляд солоспіву **«Вітер легковійний»**, що входить до ор. 1, здійснено після аналізу творів ор. 7. Це було зроблено свідомо, оскільки стилістично вони подібні, але з усіх чотирьох творів, які входять до нього — «Марить над ставом схилившись береза», «О де ж ті мрії всі», «Щойно щось осиротіла» та «Вітер легковійний», — популярності набув лише останній, створений на поезію К. Бальмонта. Однак, оскільки неможливо створити типологію інтерпретацій на прикладі одного твору, у роботі порушено хронологічну послідовність і розглянуто цей солоспів після розмежування двох типів виконавських інтерпретацій — романтичної та модерністської.

Солоспів «Вітер легковійний» написаний у петербурзькій період творчості митця, 1917 року. Донедавна інші три солоспіви з ор. 1 були невідомі в Україні, і лише 2024 року їх виконано на концерті «Невідомі мистецькі пісні та твори для фортепіано» у проєкті «Віктор Косенко: автографи» в українському перекладі: слухачі мали змогу ознайомитися із цими композиціями. Оскільки твори ще не опубліковано, вони не увійшли до репертуару вокалістів і були представлені публіці як ексклюзивний музичний матеріал, що набув актуальності через століття після написання. Натомість солоспів «Вітер легковійний» досить популярний, хоча, звісно, поступається за кількістю інтерпретацій творам з ор. 7, а також деяким солоспівам, створеним пізніше.

Розглянемо кілька інтерпретаційних версій солоспіву «Вітер легковійний», які попри відмінності, мають спільну рису: їх виконують співачки-

сопрано, що дає хмогу спиратися на авторську редакцію музичного тексту В. Косенка без потреби транспонувати з оригінальної тональності *до-дієз мінор*.

Солоспів «Вітер легковійний» — це один із масштабних косенківських творів: на відміну від більшості вокальних мініатюр митця, він має двочастинну, хоча й некласичну будову, де кожна з частин є доволі розлогою. Така структура зумовлена змістом тексту К. Бальмонта, а саме протиставленням дня і ночі. Дотримуючись логіки поетичного першоджерела, композитор змальовує кілька образних сфер (вітру, мовчання, ночі, переможного дня тощо), які має відтворити виконавець. Особливу увагу звернемо на вагомий для естетики модернізму мотив мовчання, що з'являється в середині твору на межі двох частин. Він, а точніше — тривалість пауз, впливає і на виконання, даючи змогу по-різному інтерпретувати музичний час, який формує темпоритм; завдяки цьому такий маркер романтизованого або модерністського виконання, як час звучання, дещо нівелюється. Твір характеризується й модерністською герметичністю — обмеженою схильністю до романтизації, адже архітектоніка, драматургія і часта зміна образів не дають виконавцеві змоги зосередитися на кантиленності, яка надає інтерпретації романтичних рис. І хоча в солоспіві «Вітер легковійний» чиста вокальність у певних фрагментах превалює, тип мелодики, фразування й кульмінаційні зони є суто модерністськими. Тому всі три виконання, проаналізовані далі, різняться лише в деталях, повноцінно передаючи дух музики доби модернізму.

Перша інтерпретація належить львівській співачці Ніні Руденко [203]. На жаль, відомості про цю виконавицю знайти не вдалося, інформації про неї немає в довідкових виданнях, зокрема у «Словнику співаків України» І. Лисенка [72]. Є більше даних є про концертмейстерку Зінаїду Максименко (1938–2000), з якою Н. Руденко виконувала багато камерних програм. Враховуючи виконавську естетику й оригінальний текст, цю інтерпретацію можна зарахувати до 1980-х років, точнішу дату виконання можна з'ясувати під час подальших пошуків. Солоспів виконується російською мовою («Ветер пе-

релётный»), що досить типово для радянських часів (згадаймо і виконання І. Масленникової двох творів В. Косенка у Ленінградській філармонії), тим паче, що це мова оригіналу, а єдиним винятком став уже згадуваний запис трьох косенківських солоспівів, у виконанні Б. Руденко в Москві 1971 року, який лише підтверджує правило. Якщо говорити докладніше про музичний складник, то «Вітер легковійний» в її інтерпретації звучить дві хвилини і двадцять п'ять секунд. Попри те, що це виконання найкоротше з усіх трьох, початок неспішний, звучить у середньому темпі. Темпоритм дещо прискорюється після паузи всередині твору, що збільшує експресивність звучання і логічно приводить до екстатичної кульмінації, зокрема завершальної, що повністю відповідає естетиці модернізму.

Інші інтерпретації здійснені десятиліттям пізніше і загалом близькі до виконавської версії Н. Руденко, а тому в певному розумінні можна говорити про еталонність цього виконання, окрім російського тексту, хоча, як вже було зазначено, сам твір за своєю природою не потребує модерністського еталону, оскільки його музична драматургія не дає підґрунтя до інтерпретувати його як романтичний.

Тривалість звучання солоспіву «Вітер легковійний» у виконанні львівської співачки Марії Шрам-Самоpіз (ім'я та прізвище концертмейстера не зазначено) [205] під час концерту 2018 року становить дві хвилини і сорок п'ять секунд. Твір звучить у перекладі В. Лефтія, що підтверджує стійку традицію використання україномовних версій косенківського солоспіву у вітчизняному виконавстві. Динамічний темпоритм на початку твору згодом зазнає уповільнення, що й зумовлює збільшення загального часу виконання. Співачка інтерпретує солоспів із підвищеною експресією, поширюючи стан екзальтації навіть на емоційно стриманіші епізоди. Саме ця екстатичність провокує сповільнення темпу, надаючи твору ознак монументальності. Тож агогічне уповільнення, яке в інших солоспівах Косенка традиційно асоціюється з романтичною лірикою, тут підкреслює модерністську природу композиції. Така монументалізація цілком відповідає змісту поезії та концепції твору, виводя-

чи його за межі камерного образу «легковійного вітру», який, попри свою лейтмотивну «присутність», трансформується у значно масштабнішу філософську категорію. Зміщення акцентів свідчить про варіативність інтерпретації косенківського солоспіву не лише в межах дихотомії «романтичне — модерністське», а й всередині самої модерністської концепції. Така смислова багатошаровість менш притаманна попереднім солоспівам композитора, що вирізнялися монообразністю та єдністю музичного змісту. Оскільки «Вітер легковійний» є твором концептуальним, інтерпретатор отримує змогу акцентувати як протиставлення дня і ночі, так і діалектику мрійливо-грайливого та екстатичного начал. В інтерпретації М. Шрам-Саморіз образ вітру відходить на другий план, натомість домінантою стає дихотомія дня і ночі, у якій екстатика стверджує перемогу світла над темрявою.

Третю інтерпретацію солоспіву «Вітер легковійний» [204] здійснено в межах лекції-концерту «Невідомі мистецькі пісні та твори для фортепіано» в рамках проєкту «Віктор Косенко: автографи», що відбувся у березні 2024 року як частина проєкту «Віктор Косенко: автографи». Тоді співачка Тетяна Гриценко у супроводі піаніста Миколи Чикаренка виконала повний цикл ор. 1. Час звучання твору в в цій версії становить дві хвилини п’ятдесят секунд, що зближує її з попередньо проаналізованою інтерпретацією. Виконавиця дотримується авторських вказівок, зокрема щодо емоційного напруження в кульмінаційній зоні й характеру завершення. Проте загальний музичний образ суттєво відрізняється від версії М. Шрам-Саморіз: якщо попередня виконавиця трактувала солоспів у площині граничної афектації, то Т. Гриценко акцентує на стихії легкості. Триразове проведення лейтмотиву «вітер легковійний» вирізняється особливою прозорістю, і цю ідею політності виконавиця поширює на весь твір. Кульмінаційний епізод звучить у неї піднесено, проте без виразного патетичного ствердження. Така інтерпретація дещо зміщує поетичний концепт, переносячи акцент із дихотомії дня і ночі на образ вітру як месенджера, що проголошує свою інтонаційну сентенцію.

Багатоаспектність образності структури солоспіву «Вітер легковійний» зумовлює можливість виникнення концептуально різнорідних інтерпретацій, у яких кожен виконавець актуалізує приховані в поетичному тексті смислові акценти. У цьому полягає одна з визначальних рис модерністського мистецтва — здатність надавати виконавцеві множинність інтерпретаційних шляхів. На жаль, цей опус украй рідко з'являється в сучасному концертному репертуарі. Водночас ранні камерно-вокальні твори В. Косенка, у яких композиторський стиль уже постає цілісним та зрілим, заслуговують на значно ширшу популяризацію, адже вони є зразками високохудожнього, самодостатнього мистецтва, яке потребує глибшого фахового осмислення та сценічного втілення.

Солоспіви з ор. 16 композитор написав у Житомирі 1927 року. З шести творів на вірші російських поетів лише три було видано за життя композитора. До ор. 16 bis належить твір «На майдані» на поезію П. Тичини, що неодноразово виходив друком як актуальна композиція на революційну тематику. Також іноді до ор. 16 bis долучають і два інші тичинівські солоспіви В. Косенка: «Мобілізуються тополі» та «Іду з роботи я, з заводу».

Солоспіви ор. 16 звучать значно рідше, ніж твори з ор. 7, що зумовлено їхнім пошуковим характером. У цей період композитор перебував у стадії стильової трансформації, еволюціонуючи від символістської естетики до неокласицизму. Саме тому в названих творах наявні риси обох художніх систем, жодна з яких не домінує беззаперечно. Попри те, що в сучасних концертних програмах часом трапляються солоспіви «Німої тиші хочеться мені» чи «Осінній вечір», найбільш популярним є «Коли б то ти могла», на якому зупинимося детальніше.

Солоспів «Коли б то ти могла» на вірші О. Толстого — один із найбільш виконуваних творів циклу ор. 16. За життя композитора він не був опублікований, проте сьогодні часто звучить у концертних програмах — переважно не в оригінальній російськомовній версії, а в перекладі О. Байкаря. На перший погляд, твір має виразні романтичні риси, проте в цьому контексті такий стиль є радше алюзією на романтизм, своєрідною стилізацією. Подібно

до солоспівів «Колискова» чи «Вербочки», цей опус свідчить про перші спроби стильової переорієнтації Косенка. Романтизм тут постає формою репрезентації музики минулого, адже у 1920-х роках він уже не був актуальним стилем. В обох інтерпретаціях, які розглянемо далі, твір виконується в оригінальній тональності *мі-бемоль мінор*. Окрім того, попри призначення для високого голосу, діапазон солоспіву (особливо в завершальному розділі) тяжіє до середнього регістру, що також є ознакою стильового зламу та відходу від притаманної символізму ефемерності звучання.

У виконанні львівської співачки Ірини Поломаної (концертмейстер — Дарія Рябініна, 2023 рік) [222] солоспів «Коли б то ти могла» звучить півтори хвилини. Її інтерпретацію можна вважати еталонною, адже попри романтичний слід косенківської музики, це виконання, як і сам твір, цілком вкладається в модерністську естетичну парадигму: окрім стилізації романтизму, там є і традиційна екстатична кульмінація, хоча і менш виражена, ніж в модерністських творах символістського стилю, але також досить яскрава. Поєднання рис стилізованого романтизму й елементів символізму у виконанні співачки передано дуже органічно.

Інтерпретацію солоспіву «Коли б то ти могла» київська вокалістка Катерина Болкуневич представлена публіці у грудні 2021 року (концертмейстер — Микола Чикаренко) [221]. За часом звучання вона близька до передньої і звучить усього на 10 секунд довше (одна хвилина й сорок секунд), однак це виконання — зовсім інше за образним строєм. Темпоритм, заданий на початку, дещо уповільнений, що наближає цей твір до романтичної естетики в її традиційному, а не стилізованому розумінні. Співачка робить виразний акцент на вокальності, що не суперечить композиторському задуму, проте її інтерпретація видається надмірно афектованою і театральною. Така манера виконання притаманна символістській естетиці з її енергетично насиченими кульмінаціями, тоді як неокласичний стиль потребує стриманішого, відстороненого вислову. Чуттєвість вокалу, підкреслена широким вібрато, дещо дисонує з природою твору, для якого значно органічні-

шим був би камерний, «прямий» звук (без надмірної вібрації). Саме такий підхід, що наближається до принципів історично інформованого виконавства, формує новий — неокласичний — образ косенківської музики, який почав кристалізуватися саме в цей період.

Нагадаємо, що модернізм у творчості В. Косенка представлений не лише символістським, а й неокласичним стилем, і обидва частково співвідносні з романтизмом: у першому випадку він є його гіпертрофованою версією з тяжінням до подолання, у другом — повернення до романтизму, але з новим — ретроспективним — поглядом. Обидва стилі косенківської музики співвідносні з романтизмом, однак останній має підпорядковуватися в інтерпретації символістським стильовим та естетичним настановам. Виконання солоспіву «Коли б то ти могла» свідчить про те, що інтерпретаційні моделі, визначені як еталонні, можуть різнитися, і необхідно розрізняти символістське та неокласичне еталонне виконання. Еталонні інтерпретації мають зосереджуватися на суто модерністських рисах — підкреслювати нематеріальність і екстатичність символістських творів та емоційну відстороненість у неокласичних.

Солоспів **«Мобілізуються тополі»** на вірші П. Тичини з ор. 16 bis не є часто виконуваним. Причиною цього є революційні алюзії, які сьогодні не актуальні. Твір для баритона написаний 1927 року в Житомирі і за життя композитора не був опублікований, на відміну від іншого тичинівського солоспіву — «На майдані». Сучасних інтерпретацій цих солоспівів немає, але є виконання, яке належить співаку Л. Тубельському. На жаль, у «Словнику співаків України» І. Лисенка [226] нічого про співака не сказано. Його прізвище згадується у статті Т. Шпаковської, присвяченій історії Дніпропетровського робітничого оперного театру (1931–1944), у трупі якого він співав. Запис солоспіву «Мобілізуються тополі» у виконанні Л. Тубельського [226] раритетний, час створення та концертмейстер невідомі, однак найімовірніше, він був зроблений у 1950-х роках. Нині твір не виконується, а тому зробити порівняльні інтерпретації немає можливості.

Як уже зазначалося, солоспів «Мобілізуються тополі» експериментальний: композитор озвучує сучасні тексти близькою для нього модерністською музичною мовою, орієнтуючись як на символістський, так і неокласичний стилі, але більше на символістський. Так виникають певні суперечності між сучасною тематикою і засобами виражальності, а також неокласичною формою поезії П. Тичини та музикою, що тяжіє до символізму й екстатичності.

Виконання Л. Тубельського відповідає змісту твору: співак послідовно дотримується авторських вказівок, розкриваючи динаміку музичного образу — від зосередженості до екстатичного й імперативно-стверджувального вислову, уникаючи водночас романтизації музичного тексту. Час звучання твору становить дві хвилини п’ятнадцять секунд, що є типовим показником для солоспівів В. Косенка. Отже, можна говорити про еталонність інтерпретації Л. Тубельського, хоча визначення «еталон» є дещо умовним, бо немає альтернативних версій для порівняння. Важко прогнозувати, наскільки цей твір стане актуальним для сучасного виконавства, проте зазначимо, що тичинівські солоспіви В. Косенка (за винятком обробок народних пісень та масових жанрів) є унікальними зразками творчості композитора, написаними одразу на українські тексти, а не на переклади. Утім, вони мають беззаперечну художню цінність, що підтверджується раритетною інтерпретацією Л. Тубельського, і ці опуси варто активніше впроваджувати до концертних програм як автентичні зразки українського музичного модернізму

Солоспів **«Старовинна пісня»** написаний 1930 року в Києві. Він належить ор. 20 — циклу із п’яти творів на поезії О. Пушкіна, з яких лише два мали прижиттєве видання. «Старовинна пісня» за життя композитора не була опублікована.

Усі твори ор. 20, як вже зазначалося, тяжіють до пісенних, що відображено у трьох назвах із п’яти. Їх створено для різних типів голосів, як високих, так середніх і низьких. Солоспів «Старовинна пісня» на поезію О. Пушкіна «Цветок» написано для сопрано, однак серед ідентифікованих виконань, наявних у мережі, можна знайти лише інтерпретацію Бориса Гмирі

(бас). Ця композиція, як і загалом творчий доробок В. Косенка того періоду, репрезентує неокласичну гілку його стилістики. Вона є визначальною віхою у творчих пошуках митця, адже неокласичні риси тут виявлені значно чіткіше й виразніше, ніж у творах ор. 16. Солоспів «Старовинна пісня» має український переклад Д. Ревуцького, проте, на жаль, ця визначна композиція майже не представлена в сучасному концертному репертуарі, а єдина доступна інтерпретація звучить мовою оригіналу.

Час запису твору в концертному виконанні Бориса Гмирі [234] не ідентифіковано, як і ім'я концертмейстера, але, найймовірніше, припадає на 1950-ті або 1960-ті роки і було зроблено в Україні, хоча твір виконано російською мовою. Він звучить в тональності *ре мінор*, а не в оригінальної тональності *фа мінор*, що відповідає теситурі голосу співака-баса.

«Старовинна пісня» — один із найдовших солоспівів В. Косенка, він звучить майже три хвилини. Твір характеризується єдністю образів, без емоційних сплесків та екстатичних кульмінацій, що свідчить про зрілість неокласичного стилю композитора. Особливу увагу привертають шубертівські алюзії, які є в музиці твору, хоча прямих цитат там немає. Вони менш відчутні були б у виконанні сопрано, але стають більш виразними у звучанні низького чоловічого голосу, адже таке темброве рішення наближає звучання до циклу Ф. Шуберта «Зимова подорож», написаному для високого чоловічого голосу, однак його часто виконують баритони й баси.

Хоча солоспів «Старовинна пісня» Б. Гмиря виконує російською мовою, у творі не відчуваються музичні зв'язки з російською музичною традицією, більш очевидними є барокові прототипи (нагадаємо, що солоспів написано одночасно із «Етюдами у формі старовинних танців») або шубертівські алюзії. У романсі доволі виразною є романтичний складник, однак у виконанні Б. Гмирі віднайдено таку подачу музичного образу, яка відповідає модерністській неокласичний естетиці: вокальність не превалює, а підпорядковується загальному невпинному, майже механістичному руху, що символізує смерть. У передачі естетики модернізму виконання Б. Гмирі є еталонним, і

прикро, що цей чудовий твір нині не входить до концертних програм українських вокалістів, а також практично невідомий за її межами.

«Соловей і ружа» входить до циклу солоспівів на вірші О. Пушкіна ор. 24, що містить три твори. Він написаний у Києві 1936 року, і в стильовому відношенні закріплює неокласичний стиль, який сформувався на межі 1920–1930-х років. До твору, хоч і не так часто, звертаються українські співачки, які виконуються його не з оригінальним текстом, а в українському перекладі Л. Реви. Константою є і тональність *ре мінор*, яка для сопрано не потребує зміни.

У виконанні молодої київської вокалістки Любові Риженко (концертмейстер — Денис Яворський) [233] у вересні 2022 року твір звучить три хвилини. Нагадаємо, що він характеризується статичністю розвитку, у ньому немає типових для символістських солоспівів емоційних сплесків з екстатичними кульмінаціями, що свідчить про остаточне закріплення неокласичних пріоритетів В. Косенка та широке використання прийомів стилізації. Орієнтальні мотиви представлені в партії фортепіано, що дало змогу композитору повернутися до кантиленності у вокальній партії без характерних для символістських творів декламаційних елементів. Проте акцент на вокальності у стилізації вже не фокусує виконавця на романтичному стилі, оскільки інші засоби музичної виражальності, а саме гармонічні, фактурні, ритмічні елементи, чітко окреслені в стильовому плані. У виконанні солоспіву «Соловей і ружа» співачка підкреслює стилізаційні моменти, у її інтерпретації романтичні риси не виявлені, а загальне рішення музичної концепції можна окреслити як неокласичну репрезентацію модерністського стилю.

Інтерпретація київської співачки Людмили Ларікової (концертмейстер — Ірина Шестеренко, 2019 рік) [232] за часом звучання триває стільки ж — три хвилини. Нагадаємо, що виконавиця часто виконує косенківські солоспіви в концертних програмах, і для її інтерпретацій характерна театральність, а також численні *rubato*, які є дуже доречні в композиціях символістського типу, у яких потрібно підкреслювати декламаційність засобами фра-

зування, зберігаючи вокальність. У виконанні солоспіву «Соловей і ружа» театральність у репрезентації музики збережено, але співачка майже повністю відмовляється від агогічних засобів, що пов'язано з характером музики, а саме остинатністю, яка є неокласичним елементом і формує модерністське звучання твору. Тож співачка, яка виконує багато творів В. Косенка, дуже чітко розрізняє та демонструє слухачеві відмінність між його композиціями різних періодів і намагається дотримуватися стильових орієнтирів. І хоча в символістських творах, передусім за рахунок дещо уповільненого темпу, в її виконанні є певне тяжіння до романтизму, яке долається посиленою декламаційністю та театралізацією, солоспів «Соловей і ружа» Л. Ларікова інтерпретує як суто модерністський.

Наостанок зазначимо, що обидві інтерпретації близькі за музичним рішенням і фактично можуть виконувати функцію еталону, хоча, як уже неодноразово зазначалося, він не є обов'язковим, коли музичне рішення унеможливлює інтерпретацію твору в романтичному стилі. На жаль, як і твори «Вітер легковійний», «Коли б то ти могла» та «Старовинна пісня», солоспів «Соловей і ружа» не так часто звучить у концертних програмах, як на то заслуговує, що не сприяє популяризації музики В. Косенка в її змістовно-образному й жанрово-стильовому розмаїтті.

Солоспів **«Я тут, Інезільє»**, що також входить у пушкінський цикл ор. 24, — один із найбільш виконуваних творів В. Косенка, який часто звучав у XX і не втратив актуальності й у XXI столітті. Цей твір є стилізацією іспанської музики, і вона формує його модерністські риси. Як і інші твори цього періоду, він належить до неокласичного напряму косенківської музики, хоча в ньому помітна й романтична стилістика як один з елементів стилізації. В українському просторі він найчастіше звучить мовою оригіналу, хоча іноді виконавці все ж таки звертаються до українського перекладу М. Рильського. Цей твір надзвичайно ефектний для концертного виконання, і тому співачки часто залучають його до репертуару, щоб продемонструвати не лише свою вокальну, а й акторську майстерність, тому що його інтерпретація передбачає

елементи театралізації, які посилюють ефект враження від музичного твору. Проаналізуємо докладніше п’ять його виконань, які демонструють сучасне бачення твору. Усі інтерпретації належать співачкам-сопрано, а, отже, твір звучить в оригінальній тональності *сі-бемоль мажор*.

Ольга Безсмертна, що вже багато років працює солісткою Віденської опери, у київських концертах часто виконує твори В. Косенка. У 2014 році на сцені столичної філармонії вона інтерпретувала й солоспів «Я тут, Інезільє» (концертмейстер — Олена Жукова) [241] мовою оригіналу («Я здесь, Инезилья»). Тривалість звучання твору — дві хвилини і двадцять секунд, що є традиційним для його виконання. Співачка гнучко передає особливості косенківської музики, а акцент ставить на вокальності, хоча деякі фрази трактовано як декламаційні, з особливим підкресленням тих чи тих слів. І хоча елементів театралізації в О. Безсмертної, на відміну від інших співаків, небагато, її виконання завдяки ефектності звучання й репрезентаційності у створенні художнього образу близьке до оперної арії, однак не позбавлене камерних ознак. Цю інтерпретацію можна вважати еталонною, якщо не зважати на текст мовою оригіналу, оскільки воно у стильовому відношенні є репрезентативним у контексті музики доби модернізму. Також можна стверджувати про формування певного виконавського канону, якого дотримуються українські співачки. Цей канон значною мірою кристалізується навколо усталених еталонних інтерпретацій, що слугують нормативним орієнтиром для наступних поколінь виконавців.

Харківська вокалістка Анастасія Дорошенко виконала солоспів В. Косенка мовою оригіналу на концерті 2016 року (концертмейстер — Василій Крамаренко) [243]. у її інтерпретації твір триває трохи менше — дві хвилин й десять секунд, співачка дотримується виконавського канону цього солоспіву, що передбачає елементи театралізації, які представлені більш виразно, ніж в О. Безсмертної. У виконанні А. Дорошенко увиразнено декламаційний елемент, який, можливо, і не був передбачений у творі композитора, однак посилює яскравість образу, створюваного у виконанні співачки.

Солоспів «Я тут, Інезільє» представлений і в навчальному репертуарі вокалістів. Серед таких виконавиць зазначимо київську студентку Катерину Ілюшкіну (концертмейстер — Наталія Шмельова) [244], в інтерпретації якої романс прозвучав у березні 2015 року. Час звучання твору — дві хвилини й тридцять секунд. Традиційно для середини 2010-х років твір виконується російською мовою. Молода співачка дотримується української виконавської традиції з акцентом на ефектності, хоча зовнішні елементи театралізації мінімальні, що, можливо, пов'язано з виконавською ситуацією — твір прозвучав у концерті класу її викладача. Утім, її виконання характеризується динамічністю, експресією, а вокальність доповнена елементами декламаційності.

Найбільш театралізована інтерпретація Катерини Болкуневич (концертмейстер — Микола Чикаренко) [242], що прозвучала у грудні 2021 року на ювілейних концертах композитора. Твір традиційно звучить мовою оригіналу, хоча інші косенківські солоспіви співачка виконує українською. Час звучання твору — дві хвилини і двадцять секунд, що є класичним для інтерпретації солоспіву. К. Болкуневич надзвичайно ефектна в іспанському образі, органічно поєднує вокальний і театральний складники. Надмірна афектація, яка, можливо, була менш доречна в інших творах В. Косенка, цього разу цілком органічна, сприяє створенню дуже яскравого художнього образу.

Отже, в українській виконавській практиці твір «Я тут, Інезільє» найчастіше звучить мовою оригіналу, єдиним винятком є виконання Тетяни Кириченко (партія фортепіано — Наталія Юдзіонок, 2018 рік) [245] цього твору в перекладі М. Рильського. Можливо, ця інтерпретація не така ефектна у вокальному плані, однак, безумовно, створює прецедент виконання цього твору українською мовою. В інтерпретації Т. Кириченко твір звучить дві хвилини й двадцять секунд, у її виконанні помітні традиційні для цього твору елементи театралізації.

Отже, інтерпретація солоспіву «Я тут, Інезільє» має риси канонічності, які сукупно формують виконавський еталон, що закріпився на українській сцені. Він цілком відповідає неокласичній естетиці. У музичному плані ка-

нон-еталон не потребує суттєвих змін у нових інтерпретаціях, до того ж сьогодні доцільно виконувати твір українською мовою, що дасть змогу його більш глибоко вписати в український контекст.

Підсумовуючи аналіз вокальної спадщини В. Косенка, зауважимо, що виконавська увага розподілена нерівномірно: переважна більшість звернень припадає на солоспіви ор. 7 (1921–1922), тоді як ранні й пізні твори залишаються на периферії концертного репертуару. Ця вибірковість зумовлена такими чинниками: своєрідною «репертуарною інерцією», яка обмежує коло виконуваних творів лише найбільш відомими публіці зразками; браком сформованої виконавської традиції для менш відомих опусів, які потребують від музикантів додаткових інтелектуальних зусиль для інтерпретації. Прикметною є пріоритетність українських версій поетичних текстів солоспівів В. Косенка, за винятком «Я тут, Інезільє!», який ще 2021 року виконувався на російській текст, хоч наявний був чудовий україномовний переклад М. Рильського. Зміна стильових орієнтирів музики В. Косенка із символістської на неокласичну створює необхідність виокремити два різновиди еталонних модерністських інтерпретацій — символістську та неоромантичну. Обидві орієнтують виконавця на подолання романтичного підходу до косенківської музики, але перша спрямовує на відхід від романтичної моделі за допомогою темпу, агогіки, музичної драматургії, друга розчиняє романтичні елементи у стилізації музики більш давніх часів. Низка символістських творів не потребує еталонної інтерпретації завдяки герметичності модерністського каркасу, який виключає можливість надмірної романтизації солоспівів В. Косенка завдяки специфічній музичній драматургії, яка є далекою від романтичної. У таких випадках еталон стає непотрібним, оскільки всі інтерпретації тією чи іншою мірою відбивають особливості музичного стилю доби модернізму.

3.2. Музичні інтерпретації обробок народних пісень Віктора Косенка

Обробки народних пісень, як вже зазначалося, у В. Косенка є двох типів — модерністські та романтичні, останні також можна визначити і як традиціоналістські, оскільки вони, на відміну від солоспівів пізнього житомирського та київського періодів, не є стилізаціями, хоча, безумовно, їх можна розглядати і в такому контексті. Оскільки ці обробки створені в дусі естетики XIX століття, їх більш доречно розглядати як традиціоналістські. Однак саме ці твори є найбільш популярними серед зазначеного жанру: їх почали виконувати відразу ж після написання, і вони є репертуарними протягом всього XX століття та не втратили популярності й сьогодні. Натомість цікаві у своїх гармонічних рішеннях обробки модерністського типу практично не звучать, хоча і входять в рекомендований педагогічний репертуар вокалістів. Повністю стверджувати, що вони не виконуються, ми не можемо, однак у відкритих джерелах, передусім у сервісі YouTube, їх інтерпретації відсутні, натомість доволі широко представлені найбільш популярні твори, що базуються на музичних традиціях доби романтизму. Тому у цій частині роботи будуть розглянуті обробки романтичного типу як такі, що мають інтерпретаційну історію, хоча, безумовно, надалі варто б було їхню кількість розширити і повернути у концертні зали ті твори, які відповідають естетиці модернізму, оскільки, як ми пересвідчилися, вони мають високу художню цінність.

До традиціоналістських творів належить позаопусний цикл «П’ять обробок українських народних пісень», написаний для баса і виданий невдовзі після смерті композитора, 1940 року. Туди увійшли одна обробка житомирського періоду 1929 року «Ой, поїхав за снопами», усі інші були створені у Києві: солоспіви «Удовиця» (1936), «Взяв би я бандуру» (1937), «Грицю, Грицю, до роботи» (1937) та дует для баса і сопрано «Баламуте». Твори ще до друку увійшли до репертуару співаків й виконуються до сьогодні. Розглянемо чотири обробки, серед яких дві жартівливих пісні і дві ліричні, стильові рішення яких є подібними, натомість інтерпретаційні аспекти мають відмінності.

Косенківську обробку пісні **«Удовиця»**, створену 1936 року, записав на грамплатівку Іван Паторжинський уже 1937 року, тобто відразу ж після написання ще за життя композитора, в супроводі студентського оркестру Київської державної консерваторії під керівництвом Оскара Сандлера [202]. Найімовірніше, автором оркестрової версії є саме О. Сандлер — учень В. Косенка по класу композиції у київській консерваторії. Вона є близькою до косенківського оригіналу — протягом усіх п'яти куплетів музичний супровід не міняється, а короткий чотиритактовий вступ виконує функцію ритурнелю, що звучить між куплетами. Певна однотипність розкриття образу героя пісні на всіх етапах розгортання сюжету пов'язана як із естетикою кінця 1930-х років, так і прагненням відповідно до специфіки пісенного жанру подати його характеристику більш узагальнено, а не в динаміці. Статичність музичного розвитку співак долає внесенням елементів театральності у розгортанні сюжету, послідовно розкриваючи характер комічного персонажа, який розповідає перипетії свого невдалого кохання до удовиці. І. Паторжинський знаходить баланс між вокальною та театральною складовою твору: не відходячи від зафіксованої вокальної партії, яка є незмінною в усіх куплетах, він прагне показати усі етапи розвитку сюжету за допомогою підкреслення найбільш важливих слів та фраз при незмінності темпу (без агогічних відхилень), динаміки, фактури косенківської обробки. Образ коханця-невдахи, якого створів І. Паторжинський, вийшов завершеним, цілісним та колоритним, ставши відправною точкою для інтерпретації цієї обробки у виконаннях українських співаків.

Пісню «Удовиця» у виконанні Бориса Гмирі записано на платівці 1954 року в супроводі піаніста Лева Остріна [201]. Це продовження і водночас оновлення версії І. Паторжинського. Б. Гмиря посилив театральну складову пісні, при цьому не зменшуючи роль музичної. За допомогою музичного компоненту співак розділив пісню на дві змістовні частини, додавши елементи наскрізного розвитку. Для цього було прискорено темп двох останніх куплетів, а також використано вступ як ритурнель усього один раз — між третім

та четвертим куплетом, після якого пришвидшується темп, що динамізує розвиток і прискорює розв'язку. Окрім цього, у вокальній партії співак використовує *rubato* для виділення важливих слів та фраз, тоді як І. Паторжинський акцентував ті чи інші слова, залишаючись в межах заданого темпу. Таким чином Б. Гмиря, втручаючись, хоч і мінімально, в косенківський текст, пропонує інший виконавський підхід до обробки, максимально театралізуючи змалювання образу героя пісні, що відповідало естетиці 1950-х років. Окрім аудіозапису, є й відео з виконанням цього твору [200], де співак посилює театральний компонент за допомогою міміки та жестів.

Ще одна інтерпретація обробки пісні «Удовиця» середини 1950-х років належить Миколі Частію [199], що була записана в супроводі Ансамблю бандуристів Українського радіо під орудою Андрія Бобиря. Це виконання загалом близьке до інтерпретації І. Паторжинського, зберігаючи його основні ознаки — однотемповість, чергування куплетів та ритурнелю, помірна театралізація, при цьому рішення розкриття образу головного героя ближче до інтерпретації Б. Гмирі щодо темпу *rubato* як засобу виділення ключових моментів розвитку сюжету. Використання тембру бандури посилює національний компонент косенківської обробки.

Таким чином констатуємо, що косенківська обробка пісні «Удовиця», в якій композитор, користуючись мінімальними засобами і знаходячись в межах романтичної естетики, відкриває широкий простір для виконавської інтерпретації вокалістів, які за допомогою як музичних, так і театральних засобів працюють на створенням оригінального та неповторного художнього образу. Сьогодні ця обробка є однією з популярних в навчальному та концертному репертуарі, її виконують молоді виконавці, продовжуючи традиції, розпочаті видатними українськими вокалістами XX століття.

Обробка народної пісні **«Грицю, Грицю, до роботи»** також є популярною серед співаків. Її безпосередній замовник Іван Паторжинський, якому присвячено твір, часто її виконував. Зберіглися в записах дві його інтерпретації цього твору — 1939 [196] і 1959 [197] років у супроводі фортепі-

ано (концертмейстери — Т. Поліщук та Г. Паторжинська). Обидва виконання, попри часовий розрив у двадцять років і супровід різних концертмейстерів, концепційно є подібними. Інтерпретації характеризуються численними темповими *rubato*, які співак використовує протягом усієї пісні, особливо це помітно у версії 1959 року. І. Паторжинський творчо застосовує елементи театралізації, закладені в обробці В. Косенка, посилюючи театральний складник завдяки відходу іноді від мелодичної лінії, скоріше промовляючи текст пісні, ніж співаючи його. Звернімо увагу й на загальну музичну драматургію обробки. Якщо фортепіанний супровід куплетів відповідає косенківському тексту, то немає такого важливого елемента наскрізного розвитку, як зміна ритурнелю і тональний зсув в обох виконаннях. Важко сказати, чому співак, якому присвячено цю обробку, відходить від авторського тексту. Можливо, це було пов'язано з його прагненням бути максимально близьким до традиції. Також не виключено, що ця обробка наявна у двох авторських версіях, оскільки відомо, що композитор часто звертався до того ж самого твору, постійно його вдосконалюючи.

Борис Гмиря створив власну виконавську версію обробки «Грицю, Грицю, до роботи», яку було записано 1959 року в супроводі народного оркестру під орудою В. Смірнова [195], що, безумовно, підсилило народний колорит твору. Оркестрова версія загалом збігається з косенківською, за винятком другого ритурнелю, який звучить лише один раз перед останнім куплетом, але з модуляцією, яка яскраво виділяється на тлі наскрізного, однак загалом доволі повільного музичного розвитку. У вокальній партії Б. Гмиря дотримується традиції виконання цього твору, яку запровадив І. Паторжинський, часто використовуючи темпове *rubato* заради при донесенні вербального тексту та створення комічного образу. При цьому смислові акценти та виконавські прийоми у версіях обох співаків є цілком індивідуальними, що говорить про творчий підхід в їх інтерпретаціях.

Обробки пісень «Удовиця» та «Грицю, Грицю, до роботи», В. Косенко написав для баса, тож їх традиційно виконують чоловіки. Однак останній

твір має ще й жіночу інтерпретацію, що свідчить про можливість їх виконання співачками. Житомирська вокалістка, заслужена артистка України Олена Цапко на концерті, присвяченому 120-річчю із дня народження композитора [198], запропонувала слухачам власну виконавську версію, яка супроводжувалася певними змінами у косенківський текст. По-перше, вона скоротила текст з п'яти куплетів до чотирьох, внесла зміни й у фортепіанний супровід. Динамізуючи музичний розвиток, було використано другий ритурнель між передостаннім та останнім куплетами, але без модуляції. Однак найбільш цікавою новацією стало розширення меж театралізації пісні. Окрім традиційних для концертних виконань міміки, жестикуляції та елементів акторської гри, а також класичної для інтерпретації цієї обробки темпового *rubato* й виділення окремих слів, співачка в останньому куплеті у діалозі між Грицем та Галею, який є кульмінаційним, чоловічу репліку виконує на октаву нижче, у теситурі контральто, тоді як репліку Галі — у сопрановій. Попри те, що інтерпретація О. Цапко виходить від косенківського тексту, вона є художньо довершеною, оскільки виконавиця завдяки неабиякій вокальній та акторській майстерності створила оригінальний і неповторний художній образ, показавши нові обрії в інтерпретації обробок В. Косенка.

Композиція нині є популярною серед молодих вокалістів, вона міцно увійшла до навчального репертуару, а інтерпретація і підхід до косенківського тексту, зокрема кількість куплетів, використання двох ритурнелів, модуляція залежить від навчальних задач та музичного тексту обробки, який є в розпорядженні виконавця. Однак при усіх відмінностях ці версії базуються на традиції, яка була закладена провідними українськими співаками.

Отже, констатуємо, що обробка пісні «Грицю Грицю, до роботи», попри динамізацію форми за допомогою наскрізного розвитку, належить до романтичного типу, а композитор працює в руслі традиціоналізму. Певне стильове обмеження відкрило шлях твору до широкої публіки та надало можливості вокалістам експериментувати при створенні художнього образу.

Аналіз інтерпретацій обробок народних пісень ліричного змісту, створених відповідно до естетики романтизму, матиме дещо інший алгоритм, ніж жартівливих, він близькій до того, що був використаний у солоспівах. Розглянемо детально два твори В. Косенка — солоспів «Взяв би я бандуру» та дует «Баламуте» — у різних виконаннях, починаючи від середини XX до сьогодні.

Один із найдавніших записів солоспіву **«Взяв би я бандуру»** належить Івану Паторжинському, а тому, безумовно, спирається на виконавські традиції, що йдуть від В. Косенка. Твір записано 1950 року з капелою бандуристів Українського радіо під орудою Андрія Бобиря [192]. Найімовірніше, автором аранжування був керівник колективу. Акцентуємо надзвичайно вдале темброве рішення солоспіву, адже воно якнайкраще ілюструє його зміст.

Твір звучить в оригінальній тональності *ре мінор*, співак виконує усі п’ять куплетів, де останній повторює перший, тривалість солоспіву — три з половиною хвилини. Для подолання статичності куплетної форми І. Паторжинський не всі куплети виконує в одному темпі, і часова різниця становить аж п’ять секунд: так, третій куплет (вокальна частина) звучить 21 секунду, четвертий — 26, що досить суттєво, особливо в куплетах, які ідуть поспіль. Зазначимо й уповільнення темпу наприкінці твору, а також його завершення не інструментальним ритурнелем, а повтором останньої півстрофи у більш повільному темпі, тим самим утворюючи не інструментальну, а вокальну коду, яка стає смисловою кульмінацією, стверджуючи основну тезу твору («через ту бандуру бандуристом став»). У цілому виконання солоспіву «Взяв би я бандуру» І. Паторжинським відповідає романтичній естетиці, закладеній автором, але, як далі пересвідчимося, у постмодерну добу рецепція романтизму є дещо іншою, ніж у середині XX століття.

Інших інтерпретацій цього твору у XX столітті наразі у відкритих джерелах немає, хоча популярність як самої народної пісні, так і цієї обробки В. Косенка говорить про те, що цей твір постійно був в репертуарі вокалістів. Серед виконань солоспіву «Взяв би я бандуру» XXI століття хотілося б виді-

лити два. Перше належить київському співакові Павлу Денисенку [193]. Твір в оригінальній тональності прозвучав під фонограму фортепіанного супроводу 2023 року, ймовірно, за межами України. Солоспів триває дві хвилини й сорок п'ять секунд, і менший час звучання пов'язаний з тим, що співак виконує не п'ять, а чотири куплети, вилучаючи четвертий. Загалом його інтерпретація продовжує традиції І. Паторжинського, а саме завершення твору не завершальним ритурнелем, а повтором другої половини строфи з уповільненням темпом, що стає кульмінаційним висновком. Утім, є й моменти, іноді доволі суттєві, які відрізняють обидва виконання. Це, безумовно, використання фонограми, яке дещо обмежує вокаліста щодо темпових та агогічних рішень, а тому від початку до кінця темп є єдиний, окрім завершальної частини. Відповідно, час звучання кожного куплету є єдиним і коливаються в межах 25-26 секунд, що близько до більш тривалих за часом звучання куплетів пісні в інтерпретації І. Паторжинського, однак суб'єктивно цей темп сприймається як більш повільний. Також звернемо увагу на загальний музичний образ: якщо у І. Паторжинського цей твір ліричний, де переважає кантиленність, то у виконанні П. Денисенка він набуває імперативних рис і героїзується, хоча й не втрачає ліричності. Таке трактування, безумовно, пов'язано з нинішньою історичною ситуацією в Україні, оскільки героїзація менш передбачувана у цьому солоспіві.

Харківський співак Сергій Замицький, який також працює і в Одесі, у лютому 2020 року представив слухачам власну версію косенківського солоспіву «Взяв би я бандуру» (концертмейстер — Дарія Ружинська) [194]. Як і у виконанні П. Денисенка, співак виконує чотири куплети з п'яти, опускаючи четвертий, при цьому час звучання твору — три хвилини й десять секунд, що майже на півхвилини довше. Відповідно, обраний темп є більш повільний, а час звучання кожного куплету коливається в межах 28-29 секунд. Інтерпретація С. Замицького характеризується однотемповістю, хоча твір виконується з концертмейстером, а тому співак мав змогу варіювати темп виконання протягом звучання солоспіву. Також варто зауважити,

що косенківський текст у партії фортепіано концертмейстер видозмінює, що доволі рідко трапляється в академічній музиці. Подібно до І. Паторжинського та П. Денисенка, співак робить смислову кульмінацію наприкінці твору, де замість ритурнелю у більш повільному темпі звучить друга половина строфи останнього куплету. С. Замицький, завершуючи твір, видозмінює косенківський текст і виконує останню фразу на октаву нижче, попри те, що він є не є басом профундо, а басом кантанте. Використання іншого регістру, щоправда, в іншому контексті, ми вже бачили у виконанні солоспіву «Грицю, Грицю, до роботи», однак в даному випадку воно не пов'язане із презентацією двох персонажів, а є формою посилення експресії в кульмінаційній зоні. Загальний тон виконання є ліричним, що відповідає характеру народної пісні та її інтерпретації у творі В. Косенка.

Солоспів «Взяв би я бандуру» є в навчальному репертуарі, причому не лише у закладах вищої освіти, а в коледжах і навіть музичних школах. Виконання дітьми цього твору не є бажаним, адже його темброве рішення пов'язано зі смисловим навантаженням, а не є лише певною фарбою. Інтерпретації молодих виконавців також ще раз засвідчили, що, попри простоту фактури, солоспів «Взяв би я бандуру» виконувати на високому художньому рівні непросто, для цього має бути виконавська зрілість.

Три виконання солоспіву «Взяв би я бандуру», зроблені майстрами сцени, унаочнили як спадкоємність виконавських традицій, а саме динамізацію драматургії з перенесенням кульмінації на кінець твору, де твір завершувався не ритурнелем, а повтором другої половини останньої строфи. Це заклав композитор, а саме повторенням тексту першого куплету, який стає проголошуваним висновком і смисловою кульмінацією твору. Також у контексті інтерпретацій XXI століття, передусім С. Замицького з його уповільненням темпу, піднімемо питання щодо романтизації косенківської музики. На перший погляд, це звучить парадоксально, оскільки твір виконано в романтичній естетиці, однак романтизація і так романтичної за характером музики в пост-

модерну добу є цілком можливою, враховуючи велику часову відстань від XIX століття, коли романтизм був провідним музичним стилем епохи.

Обробка народної пісні **«Баламуте»**, як і інші твори з цього циклу, має багато інтерпретацій, з яких зупинимося на найбільш показових. Цей твір композитор написав як дует і присвятив його першим виконавцям — М. Литвиненко-Вольгемут та І. Паторжинському. На жаль, запис їхнього виконання не зберігся. Є дует інших вокалістів — Андрія Іванова і Наталії Захарченко, записаний 1945 року (партія фортепіано — Наум Вальтер) [191]. Виконавський стиль цієї інтерпретації відповідає естетиці, яка була панівною за життя композитора, а також відображає оригінальний задум В. Косенка, оскільки сьогодні цей твір найчастіше виконують не як дует, а як солоспів, вилучаючи партію баса.

Інтерпретація А. Іванова й Н. Захарченко, що звучить в оригінальній тональності *мі мінор* і триває дві хвилини й п’ятнадцять секунд, вирізняється дотриманням авторських вказівок щодо темпу та його уповільнення (*ritenuto*). Однак наприкінці твору, у повторі другої половини строфи останнього куплету, рух традиційно уповільнюється, а сама фраза стає кульмінаційною вершиною. Це відбувається не лише завдяки темповим змінам, а й унаслідок модифікацій у мелодичній лінії партії сопрано, що динамізує статичну куплетну форму й підводить музичний розвиток до логічного завершення. Аналогічно до виконавських рішень у пісні «Взяв би я бандуру», фінальний ритурнель тут не звучить, а твір завершується вокальною, а не інструментальною кодою. Зважаючи на таку спорідненість у фіналах обох обробок, висловимо припущення: зазначене трактування свідчить про виконавську традицію, що побутувала ще за життя В. Косенка.

Цікавою є інтерпретація обробки «Баламуте» у виконанні Зої Гайдай [190]. Пісня записана 1957 року в супроводі оркестру народних інструментів Українського радіо (диригент — Микола Хіврич, який, ймовірно, й був автором аранжування). Час звучання твору — дві хвилини й п’ятдесят секунд, тональність — *мі мінор*. Більша тривалість не пов’язана з обраним темпом:

співачка виконує цей твір не з оригінальним текстом, а з текстом іншої народної пісні «Ой на горі сніг біленький», що стає можливим завдяки збігам текстів обох пісень. Зупинимося на змісті твору більш детально. Пісня «Баламуте» належить до ліричних пісень із традиційною тематикою стосунків між закоханими, тоді як «Ой на горі сніг біленький» має більш виражене соціальне спрямування («Баламуте, бійся бога, ти багатий, а я вбога»), хоча низка строф майже ідентичні. Зазначимо той факт, що пісню «Ой на горі сніг біленький» композитори теж обирають для обробки. Назвемо, приміром, твір А. Кос-Анатольського: мелодія та ж сама, що й у В. Косенка, однак художнє рішення абсолютно інше. Тому важко відповісти на питання, чому співачка, яка була особисто знайома з В. Косенком та виконувала його твори, звернулася до не до оригінального тексту, тим паче тоді, коли не було потреби виконувати музику гостросоціального звучання.

Виконання З. Гайдай та дуету А. Іванова і Н. Захарченко, попри відмінність текстового наповнення, мають багато спільного в передачі загального характеру музики й музичної драматургії твору. Ідеться про смислову кульмінацію в останній строфі, що виділяється уповільненням темпу в другій півстрофі й завершує солоспів замість останнього ритурнелю. Зауважимо й музичні розбіжності цих інтерпретацій. Окрім відмінностей між оркестровим супроводом і сольним викладом, впадає в око ігнорування у виконанні співачки авторської фермати під час повторення другої півстрофи кожного куплету, якої ретельно дотримувалися А. Іванов і Н. Захарченко. Винятком у дуеті постає лише фінал твору, що виконується в повільнішому темпі.

На жаль, записи цього твору в період від 1960-х до 2010-х років не збереглися, що не дає змоги простежити еволюцію інтерпретацій і тяглість виконавських традицій. Зупинимося на двох версіях 2020 року, які демонструють сучасні інтерпретаційні тенденції. Обидва трактування, найімовірніше, здійснені в межах навчального процесу підготовки вокалістів і не є концертними (в обох відеоматеріалах не зазначено концертмейстера), хоча в худож-

ньому плані вони цілком самодостатні. Вокалістки виконують оригінальний текст пісні «Баламуте» в авторській тональності *мі мінор*.

В інтерпретації Богдани Печеневської [189] романтичні риси косенківської обробки представлені максимально виразно. Ця інтерпретація цікава щодо постмодерного тлумачення музики романтичного стилю. Співачка максимально залучає агогічні відхилення темпу — значно інтенсивніше, ніж інші виконавиці. Твір звучить дві хвилини й тридцять дві секунди, що триваліше за інтерпретацію А. Іванова і Н. Захарченко. До того ж початковий виклад у фортепіанній партії позначений прискореним темпом, який надає виконанню схвильованості, однак завдяки повсякчасному варіюванню агогіки загальний час звучання збільшується. Зауважимо й короткі зупинки після кожної фрази (явище, не властиве іншим версіям), які суттєво впливають на характер музики, створюючи алюзію на декламаційність. Наприкінці, під час повторення другої півстрофи останнього куплету, співачка традиційно уповільнює рух, але завершує фразу вже стрімко. Вона залишає останнє слово за концертмейстером, що виконує підсумковий ритурнель, яким — на відміну від інтерпретацій середини XX століття — завершується твір.

У виконанні співачки Анни Корсун [188] агогічний складник виявляє себе стримано, попри дещо тривалішу зупинку після другого рядка куплету. Час звучання твору становить усього дві хвилини, що стало можливим унаслідок вилучення частини авторського тексту — а саме повторів другого піврядка. Винятком постає лише фінальний куплет, у якому в цей момент традиційно уповільнюється темп для підкреслення смислової кульмінації. Завершується твір інструментальним ритурнелем, як і у версії Б. Печеневської. Усунення повторів другої половини куплету врівноважує структуру твору, що надає йому гармонійності й пропорційності, наближаючи до естетики неокласицизму.

У підсумку аналізу виконавських інтерпретацій солоспіву «Баламуте» акцентуємо на відмінностях між розумінням твору у XX і XXI століттях. Постмодерна виконавська парадигма сформувала два підходи до інтерпрета-

ції обробок народних пісень В. Косенка. Перший — романтичний, із посиленням зазначеного стильового елемента, що вкорінений не лише в музиці композитора, а й у бажанні максимально увиразнити романтичну естетику (явище, не властиве виконавицям XX століття). Другий — неокласичний: романтизм постає як свідома стилізація, що також репрезентує новий етап порівняно з ретроспективним досвідом. Саме неокласичний підхід, на нашу думку, більш відповідний духу косенківської музики, однак інтенсивна романтизація в постмодерну добу залишається одним із перспективних інтерпретаційних підходів.

Завершуючи характеристику інтерпретацій обробок народних пісень В. Косенка, зауважимо: ці опуси свідчать не лише про багатогранність творчості композитора, здатного працювати в традиційному романтичному ключі, а й про колосальний потенціал їхнього переосмислення. Як доводять класичні та сучасні виконавські версії, прочитання твору безпосередньо залежить від стилю епохи. У постмодерну добу виконавці спроможні акцентувати як на романтичному, так і на неокласичному (модерністському) складниках тексту, що — попри уявну простоту косенківських обробок — відкриває безмежне поле для інтерпретаційних пошуків.

Інтерпретаційний аналіз косенківської камерно-вокальної музики передбачав також звернення до творів, що репрезентують масову пісню, яка, на відміну від романтичних обробок народних пісень, має виразніші риси модерністського стилю. Оскільки їх записів середини та другої половини XX століття не збереглося, сьогодні ці твори фактично винесені за межі активного виконавського репертуару. Їхнє повернення в концертну практику видається проблематичним, за винятком спеціальних проєктів з історичної реконструкції масової музики радянського періоду; тому вони й не стали предметом докладного виконавського аналізу.

Висновки до третього розділу

Найпопулярніші в репертуарній практиці сучасних співаків — солоспіви В. Косенка ор. 7: із дванадцяти творів цієї збірки дев'ять часто звучать у концертних програмах і мають численні виконавські версії. Серед них найчастіше виконують романси «Вони стояли мовчки», «Говори, говори», «На серці радості немає», «Сумний я». Меншою мірою вокалісти звертаються до солоспівів з ор. 1, ор. 16, ор. 20 та ор. 24. Попри те, що більшість творів композитор написав на російські тексти, у сучасній концертній практиці їх найчастіше виконують в українських перекладах.

Солоспіви В. Косенка охоплюють два модерністські стильові відгалуження — символістське і неокласичне. Стильові орієнтири цієї музики формують інтерпретаційну парадигму камерно-вокальної творчості митця XX — першої третини XXI століття. Романси символістського спрямування представлені двома підходами до виконавського прочитання, що ґрунтуються відповідно на романтичній та модерністській естетичних платформах.

Романтичний тип інтерпретації характеризується стриманішим темпом, згладженістю кульмінацій, пріоритетністю вокальності над декламаційністю та мінімізацією агогічних засобів. Таке трактування найчастіше трапляються за умови звертання виконавців до оригінальних російських текстів, що історично вписували музику В. Косенка в контекст російської романсової традиції доби романтизму.

Модерністська інтерпретація характеризується швидшим темпом (що створює ефект збудженості і спрямовує розвиток до екстатичної кульмінації, яка є однією з провідних ознак косенківського символістського стилю), а також посиленням елементів декламаційності у вокальній партії. Орієнтація на цей тип прочитання формує засади еталонного виконання, оскільки воно апелює до стилю епохи, у яку творив композитор. Романтизація менш актуальна для творів, що мають герметичний модерністський каркас («Вони стояли мовчки», «На серці радості немає», «Колискова», «Вербочки»): на їхнє виконавське рішення не впливає зміна темпу чи посилення суто вокального начала. Соло-

співи В. Косенка неокласичного стилю також виявляються відкритими до романтизації: романтичний складник стає свідомим елементом стилізації, що цього разу є художньо виправданим. У таких випадках потреба в еталонному варіанті зменшується, натомість зростає роль виконавського канону, який формується як сукупність близьких за концепцією модерністських інтерпретацій.

Полярні типи виконавського прочитання — романтичний та модерністський — майже не виявляються в абсолютно рафінованих формах. Сучасний етап рецепції косенківської спадщини характеризується поступовим утвердженням новітніх виконавських орієнтирів. Цей процес спрямований на деконструкцію стереотипних уявлень про суто романтичну природу творів композитора й актуалізацію їхнього модерністського підґрунтя. Відхід від суто романтичної концепції в бік модерністської бачиться необхідним кроком, адже наближення виконавства до стильового контексту епохи дасть змогу репрезентувати творчість митця як суголосну загальним світовим процесам, що відбувалися в музичному мистецтві першої третини XX століття.

Обробки народних пісень посідають вагоме місце в камерно-вокальному доробку В. Косенка. Вони поділяються на два типи: перший представлений композиціями модерністського спрямування, другий — творами, що спираються на романтичну стилістику. Перший тип обробок не має сталої інтерпретаційної традиції, натомість другий, починаючи з моменту появи й до сьогодні, незмінно приваблює співаків. Найбільш репертуарними є твори київського періоду, написані у 1936–1937 роках: солоспіви «Взяв би я бандуру», «Грицю, Грицю, до роботи», «Удовиця» та дует «Баламуте».

Інтерпретуючи жартівливі фольклорні зразки, співаки залучають різноманітний арсенал виражальних прийомів: зміни темпу, підкреслену артикуляційну чіткість і сценічну ігрову дію, попри те, що суто музична стилістика творів не виходить за межі романтичної системи. Натомість лірична група обробок демонструє значно вищу інтерпретаційну гнучкість, що уможливлює як їхнє традиційне романтичне прочитання, так і відтворення в модусі неокласичного ретроспективізму.

ВИСНОВКИ

Виконане наукове дослідження дає підстави для таких висновків:

1. Осмислення камерно-вокальних жанрів на сучасному етапі — це один із пріоритетних напрямів у вітчизняному та світовому музикознавстві. Попри кількісну перевагу в науковому доробку розвідок, присвячених камерно-вокальній творчості українських і зарубіжних авторів, дослідники дедалі частіше звертаються до фундаментальних теоретичних засад камерного мистецтва загалом. Особливо виділимо праці О. Баланко, Л. Горелік, О. Лісової, Лю Сяофан, А. Полканова, О. Філатової, Н. Харандюк, у яких актуалізовано проблематику специфіки малої вокальної форми в її соціокультурній та суто музичній парадигмах.

Позначені розмаїттям методологічних підходів та дослідницької оптики, ці праці доводять неможливість створення універсальної, статичної моделі камерного співу, яка охопила б усі культурно-історичні, еволюційні власне музичні й текстологічні параметри. Це зумовлено тим, що протягом свого історичного розвитку зазначена сфера зазнала кардинальних трансформацій, особливо в координатах постмодерністського мистецтва. З огляду на це, логічним постає виокремлення тих параметрів камерно-вокальної творчості, які стали визначальними саме для доби модернізму

Ця сфера характеризується багатовимірною діалогічністю, суб’єктами якої постають поет (автор першоджерела), композитор, виконавець і слухач, а об’єктами — поетичне слово і музична жанрово-стильова система. Жанрова палітра цієї системи надзвичайно широка: вона репрезентована солоспівами, що спираються на властивості балади, елегії, пісні, монологу, а також авторськими обробками фольклорних зразків для голосу з фортепіано й гібридними жанрами, які поєднують ознаки масової та елітарної музики.

Пріоритетною (хоча й не єдиною) для камерно-вокального простору залишається лірична образність. Вона втілюється в особливому типі мелодизму, що синтезує кантилену з декламаційністю; у специфічних рисах вокального звуковидобування, яке передбачає неформсований звук та витончене ню-

ансування; у значному посиленні ролі інструментального начала, що формує цілісний вокально-ансамблевий фактурний комплекс.

Український музичний модернізм як одну з найбільш плідних епох у розвитку національного мистецтва розпочали незаангажовано осмислювати з 1990-х років. Серед найважливіших праць зазначимо дослідження Л. Кияновської, О. Лігус, М. Новакович, М. Ржевської, І. Савчука, Р. Стельмащука, у яких науковці, спираючись на різний музичний матеріал, прагнули сформувати цілісний концепт цього явища у взаємозв'язках із європейською та світовою практиками. Утім, панорамний образ вітчизняного модернізму наразі не є завершеним, передусім через брак масштабних теоретичних узагальнень. Лише після публікації фундаментальної монографії О. Корчової в українському музикознавстві модернізм був осмислений як системне явище, а в наступних розвідках дослідниця окреслила проблемні зони його буття, які досі потребують концептуалізації.

Сучасне косенкознавство має значні здобутки, зумовлені необхідністю перегляду заідеологізованої радянської концепції творчості митця, яка свого часу була закладена в публікаціях В. Довженка і пролонгована у працях Т. Булат, Ю. Малишева, О. Олійник, Б. Фільц. Сьогодні цей науковий напрям розвивається переважно в річищі біографістики, а його вагомі результати представлені у розвідках О. Волосатих, В. Мудрика, О. Таранченко, К. Шамаєвої. Водночас за останні два десятиліття а дослідженнях О. Басси, І. Вавренчук, В. Даценко, М. Копиці, І. Кополь, М. Ржевської відбулося суттєве переосмислення стильової системи композитора, а також поставлено нові акценти в інтерпретації його камерно-вокального доробку. Дедалі частіше науковці характеризують спадщину митця як модерністську, розглядаючи її в контексті постромантичних та неокласичних тенденцій. Попри це, дотепер ім'я В. Косенка так і не закріпилося в офіційному реєстрі представників українського модернізму, що зумовлено інерцією сприйняття його постаті, сформованою в радянську добу. Тому постає нагальна потреба на основі загальної теорії художнього модернізму викристалізувати стильові параметри музики

В. Косенка і репрезентувати його авторський стиль як невід'ємний складник українського модерністського простору.

2. Солоспіви В. Косенка репрезентують національний музичний модернізм у двох його стильових модусах — символістському і неокласичному. Для символістського напряму творчості композитора (представленого в ор. 1, ор. 7 та ор. 16) характерні лірична спрямованість, глибокий психологізм та специфічна образність, що розкривається через модерністську символіку. Цій лінії притаманні увага до поетичного слова, лаконічність та сконцентрованість музичної думки, посилення декламаційного начала в мелодиці, а також зростання ваги фортепіанної партії, що утворює з вокальною лінією неподільний вокально-інструментальний комплекс. Особливий тип драматургії тут вінчається екстатичною кульмінацією, яка постає музичним вираженням образу непізнаного, апелюючи до езотеричної сфери або сфери сакрального у християнському, але позацерковному розумінні.

Неокласичні ознаки камерно-вокальної творчості митця (ор. 20, ор. 24) виявляються через феномен стилізації — передусім барокових і ранньоромантичних моделей, а також музичних традицій різних етнокультурних світів (умовно-орієнтального та іспанського). До цього ж стильового ареалу зараховано і твори, які належать до так званої «лівої музики» й базуються на ідеологемах радянської масової пісенності. Меншою мірою в модерністську стильову парадигму вписуються обробки народних пісень, які тяжіють до стильових канонів XIX століття і не є модерністськими стилізаціями в чистому вигляді. Утім, у широкому контексті їх також доцільно розглядати як своєрідну ретроспекцію, що передбачає повне, а не часткове збереження традиційного стильового комплексу минулого.

Попри очевидну полярність, символізм та неокласицизм як дві стильові домінанти музики В. Косенка, мають точки перетину. Неокласичні тенденції простежуються вже в ранніх солоспівах ор. 7 («Вербочки», «Колискова», «Сумний я»), а екстатична кульмінація в рудиментарному вигляді є в солоспівах та обробках народних пісень 1930-х років («Соловей і ружа», «Заслу-

жський хліб добрий», «Ой не шуми, луже, осокою дуже», «Першотравнева пісня», «Грими, грими, індустрій марш»). У творах, що репрезентують «ліву музику», композитор орієнтується на класицистичний стиль другої половини XVIII століття, поєднуючи його з естетикою масової радянської пісні.

3. Протягом усього творчого шляху В. Косенко часто звертався до фольклору, попри те, що його музиці тогочасна критика часто відмовляла в національній самобутності. Композитор створював як хорові, так і сольні обробки народних пісень, і більшість цих творів припадає на 1930-ті роки. У зазначеному сегменті доробку митця виокремлено два типи обробок, перший з яких визначено як модерністський. У цих зразках В. Косенко застосовував засоби музичної виражальності, принципи драматургії та цілісний вокально-інструментальний фактурний комплекс, які були апробовані в солоспівах. Модерністські обробки пісенного фольклору, серед яких «Ой зачула моя доля», «Заслужський хліб добрий», «Ой не шуми, луже, осокою дуже», належать до неокласичної лінії його творчості. Неокласичний стильовий комплекс у них часто взаємодіє з експресіоністичними елементами: за допомогою гіпертрофованої експресії композитор посилював драматичні сюжетні колізії.

Другий тип фольклорних обробок («Удовиця», «Грицю, Грицю, до роботи», «Взяв би я бандуру», «Баламуте») спирається на естетичні засади музики XIX століття. Ці твори характеризуються мінімальним втручанням автора в автентичне джерело. У романтичних за стилем обробках зберігається традиційна куплетна форма і класико-романтична гармонія, а фортепіанний супровід виконує функцію підтримки вокальної партії, не утворюючи специфічного для модернізму наскрізного вокально-інструментального комплексу. Відкритим залишається питання щодо зарахування цієї групи творів до модерністського крила спадщини композитора: їх можна розглядати як варіант ретроспективної стилізації романтичної музики, проте остання все ж таки передбачає наявність чіткої дистанції між першоджерелом та його сучасною авторською рецепцією.

4. У творах, орієнтованих на масові жанри, В. Косенко репрезентує радянський варіант «лівого мистецтва». Цей напрям, що традиційно окреслюється в категоріях соцреалізму, представлений переважно хоровими композиціями. Водночас у доробку митця є низка солоспівів на тогочасну злободенну тематику, у яких автор звертається до стильового шару масової радянської пісенності. До цієї групи належать романси «Першотравнева пісня» та «Грими, грими, індустрій марш», що є зразками «лівого» неокласицизму, для якого характерна орієнтація на стилістику другої половини XVIII століття (ладо-гармонічні рішення, музична форма, мелодика) і радянської масової пісні (опора на жанр маршу, тип мелодики з домінуванням кварто-квінтових інтервальних ходів). У «масових» солоспівах зберігаються залишки символістського стилю: рудименти екстатичної кульмінації, єдиний вокально-інструментальний фактурний комплекс, тричастинна форма та тісний зв'язок поетичного слова й музичного тексту. Проте, на відміну від символістських зразків, їхній літературний складник не належить до високої поезії, а репрезентує тогочасну прикладну творчість, яка ретранслювала ідеологічно навантажені наративи. Водночас солоспіви на вірші П. Тичини, які й сьогодні іноді помилково трактують у контексті заангажованої радянської творчості, насправді зорієнтовані на символістський стильовий комплекс, а отже, не мають жодного стосунку до феномена масової музики.

5. Камерно-вокальна спадщина В. Косенка має тривалі виконавські традиції, які започаткував сам автор: він часто виступав як піаніст-концертмейстер під час публічних презентацій власних творів. У роботі докладно проаналізовано інтерпретації солоспівів «Вітер легковійний» (ор. 1), «Говори, говори!», «Вони стояли мовчки», «Сумний я», «На серці радості немає», «Колискова», «Вербочки» («Як на небі зірочки») (ор. 7), «Коли б то ти могла», «Мобілізуються тополі» (ор. 16), «Старовинна пісня» (ор. 20), «Соловей і ружа», «Я тут, Інезільє» (ор. 24) у виконанні провідних вокалістів та молодих митців другої половини XX — першої чверті XXI століття.

На основі цього аналізу виокремлено два магістральні підходи до трактування косенківського стилю — романтичний та модерністський.

Романтичний тип інтерпретації характеризується такими ознаками: схильність до уповільнення темпу, що призводить до інформаційної розконцентрації модерністського музичного твору; згладженість кульмінацій, яка нівелює екстатичність як базову категорію символістського стилю; пріоритет вокального начала над декламаційним, що наближає вокальну партію до романтичної кантилени; зменшення ваги агогічних засобів.

Такий підхід здебільшого застосовують до солоспівів символістського стилю. Утім, композиції з герметичним модерністським каркасом («Вони стояли мовчки», «На серці радості немає», «Колискова», «Вербочки») навіть за умов уповільнення темпу та посилення вокального компонента не наближаються до романтичної парадигми. Певна романтизація простежується і в інтерпретаціях неокласичних творів, оскільки об'єктом авторської стилізації може бути безпосередньо романтична модель; однак у таких випадках цей виконавський крок є художньо виправданим.

Модерністський тип інтерпретації характеризується передбачає рухливіші темпові рішення (що сприяє зростанню емоційного напруження й логічно підводить до екстатичної кульмінації), а також активізацією декламаційних елементів у вокальній партії. Такий підхід визначено в дослідженні як еталонний, оскільки він повноцінно розкриває косенківську стилістику в модерністському ракурсі.

Романтична та модерністська інтерпретації рідко трапляються в чистому вигляді. На сучасному етапі ми спостерігаємо формування новітнього виконавського канону, який має остаточно подолати інерційне трактування музики В. Косенка як романтичної та репрезентувати її модерністську генезу.

6. Серед численних обробок народних пісень для голосу з фортепіано найпопулярнішими у концертній практиці є твори В. Косенка, зорієнтовані на романтичну естетику («Удовиця», «Грицю, Грицю, до роботи», «Взяв би я бандуру», «Баламуте»). У зразках жартівливого характеру («Удовиця», «Гри-

цю, Грицю, до роботи») виконавці прагнуть передати зміст поетичного тексту, акцентуючи на комізмі персонажів чи ситуацій. Для створення переконливого художнього образу виконавці застосовують такі засоби, як зміна темпу, виразна артикуляція, елементи театралізації у сценічному виступі. Водночас музичний компонент залишається в межах романтичного стилю, який сягає корінням традицій М. Лисенка. Презентація цих творів у супроводі оркестру (зокрема народних інструментів) посилює національний маркер косенківської музики, не виводячи його, однак, за межі камерності в її класичному розумінні. Обробки ліричних пісень В. Косенка виявляються більш відкритими до стильових трансформацій. Якщо у XX столітті солоспів «Взяв би я бандуру» та дует «Баламуте» інтерпретувалися виключно відповідно до канонів романтизму, то у XXI ці ознаки можуть посилюватися, або ж, навпаки, нівелюватися, тож романтична стилістика постає вже у вигляді неокласичної стилізації.

Перспективи подальших наукових пошуків простежуються як у площині поглиблення знань з історії українського музичного модернізму, так і в розширенні методологічного інструментарію виконавської інтерпретології та переосмисленні камерно-вокального доробку В. Косенка. Одним із провідних напрямів сучасного музикознавства має стати системне дослідження вітчизняного модернізму, виокремлення його специфічних ознак та репрезентація українських митців першої третини XX століття як композиторів-модерністів. Спадщину В. Косенка доцільно розглядати крізь нову оптику, зокрема з урахуванням нових біографічних даних. Попри певну упередженість науковців щодо косенківських творів, пов’язаних із масовою музикою, цей напрям також потребує ретельного аналізу, адже він дасть змогу інтерпретувати музику, яку раніше безальтернативно зараховували до соцреалізму, у загальному контексті модерністського мистецтва. Перспективними є також інтерпретологічні студії, орієнтовані на виявлення виконавських підходів до творів певної епохи, які мають звучати відповідно до її стильових координат.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література

1. Антонюк В. Г. Вокальна лірика Віктора Косенка та формування української школи камерного співу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 115 : *Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття*. Київ, 2016. С. 146–162.

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

3. Асатурян А. С. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 20 с.

4. Асталош Г. Стильові особливості фортепіанної партії в камерно-інструментальних ансамблях В. Косенка (на прикладі Сонати для фортепіано і віолончелі (твір 10 *ре мінор*)). *Культура і сучасність*. 2009. № 2. С. 165–168.

5. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX — початку XXI ст. як виконавський феномен : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 250 с.

6. Балліна О. С. Переднє слово. *Українські пісні* / уклад. і авт. передм. О. С. Балліна. Санкт-Петербург : Тип. Ф. Стелловского, 1863. С. [3].

7. Басса О. М. До проблеми виконання романсів В. Косенка. *Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика:* зб. ст. Львів : Сполом, 2005. С. 59–66.

8. Басса О. М. До проблеми втілення російськомовної поезії в романсах Віктора Косенка. *Наукові записки Тернопільського державного педагогі-*

чного університету та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. 2003. № 1 (10). С. 3–11.

9. Басса О. М. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ ст. : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 301 с.

10. Басса О. М. Романси В. Косенка та В. Барвінського на слова поетів-символістів. *В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомир. муз. училища ім. В. С. Косенка (Житомир, 24–26 березня 2005 р.). Житомир : Видання Марини Косенко, 2005. С. 9–14.

11. Батюшков П. Віктор Косенко: цикл етюдів ор. 8 (перша назва «11 романтичних етюдів»). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. С. 178–179.

12. Бернацька-Гловаля Е. І. Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної творчості Львова (XIX — перша третина ХХ ст.) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 208 с.

13. Більчинський Л. До питання про інтерпретацію творів Віктора Степановича Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 115 : *Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття*. 2016. С. 181–183.

14. Богуславський К. Є., Козицький П. О. Масовий спів: підручна кн. для клубів, сельбудів, хат-читалень. Київ : Держвидав України, 1926. 93 с.

15. Булат Т. П. Солоспіви. *Історія української музики :* в 6 т. Т. 4 : 1917–1941 / відп. ред. Л. О. Пархоменко. Київ : Наук. думка, 1992. С. 175–204.

16. Булат Т. П. Український романс. Київ : Наук. думка, 1979. 320 с.

17. В. С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд. А. В. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1967. 566 с.

18. В. С. Косенко. Спогади. Листи. Вид. 2-ге, доп. / упоряд. А. В. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1975. 295 с.

19. Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній лірициВ. Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.* Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 140–146.

20. Ван Дуаньгуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України та Китаю : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 200 с.

21. Ван Сі. Аспекти інтерпретації поезії Китаю в українській камерно-вокальній музиці : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 213 с.

22. Ван Сіге. Національні традиції як складова сучасного вокального мистецтва : дис. … д-ра філософії : 025 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 200 с.

23. Ван Сяоюй. Поетика камерно-вокального циклу в польській музиці XIX–XX століть : дис. … д-ра філософії : 025 Муз. мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2024. 237 с.

24. Ван Цзо. Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 18 с.

25. Варшавська А. К. Романтичні риси гармонії у камерно-вокальних творах Віктора Косенка на вірші поетів-символістів. *Українське музикознавство.* 2023. Вип. 49. С. 85–90.

26. Вахраньов Ю. Ф. Фортепіанні етюди В. Косенка. Київ : Муз. Україна, 1970. 58 с.

27. Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. Історія української музики XX ст. : навч. посіб. для студ. муз. спеціальностей вищих навч. закладів. Київ : Освіта України, 2010. 268 с.

28. Волосатих О. Ю. «Чарівна дама» Віктора Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 115 : *Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття*. Київ, 2016. С. 69–84.

29. Волосатих О. Ю. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійснені оперні задуми. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2014. № 1 (22). С. 34–39.

30. Волосатих О. Ю. Віктор Косенко: на зламі культур і традицій. Варшава. *Українське музикознавство*. 2022. Вип. 48. С. 96–111.

31. Волосатих О. Ю. Доба модерн і творчість Віктора Косенка. *Відкриті еволюціонуючі системи* : матеріали П'ятої міжнародної наук.-практ. конф. (Київ, 19–21 травня 2020 р.). Київ : ФОП Маслаков, 2020. С. 117–119.

32. Волосатих О. Ю. Епістолярій, програмні назви, присвяти й маргіналії як джерела дослідження творчості композитора (на матеріалі архіву Віктора Косенка). *Рукописна та книжкова спадщина України.* 2024. Вип. 33. С. 22–37.

33. Гіголаєва-Юрченко В. О. Ґендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX — початку XX століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 20 с.

34. Глущенко Ю. П. Ознаки модернізму у фортепіанних творах Віктора Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 115 : *Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття*. Київ, 2016. С. 114–122.

35. Го Суншан. Типологічні риси вокальної музики С. Рахманінова: жанрово-стильовий підхід : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03

Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 17 с.

36.Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

37.Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.

38.Грицюк О. Я. Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини ХХ століття (на прикладі творів М. Равеля, П. Хіндеміта, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 19 с.

39.Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2021. 199 с.

40.Ден Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 205 с.

41.Довженко В. В Героїчна увертюра В. Косенка. Київ : Мистецтво, 1963. 29 с.

42.Довженко В. В. С. Косенко: нарис. Київ : Мистецтво, 1949. 140 с.

43.Ду Вей. Поетика камерно-вокального циклу в композиторській творчості 2-ї пол. ХХ ст. (на прикладі камерно-вокальних творів С. Слонімського) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 195 с.

44.Ду Чжоу. Образ автора в камерно-вокальній творчості Ф. Шуберта: від поетичного слова до музично-виконавської інтерпретації : дис. … канд.

мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 201 с.

45. Жукова О. А. Стилістичні особливості романсової творчості В. Косенка на прикладі романсу «Ветер перелётный» ор. 1 № 4. *Київське музикознавство.* 2017. Вип. 56. С. 136–145.

46. Зосім О. Л. Масова музика як об'єкт дослідження в українському науковому дискурсі. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології:* тези VI Міжнародної наук. конф. (Київ, 13–14 листопада 2024 р.). Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2024. С. 75–76.

47. Іванова Л. О. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України XIX–XX століть : дис. … д-ра філософії: 025 / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 182 с.

48. Іванова О. А. Архів В. С. Косенка (1896–1938) у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: біографічне дослідження; науковий каталог / гол. ред. О. П. Степченко. Київ, 2019. 196 с.

49. Іванова О. А. Відтворення жанру колискової у доробку Віктора Косенка. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету.* Серія: Мистецтвознавство. 2000. № 1 (4). С. 20–27.

50. Ільницька М. В. Музичні вечори в музеї Віктора Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 115 : *Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття*. С. 227–235.

51. Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини XX століття : дис. … д-ра філософії : 025 / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. 280 с.

52. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : монографія. Київ : Відродження, 2000. 102 с.

53. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

54. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 36 с.

55. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наук. думка, 1980. 314 с.

56. Кобрин Н. В. Косенко у культурологічних та музикологічних дослідженнях вчених та критиків західної України Міжвоєнних десятиліть *Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття* : наук. зб. матеріалів Першої наук.-практ. конф., присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. Київ, 2020. С. 43–49.

57. Козаренко О. В. Феномен національної музичної мови : монографія. Львів : НТШ, 2000. 286 с.

58. Кононова М. В. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Київ, 2009. 206 с.

59. Кононова М. В. Романтичний тип виконавської інтерпретації у сучасній музичній практиці. *Романтизм — неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі :* матеріали міжнародної наук.-практ. онлайн-конф. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 136–141.

60. Копиця М. Д. Два рішення — дві художні картини світу (романс Віктора Косенка «На майдані» на вірш Павла Тичини). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 115 : *Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття*. 2016. С. 85–100.

61. Копоть І. Є. Віктор Косенко. Романси житомирського періоду. *В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини* : мате-

ріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомирського муз. училища ім. В. С. Косенка (Житомир, 24–26 березня 2005 р.). Житомир : Вид. Марини Косенко, 2005. С. 14–21.

62. Копоть І. Є., Коломієць О. В. С. Косенко. Житомирський період творчості (музика до драми Ю. О'Ніла «Любов під в'язами»). *Волинь — Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем.* Житомир, 2005. № 13. С. 128–133.

63. Копоть І. Є., Мокрицький Г. П. Віктор Косенко і Житомир: ілюстрована краєзнавча і музикознавча розповідь. Житомир : Журфонд, 1996. 32 с.

64. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

65. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.

66. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ : Муз. Україна, 2020. 470 с.

67. Корчова О. О. Український музичний модернізм: передумови концептуалізації. *Мистецтвознавство України:* зб. наук. пр. Київ : ІПСМ НАМ України, 2023. Вип. 23. С. 170–179.

68. Косенко В. С. Спогади. Листи / упор. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доповнене. Київ : Муз. Україна, 1975. 292 с.

69. Кравченко А. І. Камерно-інструментальні твори Віктора Косенка в рецепції салонного музикування. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.* 2015. Вип. 34. С. 264–271.

70. Кричинська О. В. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано В. Косенка: танцювальний сюїтний цикл між минулим і майбутнім. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* 2016. Вип. 1 (6). С. 208–213.

71. Кудрявцев В. Ю. Камерно-вокальна творчість Ж. Массне: жанрово-стильові домінанти : дис. … д-ра філософії : 025 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 199 с.

72. Лисенко І. М. Словник співаків України / ред. Л. М. Мокрицька, Т. Качалова післямова М. Ф. Слабошпицького. Київ : Рада, 1997. 354 с.

73. Лі Цін. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 234 с.

74. Лігус О. М. Тенденції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 94–98.

75. Лігус О. М. Українська музика першої третини ХХ століття у світлі сучасних наукових студій: проблеми та перспективи дослідження. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. № 35. Т. 2. С. 29–38.

76. Лісова О. Г. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 19 с.

77. Ліфоренко О. Деякі аспекти українського фортепіанного віртуозного стилю у циклі В. С. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19. *В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини* : наук. зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомирського муз. училища ім. В. С. Косенка (Житомир, 24–26 березня 2005 р.). Житомир : Видання Марини Косенко, 2005. С. 22–27.

78. Луковська С. В. Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 18 с.

79. Лю Веньшу. Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: жанрово-стильові аспекти : дис. … д-ра філософії : 025 Муз. мистецтво / Харк. держ. акад. культ. Харків, 2023. 264 с.

80. Лю Ї. Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальної музики китайських композиторів XX століття) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 246 с.

81. Лю Нін. Рефлексія у вокальній музиці XX століття (на матеріалі творчості Д. Шостаковича і Б. Лятошинського : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 20 с.

82. Лю Ся. Виконавська специфіка наративних жанрів вокальної музики : дис. … д-ра філософії : 025 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 207 с.

83. Лю Сяофан. Жанрово-стильові і праксеологічні основи камерної вокальної творчості: історичний та індивідуально-авторський аспекти : дис. … д-ра філософії : 025 Муз. мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2024. 196 с.

84. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX століття : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 201 с.

85. Ма Цзяцзя. Роль інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві: історичний та стильовий аспекти : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 16 с.

86. Майчик Н. Т. Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини XX століття: генезис, тенденції розвитку : автореф. дис. …

канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 16 с.

87. Малишев Ю. В. Солоспіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ : Муз. Україна, 1968. 219 с.

88. Мариняко Н. Творчий портрет Віктора Косенка в інтер'єрі української культури 20–30-х років ХХ ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 413–420.

89. Маркова О. М., Дерехович Л. І. Символізм як українське мистецьке надбання. *Київське музикознавство.* 2024. Вип. 2. С. 52–61.

90. Машута О. І. Віктор Косенко в Харкові. *В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини* : наук. зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомирського муз. училища ім. В. С. Косенка (Житомир, 24–26 березня 2005 р.). Житомир : Видання Марини Косенко, 2005. С. 27–32.

91. Менцинський Т. М. Віолончельна соната В. Косенка (до проблеми композиційно-образної цілісності). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 48. С. 147–154.

92. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.

93. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2008. № 1. С. 106–111.

94. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч.-метод. посіб. Київ, 2013. 134 с.

95. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство.* 1999. Вип. 2 : Проблеми музичної інтерпретації. С. 4–14.

96. Мудрик В. До питання меморіального статусу Музею-квартири В. С. Косенка. *Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття. Науко-*

вий збірник матеріалів Першої науково-практичної конференції, присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. Київ, 2020. С. 11–17.

97. Мудрик В. Г. Віктор Косенко: шлях від кадета до артиста (за матеріалами оновленої експозиції Музею-квартири композитора). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 115 : *Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття*. С. 8–30.

98. Назар Л. Й. Стильові виміри творчості Василя Барвінського : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 290 с.

99. Нечепуренко В. Ю. Вокальна творчість Габріеля Форе: шляхи формування жанру melodie : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 16 с.

100. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX — початку XXI століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.

101. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк : Твердиня, 2012. 168 с.

102. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. 19 с.

103. Олійник О. С. В. Косенко: популярний нарис. Київ : Муз. Україна, 1989. 62 с.

104. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наук. думка, 1977. 150 с.

105. Паторжинський І. С. Звучать його пісні. *В. С. Косенко у спогадах сучасників* / упоряд. А. В. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1967. С. 171–172.

106. Пілявський М. М. Містика і реалії творчості Віктора Степановича Косенка. *Віктор Косенко, його доба і культура XXI* століття : наук. зб. матеріалів Першої наук.-практ. конф., присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. Київ, 2020. С. 107–111.

107. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 187 с.

108. Полячок Д. О. Камерно-вокальна творчість Кароля Шимановського: специфіка стильових процесів : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 186 с.

109. Регеша Н. Л. Деякі особливості композиторського стилю В. С. Косенка (на прикладі аналізу «11 етюдів у формі старовинних танців»). *Імідж сучасного педагога.* 2019. № 2 (185). С. 64–67.

110. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 461 с.

111. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.

112. Рижова О. О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.

113. Руденко О. Ф. Камерно-вокальна творчість Віталія Губаренка: симбіоз слова, музики і виконавства : дис. … д-ра філософії : 025 Муз. мистецтво / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 275 с.

114. Рудницький А. І. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

115. Рудяк Т. Вивчення романсів Віктора Степановича Косенко у класі концертмейстерської майстерності. *Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття* : наук. зб. матеріалів Першої наук.-практ. конф., присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. Київ, 2020. С. 119–121.

116. Русакова Л. В. Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2012. Вип. 34. С. 86–102.

117. Рябов І. С. Синтез романтичних, барокових та національних рис у циклі «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка. *Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття* : наук. зб. матеріалів Першої наук.-практ. конф., присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. Київ, 2020. С. 66–72.

118. Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2020. 439 с.

119. Савчук І. Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років XX століття в Україні) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 205 с.

120. Свірідовська Л. М. Еволюція жанрів фортепіанної музики В. Косенка. *Вісник Запорізького національного університету.* Серія: Педагогічні науки. 2015. № 1. С. 21–26.

121. Селюк Т. Хочеться сказати багато хорошого. *В. С. Косенко у спогадах сучасників* / упоряд. А. В. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1967. С. 164–166.

122. Скороход В. Спогади про Віктора Степановича Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*.. Вип. 115 : *Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття*. 2016. С. 204–214.

123. Старюченко Н. А. Феномен діалогу в камерно-вокальних творах на перекладені тексти (на матеріалі творчості українських і російських компози-

торів XX століття) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 16 с.

124. Стельмащук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х — 30-х рр. XX ст. : естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : дис. … канд. мистецтвознавства 17.00.03 Муз. мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2003. 216 с.

125. Стецюк Р. М. Віктор Косенко. Київ : Муз. Україна, 1974. 56 с.

126. Сумарокова В. Г. Соната для віолончелі та фортепіано Віктора Косенка: стиль і виконавська інтерпретація. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 115 : *Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття*. Київ, 2016. С. 123–132.

127. Таранченко О. Г. «Я йду далі, я йду до світла»… (київський період життєтворчості Віктора Косенка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 113 : *Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках*. 2015. С. 63–74.

128. Таранченко О. Г. Віктор Косенко: траєкторія долі митця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 115 : *Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття*. Київ, 2016. С. 31–52.

129. Таранченко О. Г. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2016. № 4 (33). С. 137–140.

130. Таранченко О. Г. Подорож В. С. Косенка на Донбас в аспекті проблеми «інтелігенція і час». *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років* / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 34–39.

131. Таранченко О. Г., Волосатих О. Ю. Модерний дискурс української музики 1910х–1920х років: світоглядні, змістові, жанрові домінанти, творчі постаті. *Worldview explications of modernism and postmodernism* : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. P. 231–247.

132. Терещенко А. К. Становлення в українській музиці першої третини XX століття нових векторів стилеутворення (на матеріалі творчості Левка Ревуцького). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2015. Вип. 15. С. 37–48.

133. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.

134. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Неждановоï. Одеса, 2005. 16 с.

135. Фільц Б. Український радянський романс. Київ : Наук. думка, 1970. 123 с.

136. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. 72 с.

137. Фрайт О. В. Музично-вербальна емінентність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства : дис. … д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. кер.кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2021. 444 с.

138. Хань Кай. Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний аспекти : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2017. 185 с.

139. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : авто-

реф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 20 с.

140. Харитонова Д. В. Символічна аура камерно-інструментальної творчості В. Косенка (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10). *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 49. С. 88–99.

141. Харитонова Д. В. Символічні елементи будови Сонати для скрипки та фортепіано ор. 19 Віктора Косенка. *Українське музикознавство.* 2017. Вип. 43. С. 130–144.

142. Хафізова Г. О. Стильові особливості перетворення поезії О. С. Пушкіна у вокальних циклах) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2017. 199 с.

143. Хіль О. М. Внесок українських авторів в розвиток дитячо-юнацької музики в ХХ столітті (на прикладі аналізу фортепіанного концерту В. Косенка). *Мистецтвознавчі записки.* 2018. № 34. С. 241–249.

144. Хуан Цзя. Мистецтво концертмейстера в синергійному аспекті (на матеріалі камерної вокальної музики) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 19 с.

145. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.

146. Цуй Цзін. Камерно-вокальні твори Віктора Косенка: інтерпретаційні аспекти. *Слобожанські мистецькі студії.* 2024. № 3 (06). С. 157–162.

147. Цуй Цзін. Обробки народних пісень для голосу і фортепіано у творчості Віктора Косенка: музично-композиційні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. наук. пр. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2024. Вип. 77. Т. 3. С. 119–124.

148. Цуй Цзін. Риси модернізму в камерно-вокальній творчості Віктора Косенка. *Fine Art and Culture Studies.* 2024. Вип. 4. С. 67–74.

149. Цуй Цзін. Солоспіви Віктора Косенка у виконанні Бели Руденко. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство :* матеріали III Всеукраїнської наук.-практ. конф. (Київ, 10 листопада 2022 р.) / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв Київ, 2022. С. 205–206.

150. Цуй Цзін. Сучасні інтерпретації солоспіву Віктора Косенка «Вони стояли мовчки». *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації* : матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф. (Київ, 21–22 червня 2022 р.) / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 109–110.

151. Цуй Цзін. Твори Віктора Косенка в сучасному навчальному репертуарі вокаліста. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики:* матеріали IX Міжнародної наук.-практ. Інтернет-конф. (Переяслав, 27–28 квітня 2022 р) / Ун-т Григорія Сковороди в Переяславі. Переяслав, 2022. С. 146–147.

152. Чжан Лін. Шляхи професіоналізації українського вокального мистецтва (на прикладі жанру обробки народної пісні) : дис. … д-ра філософії : 025 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 171 с.

153. Чжу Лін. Європейська камерно-вокальна музика в сучасній китайській виконавській практиці: кроскультурні взаємодії : дис. … д-ра філософії : 025 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 233 с.

154. Шамаєва К. І. До біографії В. С. Косенка (погляд з XXI сторіччя). *В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини* : наук. зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., присвяченої 100-річчю Житомирського муз. училища ім. В. С. Косенка (Житомир, 24–26 березня 2005 р.)]. Житомир : Видання Марини Косенко, 2005. С. 3–9.

155. Шамаєва К. І. До біографії В. С. Косенка. *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років* / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 5–8.

156. Шамаєва К. І. З архіву Віктора Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 115 : *Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття*. Київ, 2016. С. 53–68.

157. Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Архів Віктора Косенка як джерело реконструкції задуму «24 дитячих п'єс для фортепіано» (за фондами Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України.* 2023. Вип. 30. С. 59–75.

158. Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Жанрові новації на теренах романтизму: Колисанка-Berceuse і Думка. *Українське музикознавство*. 2024. Вип. 50. С. 27–38.

159. Шамаєва К., Волосатих О. Сплетіння доль. Фридерик Шопен — Віктор Косенко. Аспекти історичного *музикознавства*. 2023. Вип. XXXI. С. 7–29.

160. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Мистецтво: «від існуючого до виникаючого»* : зб. наук. пр. / ред-упоряд. Л. В. Шаповалова ; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 218–228.

161. Шевчук О. Грудина Дмитро Якимович. *Українська музична енциклопедія.* Т. 1 : А — Д / гол. редкол. Г. А. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАН України, 2006. С. 540.

162. Шпаковська Т. А. Дніпропетровський робітничий оперний театр. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; Нац. акад. наук України, НТШ. Ін-т енциклопедичних досліджень Нац. акад. наук України. Київ : 2008. URL: https://esu.com.ua/article-22290 (дата звернення: 18.10.2024).

163. Юдкін І. М. Формування визначників української культури: культурологічні студії / Ін-т культурології Акад. мистецтв України. Київ :, 2008. 184 с.

164. Язикова Н. Українська фортепіанна музика (етюди В. Косенка і А. Штогаренка). *Музичне мистецтво і культура.* 2013. Вип. 18. С. 49–59.

165. Batstone L. «Every kind of art began to flourish»: Ukrainian music in the modernist context. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.* 2023. Issue 136. P. 49–59.

166. Lihus O. Ukrainian Romanticism in the Context of European Culture of the 19th — early 20th Centuries: Interdisciplinary Historiographical Analysis. *Mundo Eslavo*. 2021. Vol. 20. P. 147–157.

167. McCaleb M. Chambering Music. *The Chamber Musician in the Twenty-First Century.* Ed. Mine Dogantan-Dack. Basel : MDPI, 2022. P. 21–41.

168. Modernism in Kyiv : Jubilant Experimentation. Edited by Irena R. Makaryk and Virlana Tkacz. Toronto : University of Toronto Press, 2010. 680 p.

169. Taranchenko O., Volosatykh O. Modern discourse of Ukrainian music of the 1910s–1920s: worldview, content, genre dominants, creative figures. *Worldview explications of modernism and postmodernism* : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. Pp. 231–247.

НОТНІ МАТЕРІАЛИ

170. Заслужський хліб добрий. *Золоті ключі* : пісенник / упоряд. Д. М. Ревуцький; заг. ред. М. М. Гордійчука. Вип. ІІІ. Київ : Мистецтво, 1964. С. 93.

171. Золоті ключі : пісенник / упоряд. Д. М. Ревуцький; заг. ред. М. М. Гордійчука. Київ : Мистецтво, 1964. Вип. І. 147 с.; Вип. ІІІ. 147 с.

172. Косенко В. С. Зібрання творів : в 10 т. Т. ІІІ : Романси і пісні / муз. ред. А. П. Коломійця, літ. ред. П. Г. Тичини. Київ : Муз. Україна, 1971. 188 с.

173. Ой зачула моя доля. *Золоті ключі* : пісенник / упоряд. Д. М. Ревуцький; заг. ред. М. М. Гордійчука. Вип. ІІІ. Київ : Мистецтво, 1964. С. 16–18.

174. Ой зачула моя доля. *Українські пісні* / уклад. і авт. передм. О. С. Балліна. Санкт-Петербург : Тип. Ф. Стелловского, 1863. С. 59–61.

175. Ой не шуми, луже, [дібровою дуже]. *Сборник украинских народных песен* / сост. А. Рубец. Вып. 1. Москва : Изд. П. Юргенсона, 1872. С. 10–11.

176. Ой не шуми, луже, осокою дуже. *Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії* / Списані і переложені під музику Ант[оном] Коціпіньскім; передм. А. Г. Коціпинського в пер. з пол. Гулака-Артемовського. Київ ; Кам'янець-Подільський, 1862. С. 25–26.

177. Ой не шуми, луже, осокою дуже. *Сборник украинских народных песен* / сост. А. Рубец. Вып. 2. Москва: Изд. П. Юргенсона, 1872. С. 36–37.

178. Ой не шуми, луже, осокою дуже. *Українські пісні* / уклад. і авт. передм. О. С. Балліна. Санкт-Петербург : Тип. Ф. Стелловского, 1863. С. 9–10.

179. Ой не шуми, луже, осокою дуже. *Южно-руські пісні з голосами* / зібрав та аранж. М. Маркевич. Київ : Г. Галаган, 1857. С. 72.

180. Пісні Червоної Армії. Харків : Держвидав України, Військ. сектор, 1926. 158 с.

181. Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії / Списані і переложені під музику Ант[оном] Коціпіньскім; передм. А. Г. Коціпинського в пер. з пол. Гулака-Артемовського. Київ ; Кам'янець-Подільський, 1862. XIII, 306 с.

182. Сборник украинских народных песен / сост. А. Рубец. Вып. 1. Москва : Изд. П. Юргенсона, 1872. 35 с.

183. Сборник украинских народных песен / сост. А. Рубец. Вып. 2. Москва: Изд. П. Юргенсона, 1872. 41 с.

184. Українські пісні / уклад. і авт. передм. О. С. Балліна. Санкт-Петербург : Тип. Ф. Стелловского, 1863. 125 с.

185. Грими, грими, індустрій марш. *Цвіте червона Україна* : новий пісенник / упоряд. Ф. Соболь. Харків : ДВОУ, Література і мистецтво, 1932. С. 29

186. Цвіте червона Україна: новий пісенник / упоряд. Ф. Соболь. Харків : ДВОУ, Література і мистецтво, 1932. 142 с.

187. Червоний пісенник / уложив Ів. Шевченко. Харків : Червоний шлях, Юнвідділ, 1925. 173, V с.

ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСИ (ВІДЕОЗАПИСИ)

188. «Баламуте» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Корсун Анна. URL: https://youtu.be/QlKRwUTXVL4 (дата звернення: 30.05.2024).

189. «Баламуте» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Печеневська Богдана. URL: https://youtu.be/EYoIRUtE4Dw (дата звернення: 30.05.2024).

190. «Баламуте» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Гайдай Зоя. Оркестр України. Диригент — Микола Хіврич (1957). URL: https://youtu.be/elA_ZJt5bfg (дата звернення: 30.05.2024).

191. «Баламуте» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконують Іванов Андрій і Захарченко Наталія. URL: https://youtu.be/OOrt_jdfi8w (дата звернення: 30.05.2024).

192. «Взяв би я бандуру» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Паторжинський Іван. Капела бандуристів Українського радіо Диригент — Андрій Бобир (1950). URL: https://youtu.be/1u6aiNH8PYw (дата звернення: 27.05.2024).

193. «Взяв би я бандуру» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Денисенко Павло. URL: https://youtu.be/qryNstmJhfQ (дата звернення: 27.05.2024).

194. «Взяв би я бандуру» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Замицький Сергій. URL: https://youtu.be/GYvmaN5cu0U (дата звернення: 27.05.2024).

195. «Грицю, Грицю, до роботи» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Гмиря Борис (1959). URL: https://youtu.be/HbpSJKWlp6k (дата звернення: 23.05.2024).

196. «Грицю, Грицю, до роботи» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Паторжинський Іван (1939). URL: https://youtu.be/XbtrU1dg-Eo (дата звернення: 23.05.2024).

197. «Грицю, Грицю, до роботи» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Паторжинський Іван (1959). URL: https://youtu.be/rmT63Etb9kA (дата звернення: 23.05.2024).

198. «Грицю, Грицю, до роботи» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Цапко Олена. URL: https://youtu.be/1S09EdIw6C4 (дата звернення: 23.05.2024).

199. «Удовиця» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка) (5’38’’–7’58’’). Виконує Частій Микола. URL: https://youtu.be/bmEIbBOZY2c (дата звернення: 20.05.2024).

200. «Удовиця» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Гмиря Борис (відео). URL: https://youtu.be/4BxZQIEgUB4 (дата звернення: 20.05.2024).

201. «Удовиця» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Гмиря Борис. URL: https://youtu.be/mGVqzfTwkzM (дата звернення: 20.05.2024).

202. «Удовиця» (українська народна пісня, обробка В. С. Косенка). Виконує Паторжинський Іван. URL: https://youtu.be/eL3Z6FqJpl0 (дата звернення: 20.05.2024).

203. Косенко В. С. «Ветер перелетный». Виконує Руденко Ніна. URL: https://youtu.be/wrpIbxk0BPA (дата звернення: 15.10.2024).

204. Косенко В. С. «Вітер легковійний». Виконує Гриценко Тетяна // Віктор Косенко: автографи». Лекція-концерт № 2: «Невідомі мистецькі пісні та твори для фортепіано». URL: https://youtu.be/-YCANFVSi2g (дата звернення: 15.10.2024).

205. Косенко В. С. «Вітер легковійний». Виконує Шрам-Саморіз Марія. URL: https://youtu.be/xaqhBMG2ZFU (дата звернення: 15.10.2024).

206. Косенко В. С. «Вони стояли мовчки». Виконує Богачова Маргарита. URL: https://youtu.be/2OILgli8z9I (дата звернення: 10.09.2024).

207. Косенко В. С. «Вони стояли мовчки». Виконує Ковальська Юлія. URL: https://youtu.be/ikeHfuOmaK0 (дата звернення: 10.09.2024).

208. Косенко В. С. «Вони стояли мовчки». Виконує Ларікова Людмила. URL: https://youtu.be/U6z5yb8qAHk (дата звернення: 10.09.2024).

209. Косенко В. С. «Вони стояли мовчки». Виконує Руденко Бела. URL: https://youtu.be/oWcsD0Fds_o (дата звернення: 10.09.2024).

210. Косенко В. С. «Вони стояли мовчки». Виконує Свистун Леся. URL: https://youtu.be/pbAA4VoG5jA (дата звернення: 10.09.2024).

211. Косенко В. С. «Вони стояли мовчки». Виконує Синиця Олег. URL: https://youtu.be/H2s8VuCCla0 (дата звернення: 29.11.2024).

212. Косенко В. С. «Вони стояли мовчки». Виконує Токар Олена. URL: https://youtu.be/V-fvYqsL4pg (дата звернення: 10.09.2024).

213. Косенко В. С. «Вони стояли мовчки». Виконує Яловенко Ольга. URL: https://youtu.be/Hwinenz7etg (дата звернення: 10.09.2024).

214. Косенко В. С. «Говори, говори!». Виконує Висока Анастасія. URL: https://youtu.be/ujm-mRZQW58 (дата звернення: 17.08.2024).

215. Косенко В. С. «Говори, говори!». Виконує Заболоцька Вікторія. URL: https://youtu.be/9RsmI2qv9HA (дата звернення: 17.08.2024).

216. Косенко В. С. «Говори, говори!». Виконує Ларікова Людмила. URL: https://youtu.be/cVFzzuWRvEc (дата звернення: 17.08.2024).

217. Косенко В. С. «Говори, говори!». Виконує Лісогорська Антоніна. URL: https://youtu.be/aCLezZYt0CE (дата звернення: 17.08.2024).

218. Косенко В. С. «Говори, говори!». Виконує Полікарпова Наталія. URL: https://youtu.be/WjbEyFtIdbU (дата звернення: 17.08.2024).

219. Косенко В. С. «Говори, говори!». Виконує Руденко Бела. URL: https://youtu.be/Xnq2UU4-UmQ (дата звернення: 17.08.2024).

220. Косенко В. С. «Говори, говори!». Виконує Федоровська Ірина. URL: https://youtu.be/iGFPDPDiQ18 (дата звернення: 17.08.2024).

221. Косенко В. С. «Коли б то ти могла». Виконує Болкуневич Катерина. URL: https://www.facebook.com/637133447725033 (дата звернення: 18.10.2024).

222. Косенко В. С. «Коли б то ти могла». Виконує Поломана Ірина. URL: https://youtu.be/KxVPLbHxo1k (дата звернення: 18.10.2024).

223. Косенко В. С. «Колискова». Виконує Федоровська Ірина. URL: https://youtu.be/1iHZ91UVies (дата звернення: 28.09.2024).

224. Косенко В. С. «Колискова». Виконує Шрам-Саморіз Марія. URL: https://youtu.be/0BU1ZmHLk88 (дата звернення: 28.09.2024).

225. Косенко В. С. «Колыбельная». Виконує Масленникова Ірина. URL: https://youtu.be/pQIs0vdtM3c (дата звернення: 28.09.2024).

226. Косенко В. С. «Мобілізуються тополі». Виконує Тубельський Л. URL: https://youtu.be/N9qe2zK3c7k (дата звернення: 18.10.2024).

227. Косенко В. С. «На серці радості немає» («Не так отрадно сердцу»). Виконує Поломана Ірина. URL: https://youtu.be/vONIiiFvmT8 (дата звернення: 21.09.2024).

228. Косенко В. С. «На серці радості немає» («Не так отрадно сердцу»). Виконує Бакальчук Катерина. URL: https://youtu.be/i840pVO9GKs (дата звернення: 21.09.2024).

229. Косенко В. С. «На серці радості немає» («Не так отрадно сердцу»). Виконує Синиця Олег. URL: https://youtu.be/Wr48v_DQaVg (дата звернення: 21.09.2024).

230. Косенко В. С. «Не там отрадно сердцу» («Не так отрадно сердцу»). Виконує Родіна Алла. URL: https://youtu.be/40dRgV9xBIw (дата звернення: 21.09.2024).

231. Косенко В. С. «Не там отрадно сердцу» («Не так отрадно сердцу»). Виконує Борецька Тетяна. URL: https://youtu.be/i5WN_4ZKD-o (дата звернення: 21.09.2024).

232. Косенко В. С. «Соловей і ружа». Виконує Ларікова Людмила. URL: https://youtu.be/BMjm6Bd5bFY (дата звернення: 22.10.2024).

233. Косенко В. С. «Соловей і ружа». Виконує Риженко Любов. URL: https://youtu.be/4PbbBt-HAa4 (дата звернення: 22.10.2024).

234. Косенко В. С. «Старовинна пісня». Виконує Гмиря Борис. URL: https://youtu.be/My2Jejd7w0g (дата звернення: 19.10.2024).

235. Косенко В. С. «Сумний я» («Мне грустно»). Виконує Агеєв Дмитро. URL: https://youtu.be/QN_70_HwVoE (дата звернення: 20.08.2024).

236. Косенко В. С. «Сумний я» («Мне грустно»). Виконує Майборода Роман. URL: https://youtu.be/ArDe4-4G0Fo (дата звернення: 20.08.2024).

237. Косенко В. С. «Сумний я» («Мне грустно»). Виконує Руденко Бела. URL: https://youtu.be/uDBI8rcMR_U (дата звернення: 20.08.2024).

238. Косенко В. С. «Сумний я» («Мне грустно»). Виконує Федоровська Ірина. URL: https://youtu.be/o8HLwL6CyJg (дата звернення: 20.08.2024).

239. Косенко В. С. «Сумний я» («Мне грустно»). Виконує Філіппов Олександр. URL: https://youtu.be/MyX0a7zUjro (дата звернення: 20.08.2024).

240. Косенко В. С. «Сумний я» («Мне грустно»). Виконує Штонда Тарас. URL: https://youtu.be/Nv0qKgCRCLs (дата звернення: 20.08.2024).

241. Косенко В. С. «Я здесь, Инезилья». Виконує Безсмертна Ольга. URL: https://youtu.be/7dH6Svb-4bE (дата звернення: 28.10.2024).

242. Косенко В. С. «Я здесь, Инезилья». Виконує Болкуневич Катерина. URL: https://www.instagram.com/katerynabolkunevych/p/CXtPndYKhB3/ (дата звернення: 28.10.2024).

243. Косенко В. С. «Я здесь, Инезилья». Виконує Дорошенко Анастасія. URL: https://youtu.be/h8nbvXvJQTw (дата звернення: 28.10.2024).

244. Косенко В. С. «Я здесь, Инезилья». Виконує Ілюшкіна Катерина. URL: https://youtu.be/XrjOs9m73_s (дата звернення: 28.10.2024).

245. Косенко В. С. «Я тут, Інезільє». Виконує Киченко Тетяна. URL: https://youtu.be/71C5BaHL0qE (дата звернення: 28.10.2024).

246. Косенко В. С. «Як на небі зірочки» («Вербочки»). Виконує Євсюкова Оксана. URL: https://youtu.be/rBRnJbBlo4g (дата звернення: 11.10.2024).

247. Косенко В. С. «Як на небі зірочки» («Вербочки»). Виконує Петрикова Оксана. URL: https://youtu.be/vFXpuUS-ZO8 (дата звернення: 11.10.2024).

248. Косенко В. С. «Як на небі зірочки» («Вербочки»). Виконує Родіна Алла. URL: https://youtu.be/cGeC2glPzlw (дата звернення: 11.10.2024).

ДОДАТКИ

Додаток А.
Список опублікованих праць за темою дисертації

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія «Б») за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Цуй Цзін. Риси модернізму в камерно-вокальній творчості Віктора Косенка. *Fine Art and Culture Studies* / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. 2024. Вип. 4. С. 67–74.
ISSN 2786-5428 (Print), 2786-5436 (Online).
DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-10
URL: http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1891.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість В. Косенка, музичний стиль, романтизм, модернізм, символізм, неокласицизм.

2. Цуй Цзін. Камерно-вокальні твори Віктора Косенка: інтерпретаційні аспекти. *Слобожанські мистецькі студії* / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. 2024. № 3 (06). С. 157–162.
ISSN 2786-8214 (print), 2786-8222 (online)
DOI: https://doi.org/10.32782/art/2024.3.29
URL: https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/427/400.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість В. Косенка, романтизм, модернізм, виконавська інтерпретація, музична драматургія.

3. Цуй Цзін. Обробки народних пісень для голосу і фортепіано у творчості Віктора Косенка: музично-композиційні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук* / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. 2024. Вип. 77. Т. 3. С. 119–124.
ISSN 2308-4855 (Print), 2308-4863 (Online).
DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-16
URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/77_2024/part_3/18.pdf

Ключові слова: українська народна пісня, обробки народних пісень В. Косенка для голосу і фортепіано, романтизм, модернізм, виконавська інтерпретація, музичний стиль, музичний жанр.

Наукові праці апробаційного характеру

4. Цуй Цзін. Твори Віктора Косенка в сучасному навчальному репертуарі вокаліста. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики* : матеріали IX Міжнародної наук.-практ. Інтернет-конф. (Переяслав, 27–28 квітня 2022 р.) / Ун-т Григорія Сковороди в Переяславі. Переяслав, 2022. С. 160–161. URL: https://ehsupir.uhsp.edu.ua/server/api/core/bitstreams/5b6b8761-7746-4a5e-8bbf-827de8232ff7/content.

5. Цуй Цзін. Сучасні інтерпретації солоспіву Віктора Косенка «Вони стояли мовчки». *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 21–22 червня 2022 р.) / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2022. С. 109–110.
URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Konferensiya_Suchasnyi_kulturno-mystetskiy_prostir_2022.pdf

6. Цуй Цзін. Солоспіви Віктора Косенка у виконанні Бели Руденко. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтва (Київ, 10 листопада 2022 р.) / Київ, 2022. С. 205–206. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4623/Kravchenko_Tezy_Kulturni_studii_10_11_2022.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Додаток Б.
Відомості про апробацію результатів дослідження (доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях

1. Цуй Цзін. Твори Віктора Косенка в сучасному навчальному репертуарі вокаліста. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики :* IX Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. (Переяслав, 27–28 квітня 2022 р.) / Ун-т Григорія Сковороди в Переяславі. Переяслав, 2022. С. 20.
URL: https://drive.google.com/file/d/1YwDau4wCrIjoJ_GqsNRg4UB_Rzf-EN0l/view

2. Цуй Цзін. Сучасні інтерпретації солоспіву Віктора Косенка «Вони стояли мовчки». *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації* : програма Всеукр. наук.-практ. конф. : (Київ, 21–22 червня 2022 р.) / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2022. С. 14.

URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/novyny/06_1_22/Programa_konferensii_21_22_06_2022.pdf

3. Цуй Цзін. Солоспіви Віктора Косенка у виконанні Бели Руденко. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне :* програма III Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 10 листопада 2022 р.) / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2022. С. 23.
URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Programa_konferensii_Kulturni_ta-Mystetski_studii.pdf

4. Цуй Цзін. Вокальні твори Віктора Косенка у програмах українських музичних фестивалів. *Український фестивальний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу* : програма Всеукр. круглого столу / Нац. акад. мистецтв України (Київ, 10 жовтня 2023).

5. Цуй Цзін. Декламаційність як засіб музичної виразності у вокальній музиці українського модернізму. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології :* програма XV Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 19 жовтня 2023 р.) / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2023. С. 8.
URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/novyny/konferentsii/Prohr_konf_19_10_2023.pdf

6. Цуй Цзін. Український модернізм у музичному просторі XXI століття : *Про стан сучасного виконавського мистецтва* : програма Всеукр. круглого столу (Київ, 27 жовтня 2023 р.) / Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2024. С. 17.
URL: https://res2.weblium.site/res/634ff5ae7fe688000e53c854/655223bc8218cd000f42e213

7. Цуй Цзін. Камерно-вокальні твори Віктора Косенка в сучасній виконавській практиці. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : програма VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 2–4 листопада 2023 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. С. 39.
URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/8_Programa-2023_2.pdf

8. Цуй Цзін. Модернізм у постмодерних вимірах: оновлення дослідницького та виконавського ракурсу. *Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку* : Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 7 грудня 2023 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. С. 32

9. Цуй Цзін. Інтермедіальні виміри камерно-вокальної музики 1920–1930-х років: світовий та український контекст. *Україна — ЮНЕСКО: 70 років разом* : програма Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 25 квітня 2024 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. С. 26.

10. Цуй Цзін. Масова пісня у творчості Віктора Косенка: стильові аспекти. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : програма VIII Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів Київ, 7 листопада 2024 р.) / Нац. акад. кер. кадрів культ. І мистецтв. Київ, 2024. С. 34.
URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/novyny/konferentsii/Prohrama_konf_NAKKKiM_07_11_2024.pdf

11. Цуй Цзін. Пісня «Ой не шуми, луже, осокою дуже» в обробці Віктора Косенка: особливості рецепції фольклорного першоджерела. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : програма VI Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 13–14 листопада 2024 р.) / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2024. С. 25.
URL: https://www.mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2024-12/2_12_Program_Metodology.pdf

12. Цуй Цзін (Cui Jing). Науково-освітній музичній лекторій «Віктор Косенко: автографи» як форма промоції творчості композитора. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: креативність, технології, конструктивізм* : програма XIV Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 12–13 грудня 2024 р.) / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2024. С. 25.
URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/novyny/konferentsii/Program_Producer_2024.pdf

13. Цуй Цзін. Промоційні стратегії музики доби модернізму у XXI столітті: український та світовий досвід. *Про стан сучасного виконавського мистецтва* : Всеукр. круглий стіл (Київ, 19 грудня 2024 р.) / Київ, 2023. С. 13.
URL: https://academyart.org.ua/science/archive-of-scientific-events