

Кіра Іванівна Шамасва,

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

ORCID: 0000-0002-1869-5029

e-mail: kishamaeva@gmail.com

Ольга Юріївна Волосатих,

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

ORCID: 0000-0003-3713-4187

e-mail: vololga7@gmail.com

АРХІВ ВІКТОРА КОСЕНКА ЯК ДЖЕРЕЛО РЕКОНСТРУКЦІЇ ЗАДУМУ «24 ДИТЯЧИХ П'ЄС ДЛЯ ФОРТЕПІАНО» (ЗА ФОНДАМИ ІНСТИТУТУ РУКОПISУ НАЦІОНАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО)

Метою роботи є введення останнього великого фортепіанного твору Віктора Косенка до контексту європейської музичної культури, визначення місця циклу в загальній картині творчого спадку митця, спростування його подекуди дещо легковажного й однобічного розуміння. **Методологія дослідження** базується на застосуванні історичного та порівняльного методів, джерелознавчого аналізу, елементів комплексного музикознавчого аналізу тощо. **Наукова новизна** пропонуваної розвідки полягає в реконструкції процесу створення фортепіанного циклу знаного українського композитора, введенні до наукового обігу архівних робочих матеріалів, простеженні глибинного багаторівневого зв'язку з європейською фортепіанною культурою кількох національних традицій. Важливим є переосмислення погляду на останній великий фортепіанний твір Віктора Косенка: цей проблемний концептуальний цикл-заповіт сприймався раніше винятково як методичний посібник. **Висновки.** Висвітлено значення матеріалів особового архіву українського композитора, піаніста й педагога

рення фортепіанного циклу знаного українського композитора, введенні до наукового обігу архівних робочих матеріалів, простеженні глибинного багаторівневого зв'язку з європейською фортепіанною культурою кількох національних традицій. Важливим є переосмислення погляду на останній великий фортепіанний твір Віктора Косенка: цей проблемний концептуальний цикл-заповіт сприймався раніше винятково як методичний посібник. **Висновки.** Висвітлено значення матеріалів особового архіву українського композитора, піаніста й педагога

Віктора Косенка для майбутнього відтворення цілісної мистецької панорами України 1920–1930-х років. Зокрема, інтонаційний аналіз остаточної, опублікованої версії циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано» в порівнянні з рукописами попередніх варіантів унаочнює його спорідненість із циклом Прелюдій Фридерика Шопена, глибинну залученість українського композитора до спадку свого улюбленого митця. Дослідження збережених архівних документів дозволяє збагнути глибину змісту косенківських мініатюр, дає можливість розуміння багатоетапного формування задуму, підтверджує природність, але й процесуальність появи готового матеріалу і водночас – глибинний зв'язок зі світовою фортепіанною культурою, наочно презентованою «енциклопедією шопенівських образів». У такий

спосіб український композитор оприявнив два світи – безпосередній світ радості дитинства й адаптований під дитяче сприйняття власний душевний світ з його емоційними потрясіннями, неспокоєм, пронизливою тугою за далеким утраченим минулим. «24 дитячі п'єси» – останній завершений фортепіанний твір композитора. І водночас під виглядом зовні невибагливих п'єс-мініатюр – квінтесенція його виконавського й композиторського досвіду, проблемний концептуальний цикл-заповіт.

Ключові слова: Віктор Косенко, особовий архів, «24 дитячі п'єси для фортепіано» Віктора Косенка, Фридерик Шопен, українська музична культура перших десятиліть ХХ століття, Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

Актуальність теми дослідження. На теперішньому етапі розвитку вітчизняного мистецтвознавства, попри значну активність науковців, склалася парадоксальна ситуація, коли насправді невідомими виявляються митці, здавалося б, добре «досліджені». Щодо багатьох творів панують примітивні однобічні, подекуди спровоковані застарілими ідеологічними установами уявлення. Процес поступового заповнення тих «білих плям», певна річ, може тривати не одне десятиліття – не введені до широкого обігу лишаяються численні джерела, які суттєво сприяли би розумінню значущості діячів мистецтва й розширенню контекстної панорами розгляду їхнього доробку (неопубліковані або опубліковані лишень фрагментарно епістолярій та мемуари, ескізи й нотатки, різноманітні документи особових архівів тощо).

Показовим прикладом, який наочно ілюструє таку ситуацію щодо історії української музичної культури першої половини ХХ століття,

є особистість і творчість Віктора Косенка. Лишень останніми роками з'явилася можливість ознайомитися з масивом збережених матеріалів його архіву (і, відповідно, зробити припущення щодо змісту й обсягів втраченого або свідомо знищеного). Нині рукописна спадщина композитора зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського у фонді 411, який містить 1519 одиниць зберігання. Важливим етапом щодо її введення до наукового обігу стала публікація укладеного О. А. Івановою каталогу цього фонду з ґрунтовною передмовою [6]. У процесі наближення до максимально цілісної панорами художніх поглядів і творчості митця через ознайомлення з досі не публікованими джерелами його цикл «24 дитячі п'єси для фортепіано» набуває статусу останнього завершеного великого концептуального твору.

Аналіз досліджень і публікацій. Початковим етапом дослідження циклу, що розпочалось одразу після появи першого нотного видання, варто назвати публікацію Валер'яна Довженка [4]. Згодом творові приділяли певну увагу автори комплексних монографій, присвячених творчості композитора [17; 21]. Але зазвичай наукове осмислення не виходило за межі прикладних методико-педагогічних розвідок або констатації продовження композитором традиції попередників – Р. Шумана і П. І. Чайковського [3; 15; 22]. Текст не ставав об'єктом інтонаційного аналізу, процес формування авторського задуму не розглядався детально. Не прослідковувалися можливі глибинні внутрішні зв'язки опусу українського композитора з творчістю європейських класиків тощо.

Метою дослідження є введення останнього великого фортепіанного твору композитора до контексту європейської музичної культури, визначення місця циклу в загальній картині творчого спадку митця, спростування його подекуди дещо легковажного й однобічного розуміння.

Виклад основного матеріалу. Хоча в рукописному архіві В. С. Косенка джерела, пов'язані з написанням «24 дитячих п'єс для фортепіано», посідають небагато місця, вони відіграють особливу роль. У той час, коли побутує думка про відсутність робочих матеріалів як свідчень творчих роздумів композитора під час праці над твором, саме ці, збережені, на щастя, від лихоліть евакуації та війни (щоправда, в невеликій кількості), чернетки дозволяють потрапити до творчої лабораторії автора, дізнатися про його пошуки у формуванні й змістовному наповненні

збірника-альбому. Серед унікальних комплектів авторських нарисів циклу насамперед привертають увагу 6 аркушів 34-рядкового партитурного паперу, які містять автографи 25 музичних ескізів. Цей документ не має жодних авторських позначок щодо хронології, проте в описі матеріалу в каталозі умовним (встановленим археографом) часом створення названо 1934 рік [8]. Характер запису (деяка недбалість, наявність скорочень, закреслень тощо) красномовно свідчить про попередню, чорнову, фіксацію музичних ідей. Фрагменти на двох перших аркушах є послідовно нумерованими від № 1 до № 12.

Аналіз цього рукопису, його порівняння з остаточною, виданою, версією циклу наочно доводять, що музичний матеріал переважної більшості номерів композитор винайшов задовго до 1936 року (дати офіційного завершення твору), так само як і послідовність розташування за принципом квінтового кола. Позначені номерами фрагменти здебільшого збережуть своє місце в остаточної версії. Серед згаданих 25 фрагментів ми бачимо майже незмінними «Піонерську пісню», «На узліссі», «Вальс», «Ранком у садочку», «Не хочуть купити ведмедика» (щоправда, в темпі *Allegro*, чим, на відміну від звичного тепер варіанту *Moderato*, посилюється градус відображуваних у п'єсі емоцій, змальовуючи слухачам справжнісіньку дитячу істеріку), «Купили ведмедика», «Польку» (октавою нижче від остаточної версії), «Пастораль», «Мелодію», «Колискову пісню», «Марш будьонишів» (у цьому рукопису він позначений № 3 і написаний, відповідно, в тональності соль мажор), «Токатину». Відмінності переважно обмежуються ритмічною і штриховою конкретизацією, подекуди наявністю підголосків, зрідка – інтонаційними змінами.

Наступним автографом, до якого варто звернутись як до етапного фіксування авторського задуму, є 23 аркуші білого рукопису, на першій сторінці якого зазначено: «В. Косенко. 25 дитячих п'єс для фортепіано II та III ст.». Наявність на обкладинці рукопису вказівки щодо ступенів складності (рівня підготовки учня) дозволяє розглядати цикл як складову проекту зі створення новітнього педагогічного репертуару вітчизняних музичних шкіл (власне з розподілом на 6 ступенів)¹. Крім

¹ Витоки його можна знайти ще у планах Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича за 1926 рік, але найактивніший період реальної видавничої діяльності припав на 1929–1934 роки, з появою серії збірників «Укра-

того, привертає увагу штамп Народного комісаріату освіти та резолюція Голови музсекції ВРК із дозволом до виконання, датована 26 травня 1934 року [7]. На наступному аркуші, безпосередньо над текстом першого музичного номера, продубльовано назву циклу – «25 дитячих п'єс II та III ст.» – та авторство – «В. Косенко».

25 п'єс (музичний матеріал загалом є тотожним попередньо розглянутому чернетковому рукопису), розміщених у цій версії, є пронумерованими, вони переважно вже мають програмні назви російською, написані олівцем. Послідовність розташування і заголовки частин є безпосередньо наближеними до тих, що з'являться в остаточному варіанті, але трапляються й відмінності, що вносять певні змістовні нюанси. Під № 3, попри те, що заголовку частина ще не має, вже бачимо звичний матеріал «Піонерської пісні» в темпі *Allegro* (без уточнення *alla marcia*, яке на той час визначає темп № 3 *bis*, що згодом перетвориться на «Марш будьонишів»). Відмінні від фінального варіанту назви мають також № 13 («У похід») – «Завтра в школу», а також № 17 («Скакалочка») – «На стадіон!». Дещо ширшою в цій версії є пейзажна сфера сюжету: № 19 («Гумореска») тут фігурує під назвою «На лузі»².

їнський радянський фортепіанний репертуар». В. С. Косенко долучився до цієї справи вочевидь на самому початку і написав «Чотири дитячі п'єси», видані ДВУ 1930 року. Надалі композитор працював над «Збірником дитячих п'єс для фортепіано», який мав складатися з 12 обробок і гармонізацій мелодій, написаних другим композитора, житомирським лікарем О. Голубицьким, але, на жаль, роботу не було завершено.

² У процесі пошуку тих назв можна наочно прослідкувати шляхи наближення й віддалення композитора від творчості попередників, поступове вибудовування внутрішнього сюжету циклу тощо. Назва № 2 (тепер – «За метеликом») у цій версії містить літературну алюзію до байки Івана Крилова («Попрыгунья-стрекоза»). № 6 (теперішній «Вальс») посилює зовнішню схожість циклу Косенка з «Дитячим альбомом» Петра Чайковського, оскільки має назву «У разбитой игрушки». Натомість № 7 тут – «Верхом на палочке» (пізніше названий «Ранком у садочку») – може асоціюватися не лише з «Грою в конячки», а й з однойменною п'єсою та «Сміливим вершником» з циклів Роберта Шумана. Ще цікавіші асоціації породжує № 18 («Балетна сценка»), позначений у досліджуваному рукопису як «Серенада». Безпосередньо нагадуючи тридольною танцювальністю й загальною образністю «Лялькову серенаду» («Serenade of the Doll») з «Дитячого куточка» Клода Дебюссі, вона природно провокує до зіставлення цих двох циклів. І точками перетину виявляються досить технічні токати «Doctor Gradus ad Parnassum» і «Детская токката», розміщені на початку й наприкінці циклу відповідно,

Загалом, порівнюючи згадані рукописні варіанти циклу з його остаточною друкованою версією, можна дійти висновку, що хронологічно найпізніше з'явилися «Українська народна пісня», «Мазурка», «Танкова» і «Казка». В обох проаналізованих автографах музичного матеріалу цих частин немає, їхнє звичне (за остаточною версією) розташування в циклі посідають інші завершені п'єси у відповідних аналогічних тональностях, зокрема соль-мінорний «Танець» (№ 22) [7, арк. 20 зв. – 21 зв.]. Але з певних причин композитор не використав уже винайденого матеріалу і продовжив пошуки, презентувавши зрештою восени 1936 року твір в остаточному, відомому на сьогодні варіанті.

Чернетки «Танкової» і «Казки», а також 2 подвійні аркуші нотного паперу з біловим рукописом «Танкової» (щоправда, на відміну від теперішнього варіанту, в розмірі 4/4), «Української народної пісні», «Мазурки», «Польки» й «Маршу будьонішів» містяться у збереженому в архіві автора комплекті розрізнених робочих матеріалів до фортепіанних п'єс [9, арк. 9–14]. Проте встановити час появи цих недатованих автографів достеменно неможливо. Нотний папір білових записів є аналогічним частині використаного для згадуваної вище комплектної версії циклу зі штампом і датованим дозволом, схожою є також манера запису і колір чорнила (за архівознавчим описом – туші).

Звернення до невиданих авторських робочих матеріалів лишень підтверджує поступове вибудовування концепції циклу «24 дитячих п'єс для фортепіано» Віктора Косенка як відображення й зіставлення двох світів дитинства – реального, який композитор спостерігав щоденно навколо себе, і назавжди втраченого разом з минулою добою власного. Наявність такого «подвійного» сюжету підтверджується, зокрема, і спогадами дружини композитора: «У той час³ Віктор Степанович працював над збіркою дитячих п'єс. Писав він ці п'єси з величезною любов'ю та інтересом. Деякі п'єски малювали епізоди з його власного дитинства, деякі відображали життя нашої малечі» [13, с. 64].

токатоподібні програмно-зображувальні твори зі схожою «пейзажною» образністю («Сніг танцює» і «Дощик»), п'єси пасторальної тематики («Маленький пастух» і «Пастораль»), колискова як невід'ємна складова музичної сфери дитинства, образ м'якої іграшки тощо.

³ Виходячи з контексту спогадів і згадуваних дат, ідеться про кінець 1935 – початок 1936 років. – *К. Ш., О. В.*

У цьому контексті привертає увагу № 10 рукопису з печаткою й дагуванням: повний розворот двох сторінок і три рядки наступної сторінки закрито чистим нотним папером, а біля номера уточнено: «Буде написано. В. Косенко» [7, арк. 9 зв. – 10 зв.]. Нещільно склеєні аркуші паперу дозволяють зазирнути між ними й пересвідчитися, що там міститься нотний текст за матеріалом відповідного ескізу з рукопису-чернетки. Програмна назва олівцем – «Бабушкина полька» – підкреслює ідею втілення двох світів дитинства в циклі: цей танець не є миттю теперішнього повсякдення. Він лишень спогад чи розповідь про недосяжне минуле, можливо – момент передавання традиції наступним поколінням (бабуня, фактично сучасниця маленьких героїв «Дитячого альбому», навчає новочасну малечу 1930-х років танцю свого дитинства). В остаточній, опублікованій, версії композитор відмовиться від уточнення в назві, проте транспонує п'єсу, загалом вже написану 1934 року, октавою вище, надавши «Польці» ірреальності звучання старовинної музичної скриньки.

Не виключено, що саме тут криється відповідь на питання, яким мимоволі задається кожен уважний слухач циклу Косенка: чому всі танцювальні частини – «Вальс», «Мазурка», «Полька», «Балетна сценка», навіть відкинутий «Танець» соль мінор (№ 22) з попередньої версії [7, арк. 20 зв. – 21 зв.], написані в мінорних тональностях? Мимоволі виникає припущення, що танці з «24 дитячих п'єс» – не реальність тогочасного життя⁴, а мрія й пам'ять про далеке минуле, про сповнені блиску церемоніальні бали в кадетському корпусі, де пройшла юність Вігі Косенка. Композитор не залишив нам власних спогадів про той час, навпаки – змушений був приховувати самий факт їхньої можливості, вказуючи в офіційних біографіях інше місце навчання і навіть народження [14, с. 184–185]⁵. Але можна звернутися до нотаток його товаришів по

⁴ За винятком «Танкової» («Плясової»), на рівні сюжету пов'язаної з іншим типом хореографії.

⁵ 24 листопада 2021 року під час роботи Другої міжнародної науково-практичної конференції «Віктор Косенко та Борис Лятошинський, їх доба і культура XXI століття», присвяченої 125-річчю від дня народження композиторів, житомирські краєзнавчині Леся Володимирівна Лось і Наталія Юрївна Кипчук оприлюднили архівні документи, що засвідчують факти появи композитора на світ не в Петербурзі, як вважалося досі, а у Варшаві, а також вилучення ним більшості власних особових документів з архіву Петроградської консерваторії.

навчанню – розкидані світами, вони все ж знайшли можливість дати нащадкам «побачити» ті картини «втраченого світу», згадати улюблених учителів (зокрема викладача танців, який мав у тогочасній Варшаві славу неперевершеного виконавця мазурки): «Нашим балом відкривався зимовий сезон у Варшаві. Чи не найблискучіший бал. Потрапити на нього було мрією для багатьох. Але вхід був лише за запрошеннями, які видавалися дуже прискіпливо, й не всім охочим. <...> Обидва зали яскраво освітлені; паркет сяє. <...> Зали найбільші у Варшаві, кожен у півтора світла. <...> Диригенти впевнено керують танцями. Проте над усім царює в залах око викладача танців Вікентія Яковича Словацького. А вже на його “мазурку”, з якоюсь кращою ученицею-гімназисткою, зашарілою від щастя (ще б пак, – у корпусі, в першій парі, із “самим” Словацьким), усі із задоволенням дивились» [2, с. 6]⁶. З того ж кола спогадів дізнаємося, що, на примху долі, вальс на згадуваному кадетському балі став першим для майбутньої зірки всесвітньовідомого фільму «Великий вальс», оскарівської номінантки Миліци Кор’юс, батько якої того часу викладав у корпусі німецьку мову [19, с. 16].

Працюючи над циклом, В. С. Косенко наче вів внутрішній діалог не лише із самим собою, з власними світлими спогадами і сприйняттям гнітючої реальності 1930-х років, але й з авторами минулого. Їх естетичний підхід, духовна спрямованість знайшли продовження в музиці українського композитора. Він сам, характеризуючи власний твір, згадував про аналогічні твори Роберта Шумана і Петра Чайковського – «Альбом для юнацтва» та «Дитячий альбом» [11], з якими «24 дитячі п’єси» споріднені й широтою завдань саме як педагогічного репертуару, і спільністю тематики дитячого світу, і циклічною організованістю матеріалу, і художнім багатством за доступності виконання.

Але справжнім історичним дороговказом при написанні «24 дитячих п’єс для фортепіано» – 24 невеликих творів у 24 тональностях, що безумовно переслідувало дидактичні завдання (набуття навичок фортепіанної гри по всій чорно-білій клавіатурі, розширення теоретичних знань), став твір улюбленого композитора Косенка – Фридерика Шопе-

⁶ Інший мемуарист уточнює, що один з військових оркестрів, які грали під час балу, був струнним (у Білому залі), а другий – духовим [18, с. 111].

на «24 прелюдії» *op.* 28. Обидва зібрання однакові за формою – їхніми складовими є мініатюри, розміщені за квінтовым колом з чергуванням паралельних мажорних і мінорних тональностей. Музика Шопена і пам'ять про нього супроводжували Косенка все його життя. Він народився у Варшаві, де й пройшла половина життя польського генія. На вулицях, у парках міста панував шопенівський дух, у костьолі Святого Хреста покоїлося його серце. У Варшаві Косенко жив до 1914 року, зустрівся з найвидатнішим шопеністом світу, визначним музикантом, піаністом, педагогом Александером Міхаловським. Через Кароля Мікулі, ушлявленого учня Шопена, до Міхаловського дійшла шопенівська традиція виконання його музики. На ній Александер Міхаловський виховував свого учня. У знаного маестро Косенко пізнавав глибини шопенівської музики. Вона на все життя заповонила серце талановитого юнака. «Душа відпочиває у звуках музики Шопена», – згадувала слова Віктора Степановича його дружина, коли в квартирі-музеї лунали твори Шопена у виконанні відвідувачів-концертантів.

Спорідненість музики Шопена і Косенка є набагато глибшою, ніж може здатися за першого звернення до спадку обох авторів.

Прелюдії Шопена за всіх часів перебували в полі уваги дослідників. Циклові мініатюр відведено багато місця поряд із Сонатами, Полонезами, Баладами. Юлій Кремльов убачав у Прелюдях «найкоротшу енциклопедію образів композитора, в якій ми знаходимо всі головні сторони його творчого духу – народність і національність, світлу і скорботну лірику, драматизм відчуттів і громадянський пафос, романтичну фантастику й витонченість задушевної сердечної мови» [16, с. 446]. Анатолій Соловцов писав про «чудове багатство настроїв, рельєфність музичних образів, надзвичайну довершеність форми. Лаконізм і глибина думки дають право назвати їх романтичними музичними афоризмами» [20, с. 278]. Ігор Белза повторював думку про поемність Прелюдій: «кожна з них має самостійний емоційний зміст, кожна являє собою завершений розвиток музичного образу» [1, с. 106].

Знаний дослідник творчості Шопена, польський письменник, літературний та музичний критик Ярослав Івашкевич писав: «Скарбниця всіх його почуттів – почуттів патріотизму, любові до рідної природи, почуттів гордості за історичну минувшину, почуттів розпачу і безмежного

смутку» [12, с. 65]. У Прелюдях він убачав «фантастичні і примхливі настрої», зазначаючи, що «Прелюдії Шопена – це немовби розсипаний букет різноманітних квітів, укладених, одначе, в єдине ціле мистецькою рукою композитора» [12, с. 141].

Порівняльний інтонаційний аналіз «Прелюдій» і частин «24 дитячих п'єс для фортепіано» відповідних тональностей відкриває багатогранність звернень Косенка до музики Шопена, глибину його проникнення до шопенівської «енциклопедії», одночасно дозволяючи відчувати композиторську майстерність і винахідливість Косенка в переданні ознак «творчого духу» Шопена.

Вражає поява в дитячих п'єсах шопенівської інтонації – найкоротшого мелодійного звороту або виразного інтервалу, що несуть у собі емоційну ідею твору і виконують цю функцію в п'єсах Косенка. Віктор Степанович переінтонує, перетранспонує, ритмічно змінює інтонації Прелюдій. Вони видзвонюють і виблискують у дитячих п'єсах, стають елементами поліфонії, збагачують гармонію, схожою видається організація фраз, однаковою буває метроритміка і насичення фактури. Усе це подано суттєво інакше, суттєво масштабовано, але не є випадковим збігом.

Звернімося, наприклад, до тональності мі мінор, зіставляючи Прелюдію № 4 *op. 28 (Largo)* з «Українською народною піснею» з «24 дитячих п'єс» (*Moderato*). Сюжети цих двох творів є різними за масштабом, проте дуже схожими за внутрішнім наповненням – відтворенням співчуття, смутку, глибокого душевного болю, протестного несприйняття трагедії. Прелюдія № 4 є загальновідомою саме як скорботний монолог, рефлексія великої трагедії. «Українська народна пісня» Косенка – художньо глибокий твір, цікавий гармонічним і поліфонічним оформленням, витончений колористично, довершений за формою. Твір композитора-митця, в якому поглиблено емоційний зміст покладеного в основу фольклорного наспіву «Заслужський хліб добрий» – шеститактової ліричної, однієї з численних в українському фольклорі пісні про тяжку долю людини підневільної праці, зафіксованої свого часу у Волинській губернії й уведеної Дмитром Ревуцьким до збірника українських народних пісень «Золоті ключі».

Що вмотивувало Косенка до вибору саме цієї пісні як основи для власного твору? Чи не наявність інтонацій «Прялі» Леонтовича (тт. 5–6),

якого Косенко дуже любив? А може, тональний збіг народної пісні (у збірнику її подано саме в цій тональності) з прелюдією № 4 Шопена (хоча, зрозуміло, тональність сама по собі нічого не визначає)? Чи підсвідоме «припасовування до себе» відчуття постійного перебування під наглядом і осудом, яким просякнута вербальна складова пісні, спонукало композитора звернутися до неї? Варто наголосити, що акцентування початкового, текстового, змісту мініатюри Косенка тривало принаймні до кінця 1936 року, оскільки в датованій тогорічною осінню радіопередачі з авторським виконанням частин циклу вона анонсувалася саме як «Наймитська пісня» [11, арк. 3].

Перші інтонації Прелюдії – сповнений тривоги й неспокою октавний заклик. Далі – довгі, пригнічені, подібні до стогону, важкі сповзаючі секундові зітхання. Секундові й терцієві інтонації звучать до кінця твору. Малими секундами і терціями насичено протестну кульмінацію прелюдії (тт. 16–18). «Українська народна пісня» складається з двох проведень оригінальної народної мелодії (з різною гармонізацією) і двох «авторських сюжетів» – однакових двотактових вступу і заключення й тритактового доповнення до пісні. Вступом до «Української народної пісні» є авторська заставка-голосіння, співвідносна також з думним зачином-заплачкою, яка починається інтонацією зойку – звуком мі, підкріпленим форшлагом через октаву. Далі йде спуск тонами натуральної мі-мінорної гами з низьким другим щаблем – запозиченою з автентичного наспіву ладовою особливістю, саме в низхідному русі типовою для окремих фольклорних традицій Західної Волині. У спуску простежуються три інтонаційні хвилі, зокрема у другій хвилі – найвиразніша в заставці інтонація малої секунди (до – сі). Закінчується голосіння окремим зітханням, малою терцією. Цей інтервал (зі вставленим звуком) постійно звучить у мелодії «Української народної пісні» (в самій пісні й авторських доповненнях). У такий спосіб авторські такти «Української народної пісні» ввібрали всі найвиразніші інтонації Прелюдії Шопена – октавний початок, малу секунду до – сі, жалісливі малі терції. У Прелюдії після довгих секундових і терцієвих зітхань вириває емоційний сплеск у т. 12. Цей же зворот є кульмінацією оригінальної народної мелодії в Косенка, акцентованою композитором і в авторському вступі (до того ж, так само як у Прелюдії, – у тріольному викладі). Спорідненими здаються так

само видих у заставці-голосінні й щемливо-болісний зворот у Прелюдії. Проникненням шопенівської інтонації вбачається гармонізація першого такту пісні у другому куплеті: на другій чверті з'являється відсутній раніше другий голос, що дозволяє почути інтонацію мі – ля – фа-дієз, яка додає болю наприкінці кульмінації Прелюдії (т. 18).

Знахідки в рукописному архіві українського композитора надають нового змісту порівняльному аналізу мі-мінорних п'єс Косенка й Шопена. І це стає найпереконливішим доказом спорідненості музики обох композиторів. Адже в ескізних матеріалах задуманий Віктором Степановичем твір згадується саме як «25 дитячих п'єс» [7]. Таке визначення збірника не було помилковим або випадковим, а стало свідченням усебічного глибокого пізнання талановитим юнаком, опікуваним великим маестро, всього масиву шопенівської музики. Справа в тому, що, крім повсякчасно знаних 24 Прелюдій *op.* 28, Шопен написав ще одну мініатюру – Прелюдію до-дієз мінор *op.* 45. Вона була видана за життя композитора під номером 25, увійшла до музичного побуту і, безумовно, до творчої та педагогічної практики Александра Міхаловського, зятятого хранителя всіх проявів доробку улюбленого композитора. Тож – звичний тезаурус Косенка-музиканта формували саме 25 шопенівських прелюдій.

Дослідники музики Шопена, згадуючи цей твір, переважно звертають увагу на мелодизацію акомпанементу як вагомий прояв його поліфонічної природи. Але водночас Прелюдія до-дієз мінор є блискучим взірцем роботи Шопена з власним матеріалом – зокрема середня хвиля вступу твору просякнута інтонаціями мі-мінорної Прелюдії. І це не лишилося поза увагою українського композитора. Звернення до тексту 25-ї Прелюдії, його інтонаційний аналіз в одночасному порівнянні з Прелюдією № 4 та мініатюрою Косенка вражає відчутною спорідненістю трьох творів. Аналогічно до вступного розділу Прелюдії до-дієз мінор, «заплачка» «Української народної пісні» має три виразні інтонаційні хвили, середня з яких демонструє майстерність Косенка-композитора, який «дослівно» вмонтовує сюди інтонації мі-мінорної Прелюдії. Навряд чи оминув він увагою й специфічне ладове забарвлення мінору з низьким другим ступенем, яке миготить у примхливій гармонізації Прелюдії до-дієз мінор. Інтонаційна близькість трьох творів убачається також у

хроматичних звукорядах верхнього голосу акомпанементу Прелюдії № 4 й середнього – каденції Прелюдії № 25; цей самий хід, зрозуміло, інакше ритмічно викладений, з'являється в нижньому голосі «Української народної пісні» (тт. 5–6, 7–8), оповиваючи гармонізацію народного наспіву шопенівськими інтонаціями.

Чи не є інтонаційні й ладові збіги Прелюдій Шопена з автентичною народною піснею (століттям пізніше обраною українським композитором за основу власного твору) черговим свідченням проявів українізмів у музиці Шопена, які він міг сприйняти, зокрема, гостюючи у друга в Потуржині на Люблінщині, місцині історичного проживання русинського українського етносу. Ярослав Івашкевич вважав, що саме там «Шопен наблизився до самої суті настрою, який викликає у нас спів українського селянина, особливо тогочасний сумний спів бурлаків-наймитів». Водночас дослідник не виключав можливості знайомства Шопена з «українською піснею, українською думкою і українським танцем – безпосередньо через окраїнне земляцтво, що з'їжджалося до Варшави зі своєю українською службою» [12, с. 72–73].

Чи не напівпідсвідоме впізнання у волинському наспіві інтонацій улюбленого композитора спричинило звернення Косенка до нього на підсумковому етапі формування свого останнього завершеного фортепіанного твору? Як уже згадувалося, в перших комплектних рукописах циклу жодних нарисів «Української народної пісні» немає. Вочевидь знайомство композитора з народною мелодією, яка згодом стала перлиною циклу, варто датувати щонайменше 1935 роком. У робочих матеріалах зберігся нотний аркуш з виписаним наспівом та інформацією про його походження: «Стенжаричі, Володимирського пов. на Волині. Записав С. Козицький 1904–1906 рр. (Д. Ревуцький, Золоті ключі, випуск 3, вид. Книгоспілки 1929 р. № 81, ст. 68)» [10, арк. 2]. Відповідно до складеної В. Довженком нотографії творчості композитора, створення обробки пісні датується 1935 роком, уперше видано її було 1936 року видавництвом «Мистецтво» [5, с. 200].

Наукова новизна пропонованої розвідки полягає в реконструкції процесу створення фортепіанного циклу знаного українського композитора, введенні до наукового обігу архівних робочих матеріалів, простеженні глибинного багаторівневого зв'язку фортепіанного циклу

українського композитора з європейською фортепіанною культурою кількох національних традицій. Важливим є переосмислення погляду на останній великий фортепіанний цикл Віктора Косенка: цей проблемний концептуальний цикл-заповіт сприймався раніше винятково як методичний посібник.

Висновки. Чи випадковою є присутність «творчого духу» Фридерика Шопена в музиці Віктора Косенка, якщо її численність і різноманітність доводять інше?

Хронологічно розмежовані століттям мініатюри Шопена і Косенка стають учасниками й свідченнями діалогу епох. Два зрілі композиторипіаністи в дуже непростих для себе обставинах звертаються до написання фортепіанних циклів. Не випадково Косенко, починаючи роботу над збіркою дитячої музики, обирає дороговказом музику душі й духу улюбленого композитора, постійного супутника свого свідомого життя Фридерика Шопена. Кропіткий інтонаційний аналіз дозволяє збагнути глибину змісту косенківських мініатюр. Залучення матеріалу попередніх версій циклу наочно підтверджує цю внутрішню спорідненість – від інтонацій та особливостей ладового забарвлення Прелюдій № 4 і № 25 й «Української народної пісні», від розміреної важкої ходи Прелюдії № 20 і наскрізного пунктирного ритму до-мінорної мініатюри з проміжкового варіанту до елегійно-щемливої «Мазурки» і далі... Так само аналіз нечисленних збережених архівних матеріалів дає можливість розуміння багатоетапного формування задуму, підтверджує природність, але й процесуальність появи готового матеріалу і водночас – глибинний зв'язок зі світовою фортепіанною культурою, наочно презентованою «енциклопедією шопенівських образів». У такий спосіб український композитор оприявнив два світи – безпосередній світ радості дитинства й адаптований під дитяче сприйняття душевний світ самого автора з його емоційними потрясіннями, неспокоєм, пронизливою тугою за далеким утраченим минулим. «24 дитячі п'єси» – останній завершений фортепіанний твір композитора. І водночас під виглядом зовні невибагливих п'єс-мініатюр – квінтесенція його виконавського й композиторського досвіду, проблемний концептуальний цикл-заповіт.

1. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка : очерки. Москва : Музыка, 1985. 255 с.
2. Витте Н. М. Последний корпусной праздник в Варшаве. I. X. 1913 // Суворовцы : сборник. Нью-Йорк : Издание объединения б. кадет Суворовского кадетского корпуса, 1953. Сб. 2. С. 3–7.
3. Вознесенская Е. И. «24 детские пьесы для фортепиано» В. Косенко: традиции и новаторство (из опыта работы над некоторыми из них) // Віктор Косенко, його доба і культура ХХІ століття : наук. зб. матер. I Наук.-практ. конф., присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. 29 листопада 2018 р. Київ, 2020. С. 91–101.
4. Довженко В. Д. 24 дитячі п'єси для фортепіано В. Косенка // Радянська музика. 1938. № 5. С. 37–38.
5. Довженко В. Д. Нотографія творчості Віктора Степановича Косенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. Книга перша : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 191–203.
6. Іванова О. А. Архів В. С. Косенка (1896–1938) у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : біографічне дослідження; науковий каталог / ред. кол.: О. П. Степченко (голова) та ін. Київ, 2019. 196 с.
7. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ). Ф. 411. Од. зб. 85. 23 арк.
8. ІР НБУВ. Ф. 411. Од. зб. 87. 6 арк.
9. Там само. Од. зб. 189. 23 арк.
10. Там само. Од. зб. 352. Арк. 2.
11. Там само. Од. зб. 454. 5 арк.
12. Івашкевич Я. Шопен : повість / пер. з пол., добір іл. та прим. Й. Й. Брояка. Київ : Муз. Україна, 1989. 208 с.
13. Косенко А. В. Пам'ять серця // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 5–82.
14. [Косенко В. С.] Автобіографічні записки Віктора Степановича Косенка. Короткий життєпис професора Музтеаінституту ім. Лисенка композитора В. С. Косенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. Книга перша : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 184–288.

15. Косенко В. С. Вибрані фортепіанні твори : навчально-методичний посібник / авт.-упоряд. В. В. Єрмаков, К. В. Фадєєва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. 194 с.
16. Кремлев Ю. А. Фридерик Шопен : очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1971. 609 с.
17. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наук. думка, 1977. 152 с.
18. Политанский А. [Суворовец]. Суворовский кадетский корпус // Кадетская переключка : периодический журнал Объединения Кадет Российских Кадетских корпусов за рубежом, Нью-Йорк, США. 1984. № 36. С. 93–114.
19. Пятибиков А. И. 1907 – 1914 – 1920 // Суворовцы : сборник. Нью-Йорк : Издание объединения б. кадет Суворовского кадетского корпуса, 1955. Сб. 4. С. 15–21.
20. Соловцов А. А. Фридерик Шопен: жизнь и творчество. Москва : Гос. муз. изд-во, 1956. 324 с.
21. Фільц Б. М. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. 72 с.
22. Шелестова Є. О. Цикл В. Косенка «24 дитячі п'єси для фортепіано» // Віктор Косенко, його доба і культура ХХІ століття : наук. зб. матер. І Наук.-практ. конф., присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. Київ, 2020. С. 102–106.

Kira Shamayeva

*Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: 0000-0002-1869-5029,
e-mail: kishamaeva@gmail.com

Olha Volosatikh

*Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: 0000-0003-3713-4187,
e-mail: vololga7@gmail.com

**Viktor Kosenko's archive as source of reconstruction of idea of
«24 Children's Plays for Piano» (from fonds of Institute of Manuscript
of V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine)**

The goal of the research. Inclusion of the Viktor Kosenko's last great piano work in the context of European musical culture, determination of the cycle's place in the

overall picture of the artist's creative heritage, refutation of its somewhat frivolous and one-sided understanding. **Methodology.** Historical and comparative methods, the method of source analysis, elements of complex musicological analysis are applied. The **scientific novelty** of the proposed research consists in the reconstruction of the process of creating the piano cycle of a well-known Ukrainian composer, the introduction of archival working materials into the scientific circulation, tracing the deep multi-level connection with the European piano culture of several national traditions. It is important to rethink the view of Viktor Kosenko's last major piano work: this problematic conceptual cycle-testament was previously perceived exclusively as a methodical guide. **Conclusions.** The significance of the materials of the personal archive of the Ukrainian composer, pianist and teacher Viktor Kosenko for the reproduction of the integral artistic panorama of Ukraine of the 1920s and 1930s is highlighted. In particular, the intonation analysis of the final, published version of the cycle «24 Children's Plays for Piano» in comparison with the previous versions manuscripts illustrates its kinship with the Preludes cycle by Fryderyc Chopin, the deep involvement of the Ukrainian composer in the legacy of his favorite artist. The study of preserved archival materials allows one to understand the depth of the content of Kosenko's miniatures, provides an opportunity to understand the multi-stage formation of the idea, confirms the naturalness, but also the procedural nature of the finished material appearance, and at the same time – a deep connection with the world piano culture, visually presented in the «encyclopedia of Chopin's images». In this way, the Ukrainian composer revealed two worlds – the immediate world of childhood joy and, adapted to children's perception, his own mental world with its emotional upheavals, restlessness, piercing longing for the distant lost past. «24 Children's Plays» is the last completed piano work of the composer. And at the same time, under the guise of outwardly undemanding miniature plays – the quintessence of his performer and composer's experience, a problematic conceptual cycle-testament.

Key words: Viktor Kosenko, personal archive, «24 Children's Plays for Piano» by Viktor Kosenko, Fryderyc Chopin, Ukrainian musical culture of the 20th century first decades, Institute of Manuscript of V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine.

*Стаття підготовлена 12 травня 2022 року;
подана до друку 24 травня 2022 року.*