

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових духових інструментів
та оперно-симфонічного диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**«ОДИНАДЦЯТЬ ЕТЮДІВ У ФОРМІ СТАРОВИННИХ ТАНЦІВ»
ВІКТОРА КОСЕНКА: СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ВИМІРИ**

Магістерська робота

ЛИХОМАНЕНКА СЕРГІЯ ВІКТОРОВИЧА

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

НІКОЛАЄВСЬКА ЮЛІЯ ВІКТОРІВНА

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



С.В.Лихоманенко

2
ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ В.КОСЕНКА У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТ	8
1.1.Творчі принципи піаніста В. Косенка — у пошуках симфонізму.....	8
1.2.«Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» як приклад жанрової адаптації.....	13
Висновки до Розділу.....	19
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ СУЧАСНИХ ОРКЕСТРОВИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ «ОДИНАДЦЯТЬ ЕТЮДІВ У ФОРМІ СТАРОВИННИХ ТАНЦІВ».....	21
2.1.Порівняльний аналіз оркестровок Л.Бильчинського та Є.Жаку «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка.....	21
2.2.Особливі аспекти роботи диригента під час виконання оркестровок Л.Бильчинського та Є.Жаку «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка	43
Висновки до Розділу 2.....	55
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59

ВСТУП

Актуальність теми. Фортепіанні твори українського композитора Віктора Косенка мають велику художньо цінність з точки зору загальноєвропейських неокласичних стильових тенденцій. Здійснено детальний аналіз твору «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців», що демонструє процес відродження старовинного барокового жанру у ХХ ст. та розкриває унікальний авторський підхід до композиційного komponування циклу, його художньо-образного наповнення та потенціал для інструментовки твору для різних складів оркестрів.

Сюїта «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» – непересічне явище як в українській, так і європейській музичній культурі першої третини ХХ ст. Цей цикл ніби уособлює собою визначні здобутки низки композиторських поколінь, і водночас випереджає тенденції, які постануть у культурному просторі лише через десятки років. Маємо на увазі унікальне розуміння композитором поняття часу, його високі вимоги до учасників мистецької події-гри (виконавців та слухачів), адже розглянутий цикл – це винятково монументальний твір – чи не найоб’ємніша фортепіанна сюїта з написаних коли-небудь, до чи після В. Косенка, тривалість якої становить майже 70 хв.

На разі, не існує аналізу подальших обробок, а тим-більше оглядів та рекомендацій, щодо виконавських аспектів цього твору для різних ансамблів та оркестрів. З огляду на це, **вважаємо дану тему актуальною.**

Мета роботи – на основі аналізу оркестрових інтерпретацій та виконавських особливостей сучасних оркестрових обробок для симфонічних та камерних оркестрів сформулювати специфіку інтерпретаційних версій «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка.

У зв’язку із метою роботи висувуються такі **завдання:**

- визначити жанрово-композиційні та виконавські особливості «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка (за авторським клавіром);

- виявити спільне та особливе в оркестровках Л. Бильчинського для симфонічного оркестру та оркестровки Є. Жаку для камерного оркестру та надати рекомендації диригентам обох редакцій;
- розкрити актуальність оркестровок, що розглядаються, для подальшого виконання та залучення даних інтерпретацій твору в репертуар філармоній, оперних та музично-драматичних театрів та у кінематограф України.

Об'єктом дослідження є композиторська та аранжувальна творчість митців ХХ–ХХІ ст., **предметом** – специфіка інтерпретацій «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка.

Методологія роботи полягає в дослідженні та інтерпретації стилю та стилістики, форми, музично-мовних та музично-мовленнєвих особливостей, тексту та контексту, взаємозв'язків цих складників та їх ролі у втіленні автором, задуму та змісту. У роботі використані такі основні методи аналізу: *жанрово-стильовий, порівняльний, інтерпретаційний*. Аналітичний вимір передбачає, що дослідженню підлягають різні аспекти музичної форми – гармонії, мелодики, ритму й метру, структури й формотворення, фактури, тембру.

Теоретичну базу роботи складають джерела присвячені українській фортепіанній творчості ХХ ст. Ю. Вахраньов [3], В. Довженко [7], І. Казак [10], В. Клиш [11], О. Козаренко [13]. Джерела присвячені безпосередньо фортепіанній творчості В. Косенка: О. Олійник [22; 23], Р. Стецюк [26], Н. Регеша [25], Б. Фільц [28], а також листи та спогади Віктора Косенка [1].

У працях Л. Івахненко [9], І. Казак [10], І. Лященко [20], Р. Стецюка [26], досліджено особливості та специфіку виконавської діяльності В. Косенка, визначено місце та роль його творчості в культурному середовищі, проте питання індивідуального національного композиторського стилю залишається дослідженим недостатньо.

Матеріалами роботи слугують: сюїта «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців», рукописи Л. Бильчинського та Є. Жаку. Зокрема розглянуті дві оркестровки даного твору. Оркестровка Леоніда Бильчинського для великого симфонічного оркестру, створена у 1982 році. Оркестровка для

камерного оркестру, створена Євгеном Жаку на замовлення автора цієї роботи за підтримки Українського культурного фонду у 2019 році. Обидві редакції твору вперше виконувались під диригентською орудою автора даної роботи.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше:

- реалізована спроба систематизації існуючих оркестровок по клавiру В. Косенка «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців»;
- різнобічно проаналізовані зазначені оркестровки з точки зору інструментовки та виконавських особливостей;
- обидва варіанти нотних рукописів набрані за ініціативою автора кваліфікаційної роботи у програмі Sibelius.

Практичне значення отриманих результатів систематизації та існуючих оркестровок по клавiру В.Косенка «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» полягає у тому що:

- дані рекомендації, щодо виконавських особливостей розглядуваного твору у симфонічному та камерних оркестрах;
- надані рекомендації, щодо використання даних творів у театральних постановках та кінематографі;
- обидва варіанти партитур набрані, оцифровані та опубліковані для вільного доступу на сайті автора кваліфікаційної роботи (див.: <https://kosenko.in.ua/>) для виконавців, науковців та широкого загалу.

Структура дослідження. У першому розділі роботи проаналізовані наукові джерела: монографії, наукові статті, епістолярій В. Косенка, автореферати дисертацій та ін., що дозволило зрозуміти умови та першоджерела створення розглядуваного твору В. Косенка, з точки зору автобіографічних, історичних, суб'єктивних авторських факторів. Особлива увага приділена аналізу індивідуального композиторського стилю В.Косенка в контексті написаних, та задуманих симфонічних здобутків композитора. Виявлені історичні закономірності розвитку з одного боку європейських мистецьких традицій, а з іншого - суто індивідуальні національні здобутки, які знайшли місце в творах В.Косенка. Окремо розкрита тема авторського

бачення свого творчого шляху у симфонічному та музично-драматичному аспектах.

У другому, практичному, розділі проведений детальний аналіз кожного етюдів з циклу «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців». Виконаний детальний порівняльний аналіз 2-х оркестровок: Є. Жаку та А. Більчинського з точки зору інструментовки твору, його композиторської адаптації з фортепіанної фактури на оркестрову. Виявлені індивідуальні риси кожного з оркестраторів, проаналізовані вдалі та не дуже моменти перекладення твору для різних складів оркестрів. Надані детальні ілюстративні приклади у вигляді посилань до кожної з оркестровок. У цьому ж розділі зазначені творчі поради, щодо осмислення кожного етюдів з циклу Косенка, надані практичні рекомендації, щодо ансамблевого виконання розглядуваного твору. Наприкінці роботи зроблені висновки та наданий перелік використаних джерел.

ТВОРЧИСТЬ В.КОСЕНКА У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТ.

1.1.Творчі принципи піаніста В. Косенка — у пошуках симфонізму

Віктор Степанович Косенко (1896-1938) належить до плеяди видатних митців України. Своєю творчістю він відкрив яскраву сторінку в історії вітчизняної музичної культури. Активно працюючи в різних жанрах камерно-інструментальної, вокальної та симфонічної музики, найбільш багатогранно він проявив своє композиторське обдарування у фортепіанних творах.

До всього, багаторічна плідна праця над фортепіанними творами, доповнена музикою для різних складів ансамблів та симфонічного оркестру. У його доробку наявні визначні симфонічні праці, які свідчать про здатність композитора створити проникливу симфонічну атмосферу, в якій наявно відчувається потенціал для розгортання драматургічних та оперних дій. Він здатен якнайкраще відтворити в мелодії почуття й думки акторів сцени, додаючи великий психологічний підтекст.

Композитор вмів розпізнати вокальний талант, тому довгий час співпрацював з багатьма видатним вокалістами. Його досвід камерно-вокальної та хорової творчості сповна відповідає симфонічному мистецтву, а в деяких випадках, можливо, і перевищує його. Усім відома здатність Косенка відокремлювати емоції мелодією, підкреслюючи їх виразність інтонацією виконання. Основою цієї виразності було щире та багатогранне виконання мелодії. Ці характерні риси неперевершеної творчості автора є частиною музично-драматичного надбання В. Косенка, до якого належать твори до драматургічних проектів різноманітних заходів, зокрема: музика для кіноіндустрії, музичних вистав, а також багато незавершених оперних і симфонічних задумів.

Як зазначає О. Волосатих [5], до сьогодення залишається невідомою доля і подальше використання музики В. Косенка до вистави «Тривога» (дата створення 1932 рік) в Київському будинку Червоної армії.

Цікавим фактом є те, що вона писалася паралельно зі створенням драматичної картини. Команда працівників, до яких входили композитор, режисер, драматурги та виконавці, були рівноправними авторами створення музично-драматичного полотна. Роботу над музикою до кінофільму «Останній порт», екранізованою за п'єсою «Загибель ескадри» Олександра Корнійчука, автор вважав безпосередньо близькою до симфонічної творчості. Однак, тодішній кінематограф не зміг сповна втілити початковий задум, адже драматичний матеріал був набагато масштабнішим, ніж можливості його втілення. «Це буде кіноопера!» – мав за мрію В. Косенко [1], і відтворював в думках вокальні дані виконавців. Але до фільму ввійшли лише декілька створених ним творів, в перероблених й скорочених варіантах. Щось із розробок потім увійшло до відомих симфонічних полотен, але від початку це мала бути масштабна симфонія, як зазначає О. Волосатих [5].

На прикладі аналізу циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» ми намагатимемось виявити особливості індивідуального композиторського стилю В.Косенка та наочними прикладами довести, що задум цієї сюїти має масштаб саме композитора-симфоніста. Як зазначають науковець Н. Регеша [25] трагічність епохи репрезентованої В.Косенком суттєво відбилась і на долі самого композитора та його дружини, що передано музичними засобами в усіх одинадцяти етюдах із симфонічним розмахом. «Таким чином, об'єднується світ особистих, інтимних почуттів композитора та соціальний аспект творення музики – музики почуттів і музики світу» [25, с. 65].

В одному з листів сам Косенко писав [18], що відчуває свою музику, як продукт душевних переживань, а не зовнішньої мішури, що завоювала провінційний ринок. Важливо відзначити, що в циклі «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» відсутні стилізації під старовинну музику, композитор змусив жити стару форму, був новатором у розумінні нового переусвідомлення старих форм, уміння наповнити їх новим змістом, що дозволяє класифікувати твір, як «романтичний неокласицизм». Цікаво, що композитор вирішив твір відповідно до тезаурусу епохи, власній композиторській мові, своїм чуттєвим та інтуїтивним стилістичним

сприйняттям, проте разом з тим відбулось розширення тезаурусу виконавця його творів.

Як зазначає Л. Івахненко [9] в «Одинадцяти етюдах у формі старовинних танців» В.Косенко самототожній на противагу його ж прорадянським пісням, які він писав проти власних переконань, намагаючись жити як усі, при тому, витончена лірика замінювалась активним романтизмом доби індустріалізації. Етюдами В.Косенко протестував проти панфутуризму, пролеткульту, відходив від утилітарно-службової функції митця. В них він заклав не тільки емоціональну глибину, а й майстерне підґрунтя, потенціал для подальшої симфонічної творчості, яка, нажаль у повній мірі не розкрилася за коротке життя композитора. Проте знайшла відгуки у наступних поколіннях композиторів. Автору роботу пощастило відшукати принаймні 4 оркестровки «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців»: Л. Бильчинського, Л. Колодуба, В. Бондаренка та Є. Жаку, дві з котрих будуть розглянуті в подальших розділах даної роботи.

Тогочасний світ відбився в його творах. Але він прагнув до свого елітарного мистецтва привернути маси, пробудити в них естетичну свідомість. Як зазначає О. Олійник [22 ; 23] у композиції та стилістиці «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» відчуються великий запас знань старовинної музично-драматичної спадщини, зокрема російської та західноєвропейської мелодії XIX - початку XX століть.

Повернемося до витоків творчості композитора. В. С. Косенко був талановитим піаністом-виконавцем. Протягом багатьох років він постійно займався концертною діяльністю, широко пропагував українську класику, а також твори композиторів-сучасників, таких, як Рахманінов, Скрябін та ін. Тому не дивно, що ця галузь творчості особливо стала йому близькою, постійно приваблювала та збуджувала його творчу фантазію. Як пише Б. Фільц [28], глибоке знання специфіки фортепіано, прекрасне володіння різноманітними піаністичними прийомами та ефектами фортепіанного звучання дали змогу композиторові всебічно використати багаті можливості цього, інструмента,

створити високомайстерні, по-справжньому видатні зразки української фортепіанної музики.

Як відзначає Ю. Вахраньов [3], за своїм образним змістом — це глибоколіричні, емоційно насичені, інколи пройняті героїко-драматичним пафосом твори, завжди зігріті теплим, щирим почуттям людяності та позначені глибоким розумінням життя. Яскрава мелодика, яка нерідко (особливо у другий період творчості) переважає над іншими компонентами музичної виразності, базується на інтонаціях українського музичного фольклору (зокрема, в його сюїті «одинадцять етюдів у формі старовинних танців», у циклі «24 дитячі п'єси для фортепіано» та ін.).

Завдяки своїм високим мистецьким якостям фортепіанні твори В.С. Косенка міцно ввійшли до педагогічного та концертного репертуару піаністів, стали обов'язковими для кожного майбутнього музиканта України з перших кроків його навчання. Говорячи про місце творчості В.С.Косенка в історії української фортепіанної музики, необхідно відзначити, що вона піднялась до вершин загальноновизнаної, високо-професійної концертної літератури, яка вийшла за межі досягнень суто українського мистецтва. Ім'я В. Косенка, як автора фортепіанних творів, стало широко відомим не тільки на Україні, а й за її межами.

Затвердившись як високопрофесійний композитор-піаніст він стояв на порозі наступного щаблю своєї творчості – симфонічно-драматичного етапу. Адже з біографії автора та з детального огляду його творчого шляху відомо, що В. Косенко не створив жодної опери. За винятком можна взяти деякі згадки про роботу над оперною картиною «Марина», як йдеться в згадках - це його перша та остання спроба. Проте більш детальний огляд документальних свідчень про оперу «Марина», справляє враження роботи, яка мала б стати завершенням багаторічної плідної праці автора над творами в музичному театрі, кінцем його наполегливої творчості. Але що ж передувало їй? Задається питанням дослідник О.Волосатих [5]. Основним матеріалом для дослідження у цьому випадку є його нотатки, спогади і листування з рідними, близькими, друзями та

учнями, які містять найбільшу кількість інформації. Недосяжними для опрацювання були нотні матеріали, за винятком деяких випадків.

На проблему з браком нотних матеріалів, для дослідження творчого розвитку В. Косенка, звертали увагу українські дослідники музичних творів, наприклад Валер'ян Довженко [7], який був одним з найперших дослідників біографії видатного митця. В найповніший на сьогодні нотографії до творів Косенка, складеної Довженком, зазначені такі зауваження: *«нотографія може бути ще поповнена деякими творами, досі не відшуканими, але про існування яких є, однак, деякі відомості. Перелік цих робіт подано тут не повністю»* [7, с. 34]. Причина цьому, в першу чергу, своєрідні методи роботи автора, які підкреслюють спогадами його рідні і близькі друзі, наближені до автора більш за всіх [14; 15]. Створення музичних творів, перш за все, відбувалися в його голові, всі найменші нюанси він спочатку продумував, а потім переносив в нотатник, на папір. Неодноразово автор виконував нову мелодію по пам'яті. *«Нехай складеться в голові, тоді вже й запишу»* - так говорив Косенко [16].

Відомо, що в останні роки він не міг приділяти більше часу інструментальній творчості, адже вона вимагала значного часу і великих фізичних навантажень. Саме з цієї причини, світ і відданні слухачі так і не почули опери «Марина», яку композитор добре задумав, і опрацював значну її частину, але так і не встиг перенести на папір. Але в нього було настільки багато музичних задумів, які поспіхом були занотовані у чернетках та зберігалися протягом тривалого часу, чекаючи свого остаточного завершення. Звичайно, багато творів просто загубилися або так і залишилися незавершеними, які композитор не мав часу і сил відновлювати по пам'яті або допрацьовувати. Наприклад, така доля була у струнного квартету, яку Косенко хотів відновити по пам'яті і вважав дуже вдалим твором. Він планував завершити його і передати у подарунок харківському квартету імені М. Леонтовича [19].

Брак часу, педагогічна робота, важка хвороба не дозволила закінчити В.Косенку велике симфонічне полотно – «Концерт для фортепіано з оркестром». Фінальну редакцію зробили видатні українські композитори

Л.Ревуцький, А.Коломієць, П.Майборода. Хвороба, яка все більше загострювалася, значно завадила подальшому завершенню праці, на яку, по словам самого композитора, йому не вистачило лише декілька місяців. Як стверджує О. Волосатих [5] опера «Марина» увійшла в його творчий шлях, як найвидатніша незавершена робота. Дуже плідного музичного дослідження потребує величезний архів незавершених творів В. Косенка, який містить в собі переважно нотні матеріали. Є ймовірність, що в ньому знайдеться велика кількість невідомих досі українському музичному мистецтву ескізів, чернетки з нотатками та фрагментами незавершених творів композитора, які б в повній мірі посприяли б подальшому висвітленню його симфонічної творчості.

1.2. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» – стилістичні особливості та приклад жанрової адаптації

В даній роботі реалізована спроба виявити особливі методи праці композитора В. С. Косенка, за основу взято аналіз циклу «11 етюдів у формі старовинних танців», де вперше відчуваються його творчі прийоми, що походять з української народної мелодії: особливі інтонаційні прийоми, організація ритму, вільне метрове трактування, емоційно забарвлення тощо. Органічне поєднання рис народної творчості і професійних методів: діатонічна музична композиція тісно пов'язана з хорovým супроводжуючим співом; техніка підголосків - з типовим для професійної мелодії інтонаційних прийомів та октави. Виходячи з цього, можна простежити риси народної самобутності і в одночасно авторську індивідуальність в творчості В. С. Косенка.

У процесі творчих пошуків та осмислення досвіду видатних класиків В. Косенко напрацьовує авторський композиторський стиль. Як відзначає музикознавець Н.Регеша [25], цикл «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» й до сьогодні залишається найвидатнішим твором української музики цього жанру. У державній авторсько-композиторській школі ні один із митців не працював досить продуктивно в жанрі концертного етюдів. Аналіз попередніх досліджень і публікацій. У працях Л. Івахненко [9], І. Казак [10], І. Лященко [20], Р. Стецюк [26], досліджено особливості та специфіку

виконавської діяльності В. Косенка, визначено місце та роль його творчості в культурному середовищі, проте питання індивідуального національного композиторського стилю залишається дослідженим недостатньо.

Публікації біографічного змісту є доцільними при вирішенні проблеми даної публікації, адже тільки через аналіз біографії і творчого шляху видатного митця можна відстежити та більш ґрунтовно обчислити його особливий авторсько-композиторський стиль, який є повністю індивідуальним. Цей стиль, як стверджує Н.Регеша [25] можна простежити не тільки в творах, але і в багатьох опублікованих згадках рідних і друзів, які були наближені до митця. Бачення загальних рис раніше невирішених питань. Так, як стилістика автора є поняттям, яке характеризує, чим творчість одночасно одного митця відрізняється від творчості іншого, висвітлює, як із музичних творів постає індивідуальне мовлення композитора, то стиль композитора становить першоджерело виконавської інтерпретації, від якої залежить буття музичного твору конкретного композитора, інтонаційна якість його виконання.

В. Косенко зміг як ніколи раніше у своїй роботі, наситити музику національними здобутками та індивідуальною стилістикою милозвучної української мови. Саме тому, можна зазначити, що цей етюдний цикл набуває яскравого національного окрасу та народної самобутності. В ньому можна простежити риси та традиції праці автора М. Лисенка та його «Сюїти», в якій класик української народної творчості «використовує метод заміни інтонації західноєвропейських танцювальних мотивів у дусі національного буття», – зазначає О. Олійник [23, с. 43].

Як стверджується у ґрунтовному дослідженні Б.Фільц [28], для В. С. Косенка універсальним інструментом в музиці є фортепіано. Наслідуючи кращі риси і традиції найвидатніших класиків інструментальної музики, таких як Бетховен, Бах, Ліст, Рахманінов, Балакірев, Чайковський, Мусоргський, український митець вносить у фактуру фортепіано частинки органного, скрипкового, вокального та в першу чергу оркестрового духу. Тому в циклі простежується багатоплановість етюдів, із індивідуальними мелодійними пластами.

Як зазначає Ю. Вахраньов [3], окрім технічних та виконавських особливостей творчості митця музика завжди висвітлює більш особисте, індивідуальні риси характеру автора, його думки, певні життєві обставини, що цілком впливають на втілення композицій та їх зміст, а саме на специфіку думок автора в процесі творчої діяльності. Музика представляє автора, висвітлюючи всі його думки, емоціональні пориви, сплеск почуттів і галузь інтересів. Чим більше досліджується життя видатного композитора, його композиції, творчі задуми, тим більше під час виконання музичних мелодій на інтуїтивному рівні простежується і відтворюється всі нюанси характеру митця. І при кожному прослуховуванні нової композиції відкривається уявлення образу автора, який щоразу має чим здивувати та розкритись з нових сторін. Наприклад, твір сюїти під номером 5 «Сарабанда» В. Косенка має певний образ, її головна задумка - танець у старовинному стилі. Але вивчивши та пізнавши твір більш детально, можна виявити відображення в музиці безкраю любов до старшого брата Семена, та передбачення його трагічної загибелі - найдраматичніша частина цієї композиції. А молодший брат Косенка був розстріляний у 1937 році.

У творі циклу номер 11 «Жига» В. Косенка простежуються згадування про невинних численних жертв ХХ століття, також в творі є мотиви «Dies irae» в констатації ідеї Страшного суду. Твір номер 9 «Менует» на перший погляд здається лиш старовинним танцем, а прислухаючись можна почути в музиці ніжні згадки автора про образ матері та його щасливе дитинство в материнських обіймах.

Впродовж життя Косенка знали як автора «Героїчної увертюри», бо саме на цьому наполягали всі музичні критики і журналісти, у відкритій формі дорікаючи митця «в неувазі до національного елемента». Стосовно творчого потенціалу та думок Косенка, його «можна порівняти з художником, який іде в картинну галерею для натхнення, а не для того щоб скопіювати одну з картин іншого видатного художника», – зазначає В. Довженко [7, с. 21]. Митець мав великий музичний спадок, він мав особливий погляд на музичні цінності та естетичний світогляд. Косенко піддавався різкій критиці зі сторони сучасників,

які стверджували, що композитор нехтує національними інтересами та елементами, проте Іван Лященко казав: *«Художньо-індивідуальне, відчувши на собі вплив загальнолюдського, може стати національним навіть незалежно від наявності в ньому фольклорно-традиційного матеріалу»* [20, с. 213].

Слідуючи з цього, елементи національного характеру проявляються в кожному творі В. Косенка. Пасакалія заслуговує на особливу увагу з точки зору побудови, фактури та наявності «національного елемента». Незважаючи на свій великий розмір (тема, 38 варіації та кода), твір за творчою побудовою сприймається легко завдяки мисленню груп варіацій. Розділяючись по драматичній групам, перша група належить до експозиції, друга - ліричній центру, а третя - це фінальна група. Кожна частина завершується ґрунтовною кульмінацією, яка щоразу виростає в своєму емоційному забарвленні. Фіналом варіацій є грандіозна кода. Як відзначає Ю. Вахраньов [3], особливість Пасакалії вирізняється не лише її великими масштабами, але й особливостями побудови, фактури, які насичені різноманітними техніками - передовою, октавною, розтягненнями інтервалів, емоційним забарвленням тощо.

Доволі часто М. Лисенко у своїх творах буквально цитує рядки з народних пісень, особливо в «Українській сюїті g-moll у формі старовинних танців на основі народних пісень», а в творах В. Косенка відчувається зовсім протилежний, індивідуальний підхід – майже повна відсутність очевидних «цитат». Виразність мелодії завжди була найголовнішим фактором для Косенка в створенні композицій. Саме мелодія допомагала митцю відтворювати власні думки, емоції і переживання і саме завдяки мелодії В. Косенко завжди залишався непередбачуваним і свіжим, наповнений новими ідеями і творчим натхненням. Як пише Б.Фільц: «він втілював мелодію, переносячись з одного інструменту на інший, а також часто користувався барвами крайніх регістрів» [4, с. 22].

Косенко у своїх творах дуже рідко використовує цитати з української народної музики. Наприклад у творі «Куранта» відчуваються тільки далекі інтуїтивні відголоски народної пісні «Ой у вишневому саду» (а саме 79-82 такти), а в «Алеманді» відчуваються наспіви народного «Місяць на небі» (23,

82 такти, верхній голос), окрім цих випадків, слід відзначити, що мелодійне забарвлення Косенка близькі до українського народного звучання. Це відчувається завдяки милозвучності творів, їх ліричного забарвлення («Гавот»), загальний образ душевний людських емоцій і переживань, звучання і ритмічність, яка притаманна українським народним пісням.

В купі зі симфонічними музичними композиціями В. Косенко є автором багатьох обробок українських народних пісень для хорових виконавців, співаків, тому емоційним забарвлення душі українського народу лягли на клавіші його фортепіано і основу творів: дорійські та еолійські звороти (перші два такти твору «Пасакалії»), перехід на септиму, (перехід з першого такту на другий), адже мова народу має тісний зв'язок з мелодійною мовою митця, яка визначається вокалізмом - її інтонаційною основою.

Вище вже зазначалося, що з «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка вирізняється найвидатніший етюд за своїми розмірами та багатством емоційного балансу образів – «Пасакалія», подібна до однойменної композиції Г. Генделя. Фактично твори Косенка та Генделя мають подібну форму: строгі варіації по вісім тактів, однакові тональності, теми починаються з оповідань про сильні людські долі, тема басів замкнута, функція їхніх ланцюжків схожа, немає затактів і фраза не переноситься у інші варіації. Але розмір «Пасакалії» Косенка $\frac{3}{4}$ - це є визначенням того, що його твір більш драматично забарвлений, більш ліричний образ, музика має глобальніше розкриття проблеми, вона величніша, в ній більш присутні трагедія та траур по емоційному забарвленню. З другого боку Пасакалія Генделя, розмір якої $\frac{4}{4}$, через маршевість відображає більш героїчний образ.

Здається також, що «Пасакалія» Косенка та «Чакона» Баха схожі за своєю величністю. Як відзначає О. Олійник [22], в обох є вишукані та суворі епізоди, проте за кількістю варіацій вони різняться (31 і 38), Бах розширив свою 15 варіацію до 12 тактів, а 18 варіація має всього лише 4 такти. Головною відмінністю творів є сфери образів та нюансів стилю – Косенко об'єднав концепції старовинної музично-драматичної спадщини та сучасні для нього контексти. Відтак, видатному українському композитору вдалося втілити

могутні риси романтичного симфонізму, не копіюючи їх, а тільки беручи з них натхнення. Також осмислюючи на національному рівні вагомість української народної культури, він прагнув піднести українську музику до світових масштабів, даючи багато поштовхів для подальшого розвитку фортепіанної мелодії. Ці взаємозв'язки викриваються при більш вдумливому та уважному дослідженні твору, адже автор використовує різні технічні методи для подолання різноманітних художніх проблем, але саме з таких нюансів і складається творчий почерк композитора Косенка.

«Пасакалія» має безліч зв'язків та відсилань до всіх етюдів циклу, тому може бути усвідомлена лише тоді, коли виконані всі твори. Пасакалію слід сприймати як завершення та головну частину всього циклу. Даний факт широко висвітлений та проаналізований у науковій літературі. Але ніхто з науковців не підкреслював той факт, що це є очевидною вказівкою на наскрізну «симфонічність» та цілісність досліджуваного твору. Ці взаємозв'язки викриваються при більш вдумливому та уважному дослідженні твору, адже автор використовує різні технічні методи для подолання різноманітних художніх проблем, але саме з таких нюансів і складається творчий почерк композитора Косенка.

«Пасакалія» твір номер 10 В. Косенка уперше побачила світ у 1931 році, яка складається з теми, 38 варіації та коди. Саме 38 варіацій і було задумано композитором, адже він створив цей твір як подарунок до 38-го дня народження своєї дружини Канеп-Косенко Ангеліни Володимирівни.

В своїх творах Косенко спирається на натуральну та хроматичну діатоніку, що є суттєвим фактором його індивідуального творчого стилю. До стилю Косенківських методів входять тризвук та септакорд, в деякі епізоди також потрапляють і нонакорди, тому основа увага дається більше натуральному звучанню, без емоційної перенапруги. Підвищена драматична емоційність, віртуозність, витонченість, прийоми, які притаманні романтизму, улюблені інтонаційні ознаки, національні елементи та милозвучність, відразу дають можливість впізнати творчість В. Косенка, по його притаманному стилю.

Висновки до Розділу 1

1. На прикладі аналізу циклу «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» та наукових досліджень були виявлені особливості індивідуального композиторського стилю В.Косенка та наочними прикладами доведено, що задум цієї сюїти мав масштаб саме композитора-симфоніста.

2. Етюдами В.Косенко протестував проти панфутуризму, пролеткульту, відходив від утилітарно-службової функції митця. В них він заклав не тільки емоціональну глибину, а й майстерне підґрунтя, потенціал для подальшої симфонічної творчості, яка, нажаль у повній мірі не розкрилася за коротке життя композитора.

3. Затвердившись як високопрофесійний композитор-піаніст він стояв на порозі наступного щаблю своєї творчості – симфонічно-драматичного етапу. Більш детальний огляд документальних свідчень про його оперу «Марина», справляє враження роботи, яка мала б стати завершенням багаторічної плідної праці автора над творами в музичному театрі. Автор роботи вважає, що сюїта «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» є безпосереднім попередником великого симфонічно-драматичного задуму взагалі, та опери «Марина», зокрема.

4. Дуже плідного музичного дослідження потребує величезний архів незавершених творів В. Косенка, який містить в собі переважно нотні матеріали. Є ймовірність, що в ньому знайдеться велика кількість невідомих досі українському музичному мистецтву ескізів, чернетки з нотатками та фрагментами незавершених творів композитора, які б в повній мірі посприяли б подальшому висвітленню його симфонічної творчості.

5. У процесі творчих пошуків та осмислення досвіду видатних класиків В. Косенко напрацьовує авторський композиторський стиль. Цикл «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» й до сьогодні залишається найвидатнішим твором української музики цього жанру. Увага композиторів, аранжувальників, режисерів театрів актуалізувала нове осмислення та трактування «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» в нових

оркестровках. надало цим творам нової актуальності та ствердження української неокласики ХХ ст. як окремого та самобутнього явища.

6. В. Косенко зміг як ніколи раніше у своїй роботі, наситити музику національними здобутками та індивідуальною стилістикою милозвучної, яка притаманна українській мові. Саме тому, можна зазначити, що цей етюдний цикл набуває яскравого національного окрасу та народної самобутності. Але на противагу подібній роботі М.Лисенка «Українська сюїта у формі старовинних танців», має яскраво-індивідуальний характер у дусі часу написання.

7. На відміну від барокових сюїт, сюїта Косенка - це не просто зовнішнє чергування п'єс, а струнка логіка співвідношення і порядку частин. Незважаючи на хаотичність і різноманітність танців, у циклі можна помітити певний порядок розташування п'єс: етюди вдаються до логічної послідовності номерів та об'єднання в цілісну картину. Автор звертається до структурно-композиційних засобів, вже відпрацьованих його колегами в минулому (у формі гавоту, менуету, пасакалій, куранти, алеманду, сарабанди) у притаманній їм процесуальній ритмічності. В циклах В. Косенка позначилися тенденція до зближення професійної музики і фольклорного жанру. Про стабілізаційні лінії розвитку свідчать наявність наскрізного духу, а також побудова форм, що направлені на сонатність (Алемандра, Жига). Це дозволяє говорити не про звичну побудову сюїтного формату, а про дійсно новаторський підхід до створення сюїт.

8. Отже, поштовхів до формування особливостей жанрової фортепіанної мелодії та її оновлення В. Косенка стали, з одного боку засвоєння і натхнення через вивчення закономірностей європейських мистецьких традицій, а з іншого - суто індивідуальні національні здобутки, які знайшли місце в творах митця. Це відобразилось в гармонійних, колоритних, емоційно насичених композиціях видатного українського автора В. Косенка.

АНАЛІЗ СУЧАСНИХ ОРКЕСТРОВИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ «ОДИНАДЦЯТЬ ЕТЮДІВ У ФОРМІ СТАРОВИННИХ ТАНЦІВ»

2.1. Порівняльний аналіз оркестровок Л. Більчинського та Є. Жаку «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка

Практичний розділ даної роботи присвячений порівняльному аналізу 2-х оркестровок сюїти В. Косенка «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців», рукописи Л. Більчинського, Є. Жаку. Зокрема розглянуті дві оркестровки даного твору. Оркестровка Леоніда Більчинського для великого симфонічного оркестру, створена у 1982 році. Оркестровка для камерного оркестру, створена Євгеном Жаку на замовлення автора цієї роботи за підтримки «Українського культурного фонду» у 2019 році.

Автор роботи аналізує виконавських та жанрово-композиційні особливості твору. Виділяє особливості оркестровки Л. Більчинського для симфонічного оркестру, та оркестровки Є. Жаку для камерного оркестру. Для кожної частини сюїти передбачена інтерпретації стилістики, форми, музичних мовних особливостей, тексту та контексту, взаємозв'язків цих складників та їх ролі у втіленні авторами, задуму і змісту. У роботі використані два основні методи аналізу: *зовнішньо-описовий і причинно-порівняльний*. Дослідженню підлягають різні аспекти музичної форми — гармонії, мелодики, ритму й метру, структури й формотворення, фактури, тембру.

1-й танець — ГАВОТ. Опрацьовуючи матеріал клавіру «Гавоту Des-dur» бачимо, що цей твір написаний «вдалою» фактурою як для фортепіано, так і для оркестру. Л. Більчинський та Є. Жаку, чітко це усвідомивши, були схожі у своїх думках щодо оркестрування. В обох інтерпретаціях оркестровка змішана, що зумовлено повторами мелодичних ліній. Склад оркестру повний. Потрійний його склад дав змогу Леоніду Більчинському цілі речення (див.: <https://prnt.sc/sj4ijg> та <https://prnt.sc/sj4iux>) віддавати окремим групам інструментів. Отже, мелодію та супровід бачимо і у дерев'яних духових, і в мідних, і у струнній групі. Це дало змогу відображати різні кольорові відтінки

всіх тем твору. Обидва оркестратори не дали основну тему (див.: <https://prnt.sc/sj4dg1>) етюдю мідним, інакше легкий та прозорий характер мелодії придбав би тяжкість та необґрунтовану величність. Натомість Є. Жаку дав її дві перші фрази клавесину-соло (див.: <https://prnt.sc/sj488b>), що тільки підкреслило веселий настрій музики. Матеріал фрази верхнього нотоносця (див.: <https://prnt.sc/sj46vh>) обидва оркестратори доручили гобоям, що передало колорит бароко та настроїв танцю.

Солуючих інструментів даному етюді не використано, що зумовлено проведенням мелодій секстами та терціями. Обидва автори обробок задіяли під кінець твору (на форте) весь оркестр, та все ж Більчинський не використав в останніх дев'яти тактах перкусію (див.: <https://prnt.sc/sj4efa>), це б надало зайву грайливість основній темі, яка на цей момент набула розмаху урочистості, що видно з оригінального фортепіанного тексту. Спокійна тема середини твору (див.: <https://prnt.sc/sj4gzv>) добре звучить в усіх групах. Однак, особливим та трохи недоречним (з боку колористики мелодії) моментом у двох оркестраторів було доручити її челесті-соло (див.: <https://prnt.sc/sj4f4v>) (Л. Більчинський) та клавесину-соло (див.: <https://prnt.sc/sj4fh5>) (Є. Жаку). Ці два інструменти придали задумливій та дещо трагічній мелодії характер грайливості та світла. Можливо була мета додати їй яскравості оптимізму та більшої надії? Можливо це хотіли сказати обидва автори? Так, вони вдало дещо доповнили оригінальний текст клавіру фігураціями у флейти-п'якколо на гучних акордах (див.: <https://prnt.sc/sj4fyp>). Це є класичний прийом в оркестровій музиці на таких моментах. Цей прийом надав цим акордам більшої вишуканості та не дозволив прозвучати високій ноті у п'якколо досить сухо.

2-й танець — АЛЕМАНДА. Маємо на розгляд досить цікавий твір – Алеманда фа-мінор. Аналізуючи вихідний текст бачимо в багатьох моментах фортепіанну фактуру, хоча їх не багато. І переклад її на оркестр, вважаю, завдав не мало клопоту оркестраторам, які використали повні склади своїх оркестрів для обробки цього етюдю. Труднощі стосуються цих фраз: (див.:

<https://prnt.sc/sjltzi>; <https://prnt.sc/sjluct>; <https://prnt.sc/sjlusho>; <https://prnt.sc/sjlv6g>).

Розберемо окремо кожен випадок.

1. Осмислюючи інтонаційні ходи між шістнадцятими, їх динамічний нюанс, а також їх переклад на оркестр, зауважемо наступне. Якщо віддавати ці пасажі групі дерев'яних духових, то вони будуть досить слабкі та не об'ємні; для мідних вони не підходять зовсім. Тому лишається струнні інструменти, для яких такі ходи не досить властиві та не зовсім звучні. Саме це автор спостерігав під час репетицій. Складність для виконання полягає ще й у великій кількості похідних знаків альтерації (див.: <https://prnt.sc/sjlytn>) . Звертаємо увагу на те, що обидва оркестратори віддали їх якраз струнній групі, декілька разів дублюючи дерев'яними духовими для більшої густоти звучання (див.: <https://prnt.sc/sjm1ct>; <https://prnt.sc/sjm2ww>). Цікаво, що ні Л. Більчинський, ні Є. Жаку не дозволили собі переробити ці ходи для зручності гри скрипками та кращого звучання зберігши при цьому оригінальний текст.
2. Ця фігурація теж не досить добре звучить на струнних і дерев'яних духових із-за постійних стрибків на сексту, октаву. Причина та сама, що й у попередньому абзаці. Автори обробок збагнули ще й те, що на одному смичку ці ходи гати не доцільно, тому розділили по дві ноти з чотирьох на один смичок, надавши цим пасажам легкості та приємної на слух пульсації восьмими (див.: <https://prnt.sc/sjmcj7>) (версія Більчинського). Хочемо звернути увагу на те, що з цією задачею вдало впорався і Є. Жаку, переклавши це місце (див.: <https://prnt.sc/sjmf8j>) таким чином (див.: <https://prnt.sc/sjm10x>). Пульсація у перших і других скрипок автентично відобразила стиль барокового оркестру. Як бачимо, не зручні інтервали віддано клавесину, який тільки додав шарму цьому матеріалу.
3. Вищевказане можна сказати і про ходи октавами. Оркестратори вирішили цю проблему кожен по-своєму. Жаку віддав октави, сексти та кварта клавесину (див.: <https://prnt.sc/sjmjev>); натомість Більчинський доручив їх кларнетам і флейтам (див.: <https://prnt.sc/sjmkaf>), а в цих тактах (див.: <https://prnt.sc/sjm10x>) навіть змінив штрих легато на деташе – так кожна

нота зазвучала чітко. В обох випадках ці гучні моменти стали більш привабливими.

4. Остання складна фігура фортепіанного характеру вдало перекладена на оркестр. Використана передача одного мотиву ланцюжком в інші октави та інструменти (див.: <https://prnt.sc/sjmq0c> флейти у Більчинського). Так як в оркестрі Є. Жаку не було флейти-пікколо – інструмент заголосний для не великої кількості музикантів, – він переніс таку перекличку на октаву вниз (див.: <https://prnt.sc/sjm5p5>) (фагот, кларнет, гобой і флейта). В обох оркестраторів музична думка збережена.

З обох партитур чітко видно, що основні теми виконуються групами дерев'яних духових та струнних інструментів; для мідних духових характерних мелодичних ліній немає. Функції груп змінюються – це зумовлене матеріалом етюд, тобто самою музикою. Також в «Алеманді» не спостерігається самотньої мелодії для сольних інструментів.

Окремим осередком цієї роботи В. Косенка є ця драматична тема (див.: <https://prnt.sc/sjmz47>). Її суворий та трохи войовничий характер помітно одразу. Як у Більчинського, так і в Жаку вона викладена октавами віолончелей та контрабасів у поєднанні з фаготами (див.: <https://prnt.sc/sjn1o1>; <https://prnt.sc/sjn2ra>). Ці інструменти у вказаних в оригіналі октавах (див.: <https://prnt.sc/sjn3x4>) дуже добре відображають характер цієї теми. Для мідних духових вона не підходить.

Завершується твір на форте усім складом оркестрів. Вказана велична і трагічна каденція (див.: <https://prnt.sc/sjn5ep>) по задуму Косенка лунає дуже повільно, вдумливо. Тональність твору – фа-мінор – з точки зору семантики якнайкраще відображає такі настрої.

3-й танець —МЕНУЕТ. На зміну драматичному трагічному фіналу «Алеманди» приходять третій етюд Косенка «Менует» соль-мажор. Обидва автори обробок використали повний склад музикантів оркестрів.

Перша тема менуету (див.: <https://prnt.sc/sjnps2>) в обох випадках доручена по черзі духовим та струнним групам. Жодна група не взяла на себе окрему функцію протягом етюд. Дерев'яні дають забарвлення «середньовічної епохи», другі – мрійливість та світло. Як і основну тему, так і гармонічний супровід бачимо у цих двох групах: порізно або навіть одночасно. В приклад цього Леонід Бильчинський та Євгеній Жаку з початку «Менуету» тему у супровід віддали струнним; і тільки перший з авторів обробки доповнив ноту соль у контрабасів тихою октавою ре-ре фаготів (див.: <https://prnt.sc/sjnuxa>). Це дало змогу добре почути відокремлену квінту в басовому голосі (див.: <https://prnt.sc/sjnw39>). У цих тактах Жаку виклав гармонію у струнних, а мелодію у дерев'яних духових (див.: <https://prnt.sc/sjnx2s>). А велика кількість цих інструментів складу оркестру Бильчинського дала йому змогу провести мелодію і гармонію тільки у цій групі (див.: <https://prnt.sc/sjnx2s>).

Фактура викладу етюд досить добре «лягає» на оркестр. Синкопована пульсація соль-ре-ре (див.: <https://prnt.sc/sjo18x>) оркестрована однаково у Бильчинського (див.: <https://prnt.sc/sjo24p>) та Жаку (див.: <https://prnt.sc/sjo3g5>) - подовжуючи восьмі до четвертних.

Дещо різною метою було використано групу мідних. Наприклад, Євгеній Жаку чітко розділив її функції: у першому тематичному розділі (див.: <https://prnt.sc/sjobad>) мідних немає; у частині Allegro (див.: <https://prnt.sc/sjo7vx>) виконують функцію ведення гармонії (див.: <https://prnt.sc/sjo8ui>); у другому (див.: <https://prnt.sc/sjo9mz>) - лише відтіняє та підкреслює верхню точку теми на forte (див.: <https://prnt.sc/sjoaky>); в частині, позначеній Косенко Meno mosso (див.: <https://prnt.sc/sjobh3>), труби та валторни звертають на себе всю увагу, бо в них багатоголосний пасаж з мелодією у труб. За браком туби у складі оркестру Жаку (у часи бароко туби не було) басовий голос було віддано фаготу (див.: <https://prnt.sc/sjodku>). Щоб надати більшої рішучості та густоти тембрів, супровід валторн (і бас фагота) було подвоєно клавесинним тутті (див.: <https://prnt.sc/sjoeq6>). Мінорні акорди клавесину на forte в такому випадку мають грізний характер. Це виправдовує дане поєднання, хоча тембрально мідь і клавесин дуже далекі.

Характер музики Меню *mosso* чітко дає зрозуміти музиканту-оркестратору, що це царина мідних духових. Як бачимо, і Більчинський це помітив і виклав матеріал саме так (див.: <https://prnt.sc/sjohxr>), лише в другому реченні подвоїв труби гобоями, бо мелодія труби викладена паралельно октавою вище у флейти (див.: <https://prnt.sc/sjoib1>). Внаслідок цього ми маємо більш виразний і гучний мелодичний голос і цілісну картину дерев'яних духових.

Щодо частини *Allegro*, її тему (див.: <https://prnt.sc/sjokji>) Леонід Більчинський проводить спочатку у струнних інструментів, а потім у дерев'яних духових. Це дозволяє показати пасажі шістнадцятими у різних кольорах. Натомість Євгеній Жаку притримався традиції бароко використати повтор з тією ж самою оркестровкою. Така розбіжність між трактуваннями обох авторів обробок прослідковується у всіх етюдах Віктора Косенка. Можна з цього зробити висновок, що Більчинський мав за мету показати різні темброві барви оркестру, тоді як Євгеній Жаку дотримався барокової непохитності та чіткості: дана тема звучить тільки так, даним тембром і ніяк інакше.

Звернемо особливу увагу на останню репризу першої теми «Менуету». Одразу помічаємо фортепіанну фактуру забарвлення теми – це форшлагги на великі інтервали (див.: <https://prnt.sc/sjopzb>). Оркестрове трактування виявилось різним у двох оркестраторів. У Леоніда Більчинського збережено оригінальний текст і віддана ця прикраса мелодії до челюсти (див.: <https://prnt.sc/sjor94>). Натомість, Жаку трактував форшлагги інакше: їх замінили відповідні ноти флейти на стакатісімо, що теж дало відчуття легких дзвіночків (див.: <https://prnt.sc/sjot0n>). Також варто наголосити на цікавому моменті наприкінці твору. Це зв'язка частин основної теми (див.: <https://prnt.sc/sjotz8>). Обидва автори обробок віддали цей матеріал дерев'яним духовим, використавши при цьому ще й одну валторну на ріано, тембр якої злився з гобоями і фаготами (див.: <https://prnt.sc/sjovtd>; <https://prnt.sc/sjow4v>). Вибір такої оркестровки найкраще відтіняє бароковий характер матеріалу зв'язки.

Так як в цьому етюді ми не бачимо самотньої одноголосної мелодії, а маємо в наявності теми, викладені терціями та децимами. А характер зв'язки,

описаній у попередньому абзаці, вимагає ведення її мелодії і підголоску двома однаковими інструментами – таким чином цей уривок набуває барокового колориту та цілісності.

4-й танець – КУРАНТА. Етюд «Куранта» має найнезручніші тематичні мелодії і одну гармонічну фігурацію для перекладу на оркестр. Зумовлено це інтонацією на широкі інтервали та стрибки. В той час як на фортепіано такий матеріал звучить ідеально. Ось ці моменти: 1) основна тема (див.: <https://prnt.sc/sjp7le>) - стрибки показані зеленим прямокутником 2) гармонічна фігурація (див.: <https://prnt.sc/sjp8tj>) 3) друга тема (див.: <https://prnt.sc/sjpa2d>) - не зручні стрибки обведені так само зеленим. Інший матеріал добре оркеструється. Важливим зауваженням є те, що, здавалося б, ці теми досить зручно грати дерев'яними духовими. Але основна тема звучала б дещо зухвало у цієї групи інструментів, а характер цієї мелодії легкий та невимушений, як течія маленького струмка. Не дарма переклад з французької *surante* – «та, що тече». Отже бачимо, що основна тема подана тільки струнними і ніяк інакше. Цього ж не можна сказати за грайливу мелодію у прикладі 3. Вона дещо грайлива і барокова, тому обидва оркестратори доручили її «дереву». Незручність інтервалів зберігається і для інструментів цієї групи. Далі буде показано, як вирішена ця проблема. Динамічні нюанси п'єси дозволили задіяти всі інструменти оркестрових складів. Мелодію і супровід бачимо як у дерев'яних духових, так і у струнних почергово або одночасно. Вивчаючи обидві партитури, бачимо, що мідь не виконує роль ведення мелодій за не великими виключеннями. У Жаку труба дає спрощену мелодію частини *Un poco meno mosso* (див.: <https://prnt.sc/sjppout>), наче опору для всього оркестру (спрощена мелодія виділена зеленим (див.: <https://prnt.sc/sjpnrcr>), і результат в партитурі (див.: <https://prnt.sc/sjpmg8>). Більчинський трубами виділив спрощення цієї теми (див.: <https://prnt.sc/sjps30>) (виділено зеленим). В основному мідь виконує гармонічну функцію окремими педальними тонами. І тільки у Жаку валторна виконує прихований підголосок (див.: <https://prnt.sc/sjpv02>) . Ось так це виглядає в партитурі (див.:

<https://prnt.sc/sjpvpk>). Повернемося до труднощів перекладу тематичного матеріалу.

1. Проблема стрибків мелодії вирішена однаковим чином у двох оркестраторів. Вона розкладена між першими, другими скрипками та альтами (див.: <https://prnt.sc/sjq25v>) (Жаку) та (див.: <https://prnt.sc/sjq2o5>) (Бильчинський). При вмілій грі та єдності струнних це розкладення звучить майже як одне ціле.
2. Не зручні інтервали у даній фігурації можна вирішити різноманітно. Євгеній Жаку віддав октави (див.: <https://prnt.sc/sjq5rb>) клавесину (див.: <https://prnt.sc/sjq6az>). Фігурація (див.: <https://prnt.sc/sjq7zx>) залишена другим скрипкам - досить зручно і звучно (див.: <https://prnt.sc/sjq8mq>). Бильчинський же діяв трохи інакше: (див.: <https://prnt.sc/sjq95b>) - так виділяться низка квінта сі-фа#.
3. Як бачимо, в обох оркестровках ця тема віддана гобою. Тембр цього інструменту підкреслює скерцовий характер мелодії та її бароковий колорит. Проблема стрибків теми вирішена Бильчинським додаванням другого гобою. Але тут стала інша не значна проблема – низхідний стрибок в октаву у другого гобоя не досить зручний, а тому й не досить звучний. Хоча не порушена цілісність уривку. Ця ж задача Євгенієм Жаку вирішена в інший спосіб: додаванням синкопованої ноти ре у фагота (див.: <https://prnt.sc/sjqfc6>), що теж не зовсім зручно з точки зору виконання такої ритмічної фігури. Але синкопа додала грайливого забарвлення темі. Цілісність теж не порушена, хоча мелодія дещо розімкнулася на два рівні.
Треба сказати декілька слів про зв'язку (див.: <https://prnt.sc/sjqin7>). Її характер не однозначний. З одного боку вона продовжує скерцовість теми пункту 3, з іншого – приховує в собі урочистість. Жаку підкреслив її шляхом проведення у клавесину-соло (див.: <https://prnt.sc/sjqlec>), відтіняючи піцикато струнних (див.: <https://prnt.sc/sjqlrz>). Бильчинський у свою чергу підкреслив урочистість, віддавши цей уривок мідним духовим (див.: <https://prnt.sc/sjqmz2>), відтіняючи акордами арфи в деяких місцях,

що нагадує піцикато струнних. У підкресленні різних смислових відтінків ми бачимо темброву драматургію вказаних інструментів.

Найповніше тутті з'являється в самому кінці етюдю (див.: <https://prnt.sc/sjqqa2>). Обидва оркестратори задіяли всі інструменти оркестру, досягши при цьому фортісімо.

5-й танець — САРАБАНДА. Траурний, трагічний та жалобний танець, має стиль пізньої сарабанди. Розглядаючи динамічні нюанси від *pianissimo* до *fortissimo*, бачимо, що оркестратори використали весь склад оркестру. Основні мелодичні лінії віддані струнним та дерев'яним духовим. І вже при появі акордів у викладі матеріалу (див.: <https://prnt.sc/sjsukx>) з'являється мідь. В цілому, фактура дуже зручна для оркестрування, тому не оркестрових моментів не бачимо. Не велику складність мають швидкі гліссандоподібні пасажі (див.: <https://prnt.sc/sjsw7t>), котрі, все ж, добре звучать в оркестрі при вмілій грі.

Хочеться зауважити декілька моментів по оркестровкам.

1. З самого початку обробки Леонід Більчинський доручив мелодію для двох флейт в унісон (див.: <https://prnt.sc/sjsxwb>). Починається мелодія з низького регістру цього інструменту, який має забарвлення слабкості, втоми, що дуже добре відображає настрій мелодії. У свою чергу Євгеній Жаку підкреслив величний, хоча і траурний, характер музики, давши цю другу частину мелодії флейті в унісон з кларнетом (див.: <https://prnt.sc/sjt13p>), а початок її – флейті-соло. Такий самий прийом використано далі при поєднанні другої частини з гобоєм (див.: <https://prnt.sc/sjt2pi>). Ноти гобоя з вібрацією в мінорі відображає жалобу. Тому таке поєднання є оправданим. Більчинський взагалі в другому періоді (див.: <https://prnt.sc/sjt5mj>) доручив її гобоям, а не флейтам (див.: <https://prnt.sc/sjt62p>), підкресливши жалісність. В обробці Більчинського ми бачимо постійне дублювання (див.: <https://prnt.sc/sjt72t>), що надає великого об'єму звучанню, бо сарабанда, все ж, ще й урочистий танець.
2. По-різному трактували прохідну мелодію (див.: <https://prnt.sc/sjt9ai>) два оркестратори. Більчинський доручив її фаготу-соло у дуже високому регістрі, показавши при цьому напруження і скорботу (див.:

<https://prnt.sc/sjtac9> , <https://prnt.sc/sjtaju>). Натомість Євгеній Жаку показав цю тему у вигляді «питання-відповідь» - перекличку між гобоєм та фаготом (див.: <https://prnt.sc/sjtbz5> . Для фаготів тут більш зручний регістр, він тут звучить м'якше і водночас скорботно. Гобой відтіняє жалобне забарвлення мелодії.

Клавесин, в основному, виконує в оркестровці Жаку гармонічну функцію з деякими сольними моментами (див.: <https://prnt.sc/sjth9h>). Тут клавесин відіграє роль розрядки ті підготовки вступу наступної фрази.

3. Унісон при грі гліссандоподібних пасажів струнними та дерев'яним духовими надає їм сили бурі, що насувається. Ці гамоподібні фігури добре розкладені обома оркестраторами між інструментами, тому пальці і дихання музикантів не будуть перенапружені. Такий хід (див.: <https://prnt.sc/sjtmfm>) складно розділяти між інструментами, так як треба заграти не 8 нот на чверть, а 13. Тому Жаку вирішив трошки змінити цей хід, розділивши на 7 нот на 1 восьму та плюс 6 нот на 1 восьму. Так зручніше вирахувати септоль та сектоль (див.: <https://prnt.sc/sjtom2>). Також з цього фрагменту видно перенесення нот контрабасу на октаву вище від оригіналу, так як нот мі-бемоль, ре і до-дієз (див.: <https://prnt.sc/sjtq8z>) немає у чотириструнного контрабаса, які зазвичай мають у оркестрах.

4. Бильчинський та Жаку були дуже обережні щодо використання ударної групи. Характер музики дозволяє це робити у виключних випадках, що й було виконано.

У «Сарабанді», як і в попередньому етюді в самому кінці твору використано всі інструменти для тутті, щоб досягти максимальну гучність звучання.

6-й танець — БУРРЕ. На зміну мінорному настою приходять жвавий танець – «Бурре». Фактура викладу матеріалу хоч і фортепіанна, але добре підходить для перекладу на оркестр, який в обох оркестраторів у цій п'єсі теж повний. Тут ми зустрічаємо фортепіанну стилістику (див.: <https://prnt.sc/sjuoht>):

стрибки на повторну ноту (ля у даному випадку). Задача у Більчинського вирішена аналогічно такій з «Менуету соль-мажор» (див.: <https://prnt.sc/sjupnk>). Жаку діяв іншим чином: залишив опорні ноти гармонії струнним у двох октавах (обведено зеленим), а ноті мі додав октаву внизу та діяв так само, як у «Куранті», знову доучивши клавесину таку фігурацію (обведено рожевим) (див.: <https://prnt.sc/sjuraw>).

Тема частини Allegro етюд (див.: <https://prnt.sc/sjuw4a>) в обох авторів обробок поводить у унісон струнними та дерев'яними духовими для більшої густоти тембру. Для цієї мети Євгенієм Жаку обрано гобой, що має самий різкий тембр серед дерев'яних духових. Це виправдано стилістикою танцю бурре – неочікувані та різкі стрибки.

Цікавим моментом в оркестровці Жаку є дублювання флейтою октавою вище найвиразніших моментів теми (див.: обведені рожевим <https://prnt.sc/sjv02x>) перших скрипок (див.: <https://prnt.sc/sjv0ef>; <https://prnt.sc/sjv0q3>). Це є прийом класиків, що виявився дуже доречним в даному випадку.

Функції ведення мелодії у міді ми знову майже не побачимо, окрім відтінення опорних нот мелодії трубою октавою нижче флейт (іноді в унісон з іншими дерев'яними духовими або струнними) в оркестровці Жаку (див.: <https://prnt.sc/sjv5uv>, <https://prnt.sc/sjvdud>, <https://prnt.sc/sjvex4>), та дублювання трубами тематичного матеріалу (див.: <https://prnt.sc/sjv750>) у роботі Більчинського (див.: <https://prnt.sc/sjv7of>).

Змішаний вид оркестровок і фактура викладу музики «Бурре» дозволила вести мелодичну лінію та супроводжувальну лінію одночасно у струнній групі та групі дерев'яних духових. Функція мідних у Більчинського частіше всього гармонічна (акорд або витримані педальні тони) та дублювання басової лінії: (див.: <https://prnt.sc/sjvank>, <https://prnt.sc/sjvbq4> дублювання - виділене зеленим, акорди – червоним, педальні тони – синім).

Основними засобами досягнення оркестрового колориту в обох оркестровках є різні поєднання тембрів різних груп (або всередині груп), а

також дублювання мелодичного голосу октавою вище та перекличка частин мелодії різними інструментами у Більчинського (див.: <https://prnt.sc/sjvmnp>).

Ми підійшли до повільного розділу «Бурре». Тут ми бачимо відокремлену кантиленну мелодію з супроводом. Жаку віддавав її веденню різним інструментам із групи дерев'яних духових (див.: <https://prnt.sc/sjvohq>, <https://prnt.sc/sjvotm>), а також в унісон двом самим нижнім інструментам цієї групи – кларнету та флейті (див.: <https://prnt.sc/sjvpmq>). Як ми бачимо, обидва автори використовували гобой та англійський ріжок (див. приклад Більчинського <https://prnt.sc/sjvqg5>). Це зумовлене м'яким, сумним та жалісним характером теми. Саме флейта додавала цю м'якість. Добре видно з партитури, що Леонід Більчинський зовсім не використав у цій кантиленній частині мідь. Проте Жаку дав міді – зокрема найніжнішим звукам валторна – гармонічну функцію витриманих гармоній (див.: <https://prnt.sc/sjvtlq>). Особливістю мелодії цієї частини є її обігрування у фортепіанному стилі (див.: <https://prnt.sc/sjvv0w>). Задача перенесення такої прикраси була виконана досить по-різному. Більчинський суворо дотримався тексту, оркеструвавши ці октавні ходи флажолетами скрипок та октавами флейт (див.: <https://prnt.sc/sjvx20>). У свою чергу Жаку дещо спростив фігуру – так як бароковій музиці не властиві були незвичні прикраси – та залишив лише половину фігури (див.: <https://prnt.sc/sjvzi1>). І все ж цей чудовий хід не втратив своєї краси.

Потрібно зауважити на наявність челести в оркестровці Більчинського у цій повільній частині (див.: <https://prnt.sc/sjw0vc>). Легкий та дзвінкий тембр цього інструменту наче відголос настрою основної частини твору. У цей же час Жаку склав для клавесину гармонічну фігурацію на матеріалі музики (див.: <https://prnt.sc/sjw41g>), додавши в оригінальний текст (див.: <https://prnt.sc/sjw4ig>) новизни барокового стилю кантилени. Як і має бути, така гармонічна фігурація не вибилася з контексту твору і не переключила на себе увагу слухача від сприймання мелодичної лінії.

7-й танець — ГАВОТ (сі-мінор). Мабуть, найвитонченіший та найвідоміший етюд циклу Косенка – «Гавоту» сі-мінор. Мелодичний матеріал

правої руки фортепіанного тексту (див.: <https://prnt.sc/sjww4b>) дуже добре звучить як у групи дерев'яних духових, так і у струнній групі. Але все ж таки перевагу обидва автори обробок надали струнній групі, що підкреслила плавність теми. Як бачимо з обох партитур, найчастіше обидва голоси мелодії ведуть скрипки, котрі іноді подвоєні дерев'яними духовими: так, танець набуває більш об'ємного звучання.

Важливим зауваженням оркестровок є неповний склад інструментів. У Жаку немає в партитурі труб, які надали б зайвої яскравості витонченій музиці. Валторни ж виконали функцію гармонії – витримані ноти (див.: <https://prnt.sc/sjxd6o>). І в Більчинського роль труб зведена до мінімуму: відтінок завершення фраз (див.: <https://prnt.sc/sjx2hr>, <https://prnt.sc/sjx3mj>) (виділено рожевим, а матеріал фрази - зеленим), окремих витриманих нот гармонії (див.: <https://prnt.sc/sjx35v>, <https://prnt.sc/sjx42s>). Тромбони, туба, контрафагот та група ударних у його обробці відсутня. Ця група також відсутня в оркестровці Жаку. Музика дуже м'яка і вона не потребує різких звуків перкусії та важкої міді. Лише гармонічну функцію в обох оркестровках виконують арфа (у Більчинського) та клавесин (Жаку). Хоча єдиний раз арфа подвоїла побічну тему у віолончелей (див.: <https://prnt.sc/sjxj5g>). Тут спостерігаємо функцію створення додаткового орнаменту підголоску. Обидва автори партії арфи та клавесину створили самостійно, що ніяк негативно не вплинуло на зміст та характер даного етюд, а навпаки доповнило та збагатило звучання оркестрів. І це стало в нагоді як раз для вирішення задачі оркестрування супроводу чисто фортепіанного характеру (див.: <https://prnt.sc/sjx8c1>), а саме заповнення гармонічним фоном. Більчинський та Жаку однаково оркестрували супровід лівої руки фортепіанного тексту (див.: <https://prnt.sc/sjx9ws>). Але без належної підтримки арфи чи клавесину, ми б отримали доволі сухе звучання (див.: <https://prnt.sc/sjxbsw>, <https://prnt.sc/sjxc34>).

Група дерев'яних духових в обох оркестраторів іноді проводила основну тему сама без дублювання скрипками (див.: <https://prnt.sc/sjxe42> (Жаку), (див.: <https://prnt.sc/sjxfg4> Більчинський). З обох робіт видно, що жодна група не брала на себе одночасно і мелодичну, і гармонічну функції. Оркестровка

Бильчинського, на відміну від обробки Жаку, має більше подвоєнь партій струнних духовими інструментами, що дає музиці більш насичених кольорів.

Особливим моментом у оркестровці Жаку є трохи змінена динаміка у п'ятому такті з кінця твору: (див.: <https://prnt.sc/sjxnag>). Як бачимо, що Косенко вказав нюанс *piano*. Але Євгеній Жаку вирішив акцентувати на *mezzo-forte* завершення попередньої фрази неочікуваним колоритним акордом на гармонії, що лунає майже весь такт. Цей акцент дуже короткий, так як акорд одразу зменшив силу звучання до *piano*. Останні ж чоти такти лунають ще м'якше та тихіше, ніж матеріал до цього акценту. Такий контраст додав дихання музиці.

8-й танець — РИГОДОН. На зміну витонченій граціозності приходить ще один веселий танець «Ригодон» сільського походження. Музика його проста та невимушена, але емоційна. Аналізуючи обидві партитури, бачимо явні відмінності у насиченні оркестровки. Як і раніше, Бильчинський прагнув використати всі барви та тембри складу свого оркестру. Всупереч цьому Жаку тяжів до барокової автентики. Його оркестровка помітно прозоріша, як сільський танок. То ж не дарма Косенко вибрав саму «примітивну» мажорну тональність – До-мажор. В обох обробках можемо знайти ведення мелодії та супроводу у кожної з груп (звісно, крім ударних). Динамічні нюанси – від *piano* до *fortissimo*, що відразу передбачає застосування повних складів оркестрів.

Фактура твору в більшості моментів матеріалу – універсальна як для фортепіано, так і для оркестру. Зокрема, є декілька не зручних фраз і ходів чисто фортепіанного характеру: (див.: <https://prnt.sc/sjyz9w>, <https://prnt.sc/sjyzpd> фрази з широкими інтервалами та стрибки на октаву). Вже не раз ми переконувалися, що такі моменти піддаються перекладу на мову оркестру доволі добре. У другій частині етюд, що має кантиленну мелодію, знаходимо в партитурах інструменти з сольною партією. Потягом всього твору бачимо майже скрізь наявність у двох основних групах інструментів – струнних та дерев'яних – мелодичного голосу та елементів супроводу одночасно. Хоча є й окремо. Наприклад (див.: <https://prnt.sc/sjz52m> - тільки фігурації супроводу, <https://prnt.sc/sjz5ou>, <https://prnt.sc/sjz74h> - тільки мелодичний матеріал). Що

стосується мідної групи, то і тут ми знаходимо або тільки мелодичний матеріал, або супровід, або обидва одночасно: (див.: <https://prnt.sc/sjz973> одночасність), (див.: <https://prnt.sc/sjz9j7> супровід), (див.: <https://prnt.sc/sjzadc>, <https://prnt.sc/sjzb95> мелодичний матеріал). Відокремленої мелодії у якогось із інструментів міді не знаходимо в обох обробках.

Розглянемо цікаві випадки оркестровок. По-перше, стакато в лівій руці (див.: <https://prnt.sc/sjzdbi>) Косенка обидва оркестратори трактували як піцикато (див.: <https://prnt.sc/sjzcy6>, <https://prnt.sc/sjzdsz>). А у Євгенія Жаку піцикато підтримані стакато клавесина. Це все добре відображає та підкреслює легковажність танцю ригодон, у якому часто підстрибували на одній нозі або відбивали ритм притопами. Піцикато та стакато клавесину у повній мірі це відобразили. У підтвердження такої раптової появи ритмічних постукувань під час танцювання ригодона є примітний момент у Жаку – несподівана поява піцикато під час однієї з тем (див.: <https://prnt.sc/sjzfk0> тема виділена рожевим, місце появи піцикато – зеленим). Ось це місце у партитурі (див.: <https://prnt.sc/sjzg7i>), після якого відразу слідує гра смичком. З цією ж метою віддана ціла фраза (див.: <https://prnt.sc/sjzidf> клавесину <https://prnt.sc/sjzhzt>).

Примітним моментом є трактування фази (див.: <https://prnt.sc/sjzjh3>) двома оркестраторами. Бильчинський віддав їх повністю мідним духовим (див.: <https://prnt.sc/sjzjz7>), підкресливши цим характер, схожий на марш. Жаку переклав інтерпретував інакше: першу фразу доручив дерев'яним духовим (див.: <https://prnt.sc/sjzl5p> давши при цьому басовій голос піцикато віолончелей), а другу фразу віддав клавесину (див.: <https://prnt.sc/sjzm01> залишивши при цьому бас у такій самій оркестровці). Перша фраза набула забарвлення сільської тематики (адже частіше всього селяни грали на різних сопілках та інших дерев'яних духових); друга ж фраза набула барокового темпераменту та справляє враження описаних вище раптових стрибків. Другий раз цей фрагмент оркестрований в інший спосіб: перша фраза – сполучення дерева та міді (див.: <https://prnt.sc/sjzopo> підтримка баса на тоніці – піцикато контрабасів), друга – піцикато струнної групи (див.: <https://prnt.sc/sjzpx9>) в унісон з клавесином (підстрибування, відбивання ритму притопом).

Зовсім інакше біло інтерпретовано плавну мелодію (див.: <https://prnt.sc/sjzsxa> верхній голос) двома авторами обробок. Бильчинський її доручив разом із супроводом тільки духовій групі – тільки дерев'яним інструментам (див.: <https://prnt.sc/sjzus8>, <https://prnt.sc/sjzv33> за виключенням педальних тонів двох валторн). Мотивів такого нашарування тембрів збагнути дуже тяжко. Жаку діяв зовсім протилежно: (див.: <https://prnt.sc/sjzz1p>, <https://prnt.sc/sk00s6>, <https://prnt.sc/sk01b5>). Відокремлена кантиленна мелодія віддана одному з дерев'яних інструментів (виділено рожевим), фортепіанна фігурація супроводу віддана клавесину, чим підкреслено бароковий характер розглядуваного уривку (виділено зеленим), педальні тони гармонії віддані струнним (виділено синім). Кларнет та флейта надали мелодії забарвлення мрійливості (можливо, про нездійсненне), англійський ріжок – туги.

Під самий кінець твору (останні 8 тактів) ми бачимо повні оркестрові тутті. Це символізує апофеоз святкового настрою людей у танці. Адже ригодон – найдемократичніший і легковажний з усіх старовинних танців, був покликаний веселити та розважати. А кантиленна мелодія середини етюд може бути розцінена як своєрідний відпочинок від запальних рухів так як контрастна тема музичної форми.

9-й танець — МЕНУЕТ мі-бемоль-мажор. Другий менует циклу Косенка має дещо спокійніший характер, ніж третій етюд – «Менует соль-мажор». Вивчаючи оригінальний матеріал твору, легко помітити характерні риси фортепіанної фактури. Зокрема: 1) супровід ломаними акордами у лівій руці (див.: <https://prnt.sc/skbixp> вирішення такої задачі вже було описано у попередніх етюдах), 2) орнаментування мелодії широкими та дуже широкими інтервалами <https://prnt.sc/skbjif>, що тримає в собі прихований голос у третій та четвертій октавах. 3) фрази «широкого дихання» - мелодія та підголосок (див.: <https://prnt.sc/skbn37> виділено рожевим), 4) супровід гамоподібним ходом чисто фортепіанного характеру (див.: <https://prnt.sc/skbn37> виділено зеленим), 5) наявність каденції (див.: <https://prnt.sc/skbobr>).

Обидва автори обробок використали повні склади своїх оркестрів, що зумовлене теситурою твору – від найнижчих нот до найвищих, а також динамічними нюансами від *piano* до *forte* (*fortissimo*), пов'язаною з характером музики в окремих частинах твору. Як і в попередніх етюдах, групи дерев'яних духових та струнних інструментів виконують функції ведення мелодії та супроводу одночасно, або порізно. Мелодичну роль мідні духові у Більчинського не виконують, а служать для гармонічного заповнення. Натомість як в оркестрі Жаку валторни на кульмінаційному моменті (див.: <https://prnt.sc/skc2hr>) взяли на себе мелодичну функцію, виконавши опорну мелодію (див.: <https://prnt.sc/skc26u>), яка була продубльована у високих дерев'яних духовних – підтримка високих обертонів міді. Для валторн Жаку опустив мелодію на 2 октави нижче від верхнього голосу, що тільки підкреслило велич мелодичного голосу, додало йому драматургії на голосному кульмінаційному моменті. В інших випадках цього оркестратора мідь відіграє гармонічну функцію – особливо в цих моментах (див.: <https://prnt.sc/skc5zi>), коли у струнних тільки піцикато. Поєднавшись із дерев'яними духовими, валторни дали чудовий фон.

Цікаво, що обидва автори обробки віддали основну тему (див.: <https://prnt.sc/skca8j>) струнним. Це виправдовується її мрійливістю та світлим характером. Подекуди вона подвоюється дерев'яними духовими для більшої густоти звучання, підкреслюючи цим велич танцю. Щоб надати більше барокового колориту цьому етюду, Жаку написав акорди-арпеджіато для клавесину (див.: <https://prnt.sc/skccm9>). Також вважаю більш вдалим розкладення фрази (див.: <https://prnt.sc/skci8p>) на інструменти у Євгенія Жаку (див.: <https://prnt.sc/skcix9>). Так, мимобіжні секунди не звертають на себе увагу (на фортепіано вони взагалі майже не помітні), а передача фрази від одного інструмента іншому дає відчуття контрастуючого діалогу між тембрами.

Розглянемо особливі моменти в оркестровках. Задачу перекладу прикраси (див.: <https://prnt.sc/skbjif>), автори виклали кожен по-своєму. Більчинський доручив дуже високі ноти оркестровим дзвіночкам (див.: <https://prnt.sc/skcnja>), що справило чарівний ефект. Жаку оркестрував це місце, здається, менш вдало

(див.: <https://prnt.sc/skcss5>) - високі ноти у флейти. Можливо, цей орнамент краще б «продзенів» у клавесина. Проте, вважаємо досить вдалим кроком віддати форшлаги (див.: <https://prnt.sc/skcv3g> саме клавесину <https://prnt.sc/skcvoy>), а не кларнетам в октаву, як у Більчинського (див.: <https://prnt.sc/skcv3o>). Більшого колориту менуету надало оркестрування моменту (див.: <https://prnt.sc/skcxam>). Кожну другу фігуру (обведені рожевим) Жаку виклав у різних октавах (див.: <https://prnt.sc/skcy6p>), що додало світла цьому пасажу. В оригінальній октаві цей хід звучить у клавесина. Вдалим рішенням обох оркестраторів стосується фортепіанної каденції (див.: <https://prnt.sc/skbobr>). Більчинський віддав її арфі з підтримкою челести та оркестрових дзвіночків (див.: <https://prnt.sc/skd2hy>). Жаку ж віддав каденцію клавесину-соло (див.: <https://prnt.sc/skd3cc>). Це все дало змогу залишити оригінальний текст Косенка та зберегти фактуру, адже стилістика клавесинної та арфової гри дуже схожа на фортепіанну. Обидва автори обробок вдало розклали арпеджію у цьому такті (див.: <https://prnt.sc/skd4z2>) на струнні та підтримали арфою та дерев'яними духовими або клавесином. На струнних інструментах такі ходи звучать добре, хоча для зручності аплікатури Жаку змінив послідовність нот в акорді мі-бемоль-мажор (див.: <https://prnt.sc/skd89z>), а також замінив триоль двома шістнадцятими у першій групці (див.: <https://prnt.sc/skda0y>). Ефект при цьому лишився той самий.

10-й танець — ПАСАКАЛІЯ. Найдовший та найбагатогранніший етюд Косенка «Пасакалія». Остинатна фора твору автоматично підказує проведення basso ostinato інструментами з низькою теситурою. Це контрабаси, туба, бас-кларнет, фагот та контрафагот. Та при цьому ми не знаходимо в жодній з двох партитур ведення басу-остинато тільки у дерев'яних духових (а також не знаходимо ведення його у сольного інструмента з вказаних вище). Ці інструменти тільки подвоюють басову лінію у туби та контрабасів. Треба наголосити, що басова фігурація не завжди повторюється повністю, а тільки на опорних басових нотах гармонії або у варіативній формі. «Пасакалія» має найбільший обсяг динаміки – від найтихішого pianissimo (pp) до найгучнішого

fortissimo (fff), що відразу показує, що буде задіяний весь склад оркестрів, причому з найбільшою динамікою гри. Різноманітність варіацій диктує проведення вторинних мелодичних ліній у всіх групах інструментів, крім ударної. Хоча треба сказати, що басо-остинато та його варіативні похідні доручено, звісно, контрабасам, тубі з тромбоном в октаву, бас-кларнету, фаготу та контрафаготу, крім однієї похідної басової лінії: (див.: <https://prnt.sc/skl2ay>) (мелодичній голос - висхідна варіація), (див.: <https://prnt.sc/skl2nq> низхідна варіація). Гармонічна функція теж зустрічається у всіх групах, крім ударних інструментів.

Здебільшого, фактура твору суто фортепіанна, особливо в даних моментах: (див.: <https://prnt.sc/skl4eo> виділені зеленим пасажі властиві оркестру також, виділені рожевим – не властиві), (див.: <https://prnt.sc/skl55m> ламані акорди у двох октавах не притаманні оркестру), (див.: <https://prnt.sc/skl6f9> низька теситура вібруючих акордів на оркестрі не звучить), (див.: <https://prnt.sc/skl748> фігури арпеджіо широкими інтервалами), (див.: <https://prnt.sc/skl8dd> каденція такого типу), (див.: <https://prnt.sc/skl8vw> такі фігури не мають права бути автентично оркестровані, як абсолютно не властиві оркестру, там більше в такому темпі), (див.: <https://prnt.sc/skla38> акорди в такій теситурі не можна автентично перекладати на оркестр, так як нічого, крім невиразного гуркоту ми не отримаємо). В інших випадках фактура твору дозволяє зробити чіткий переклад на оркестр. Та все ж величезний сумарний діапазон інструментів оркестру (сім октав) дає змогу відобразити весь широкий простір музики десятого танцю.

Зупинимося на особливих та не звичних моментах у трактуваннях тексту оригіналу. Тема та перші дві варіації для оркестрування досить прості та вибір інструментів – діло художнього смаку. У третій варіації з'являється кантиленна мелодія. Бильчинський провів її у двох флейт з першими скрипками в унісон (пізніше додавши гобой у нижньому регістрі). Мелодія набула округлого та твердого характеру з нотками болю (див.: <https://prnt.sc/sklyoj>). Жаку доручив її тільки англійському ріжку з супроводом у струнних. Таке відокремлення дало

змогу почути болісний плач цього інструменту на тлі контрасту супроводу (див.: <https://prnt.sc/skm3lv>).

У наступній варіації плач перейняв гобой-соло (див.: <https://prnt.sc/skm4x1>), а швидка фігура (див.: <https://prnt.sc/skm5ga>) віддана клавесину, що підкреслило бароковий характер танцю. У той час як Більчинський (див.: <https://prnt.sc/skm76l>) знову подвоїв соло дерев'яного духового першими скрипками (виділено рожевим), - мелодія стала світліше; швидку фігуру (див.: <https://prnt.sc/skm5ga>) віддав флейтам у поєднанні зі скрипками, і вона набула дещо легковажного характеру. У шостій варіації квінтолі Жаку доручив клавесину на його тихому регістрі (див.: <https://prnt.sc/skm97p>), що дозволило уникнути зайвого мерехтіння духових і акцентування гармонічного ходу другорядної дії. У Більчинського ці квінтолі грають кларнети в поєднанні зі скрипками, відразу їх поставивши зовсім поруч з мелодією (див.: <https://prnt.sc/skmdeg>). Восьма варіація (див.: <https://prnt.sc/skmfk9>) у Більчинського виявилася надто складна для фагота (див.: <https://prnt.sc/skmft5>). Жаку доручив цей хід клавесину (див.: <https://prnt.sc/skmgfg>), для якого цей пасаж зручний.

Далі, аби зберегти оригінал тексту, Більчинський розписав суто фортепіанні арпеджіо на дерев'яні духові (див.: <https://prnt.sc/skmhya>). Натомість Жаку вирішив відійти від оригіналу та переробити фактуру, не позбавивши її сонористики (див.: <https://prnt.sc/skmjbp>). Така структура для виконання простіше. Увагу привертає десята варіація (див.: <https://prnt.sc/skml97>). Більчинський домігся чарівного, та дещо чаклунського дзвону за допомогою челести (див.: <https://prnt.sc/skmm3s>), давши мелодичний малюнок піцикато струнних. У Жаку цей момент вийшов жорсткіший, хоча й більш в оркестровому стилі. Особливим осередком є технічно складна дванадцята варіація (див.: <https://prnt.sc/skmnd1>). Вся суть полягає в поліритмії. Піаніст без диригента це зможе заграти, доводячи до автоматизму гру обома руками. А група музикантів звичайного оркестру, на нашу думку, не зможе чітко вирахувати вісім шістнадцятих нот паралельного ритму 2/4, коли диригент вказує 3/4. Тому при виконанні цього уривку (див.:

<https://prnt.sc/skmsi1>) оркестровки Бильчинського, я, як диригент, стикнувся з нездоланими труднощами. Малюнок струнної групи на піцикато ніяк не давався музикантам та обернувся у хаос. Натомість, в обробці Жаку паралельний ритм відданий клавесину-соло (див.: <https://prnt.sc/skmw4o>). Із-за різниці тембрів пасаж добре чути, клавесиніст відразу його зіграв, відокремившись від інших музикантів. Якраз це один з відтінків поліритмії.

«Пасакалія» Косенка ніби розділена на 2 частини: тема та 18 варіацій, і ще 20 варіацій. Дев'ятнадцята варіація (див.: <https://prnt.sc/skn3di>) по-різному трактована у двох авторів обробки. Жаку доручив її клавесину-соло (див.: <https://prnt.sc/skn3re>). Це дало змогу деякий час перепочити рукам музикантам струнних інструментів та перевести дихання духовим, а також відчутти слухачам дух бароко за допомогою притаманного цій епосі клавесину. Бильчинський же провів варіацію у мідних духових (див.: <https://prnt.sc/skn5v5>), надавши музичному матеріалу величі та урочистості, підкресливши цим перехід у однойменну мажорну тональність.

Різними оркестровими барвами у двох оркестраторів грає тридцять перша варіація (див.: <https://prnt.sc/skn9ur>). Вона справляє враження доволі несамовитого танцю з тупцюванням на одному місці. У Бильчинського це доручено дерев'яним духовим – характер збережено, хоча й партії виглядають дивно (див.: <https://prnt.sc/sknacw>). У Жаку дещо перероблено оригінальний текст, внаслідок чого фортепіанна фактура була полишена та змінена на стиль струнних Вівальді (див.: <https://prnt.sc/sknb7u>). Основний ефект при цьому зберігся. Тридцять шоста варіація має стиль струнного оркестру (див.: <https://prnt.sc/sknff0>). Обидва оркестратори це помітили: зручні гамоподібні ходи та викладка одного й того самого матеріалу у чотирьох октавах, акцентуючи його мідними духовими: (див.: <https://prnt.sc/sknfnd> - Бильчинський, <https://prnt.sc/skngeb> - Жаку).

Треба наголосити на особливому моменті тридцять восьмої варіації (див.: <https://prnt.sc/skninb>), що має суто фортепіанний характер із-зі арпеджіато (обведені рожевим), хоча якщо не брати до уваги ці арпеджіато, то уривок стає абсолютно оркестровим – акорди на тутті. Вважаю, що Леонід Бильчинський

припустився помилки, доручивши не досить гучній арфі ці пасажі, які вона не в змозі заграти в такому темпі обома руками (див.: <https://prnt.sc/skn14p> обведено рожевим), подвоївши при цьому ходи такої ж швидкості у контрафагота. На обох інструментах цей матеріал не звучить і перетворюється на гуркіт. Але цим Бильчинський віддав дань оригінальному тексту «Пасакалії». Натомість Жаку позбувся тих арпеджіато, віддавши при цьому дань милозвучності та чіткості. Однак, спробував заглибити відхід від оригіналу Косенка, створивши гармонічний вихор на клавесині шляхом тремоло(див.: <https://prnt.sc/sknnt2>).

11-й танець — ЖИГА. Останній стрімкий етюд Косенка має в собі урочисту та войовничу мелодію (див.: <https://prnt.sc/skp3tr>). Її обидва оркестратори віддали мідним духовим, хоча Бильчинський це зробив тільки на репризі (див.: <https://prnt.sc/skp5dm>). З початку твору він доручив її струнним у поєднанні з кларнетом (див.: <https://prnt.sc/skp6eo>). Це зроблено з метою позначити контраст між тихим початком етюду та гучним апофеозом завершення. Євгеній Жаку як з початку, так і наприкінці твору віддав партію валторнам. Зважаючи на присутність наприкінці «Жиги» нюансу fortissimo (див.: <https://prnt.sc/skp7lh>), обидва автори обробок використали повні склади своїх оркестрів та довірили «фанфарні октави» трьом групам інструментів одночасно, з яких провідна роль, все ж, належить міді, а інші групи тільки загущують тембр та трохи його пом'якшують. Стрімкі восьмі (див.: <https://prnt.sc/skpbso>) як у Бильчинського (див.: <https://prnt.sc/skpcle>), так і в Жаку (див.: <https://prnt.sc/skpd1x>), інтерпретовані у двох груп в унісон – у струнних та дерев'яних духових. Обидва автори дублювали ці вісімки октавою вище (а Жаку ще й клавесином) з метою надати чіткості звучання.

Фактура твору зручна для оркестрування, окрім суто фортепіанних гармонічних фігурацій (див.: <https://prnt.sc/skpacx>). Сольних відокремлених мелодій ми не бачимо в «Жизі». Цікавий факт, що Бильчинський розпочав твір тільки у дерев'яних духових (див.: <https://prnt.sc/skpegn>), а вже потім при повторі матеріалу в паралельному мажорі – у струнних (див.: <https://prnt.sc/skpfbe>). Цим він показав різні відтінки музики та тембральну драматургію дерев'яних духових на струнних інструментів, а також контраст

від більш темного звучання до світлого. Оригінальною особливістю оркестровки Жаку є виділення прихованого мелодичного голосу цього уривку (див.: <https://prnt.sc/skpk8m>): Його виділено рожевим. Зеленим виділено ніби то пропущений такий самий хід в іншій гармонії. Як раз на його матеріалі Жаку дозволив собі добудувати третю фразу. Ось як це виглядає в партитурі: (див.: <https://prnt.sc/skphl3>, <https://prnt.sc/skplno> синім виділено добудовану половину фрази на наявному матеріалі).

Фортепіанні фігурації обидва оркестратори інтерпретували по-своєму, а саме: Леонід Більчинський дотримався оригінального тексту, переклавши пасажі на дерев'яні духові (див.: <https://prnt.sc/skpnph>), Жаку зберіг традиції барокового письма, змінивши ламані октави на повторювані акорди із нот ламаних октав (див.: <https://prnt.sc/skpoji>).

В останніх чотирьох тактах (див.: <https://prnt.sc/skpsqd>) Леонід Більчинський доречно підкреслив мідними ті низькими дерев'яними духовими опорні долі такту (див.: <https://prnt.sc/skptly>). Цим самим він досяг монументального завершення циклу, як у величній та героїчній симфонії.

2.2 Особливі аспекти роботи диригента під час виконання оркестровок

Л.Більчинського та Є.Жаку «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка

Вважаємо за потрібне коротко надати практичні поради та прийоми щодо виконання розглядуваних оркестровок Л.Більчинського та Є.Жаку «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка. В першу чергу, слід зазначити про кваліфікаційні вимоги до різних складів оркестру. Як оркестровка Л.Більчинського так і оркестровка Є.Жаку вимагає високого виконавського рівня всіх груп інструментів. За своєю об'ємністю та різноплановістю вивчення даної сюїти, її можна прирівняти по рівню складності до пізньоромантичних масштабних симфоній, на кшталт симфонічних робіт Брукнера або Малера. Цю тезу необхідно застосувати для обох масштабів оркестровок. Ба більше, навантаження на виконавців камерного складу (оркестровка Є.Жаку) вимагає більшої кваліфікації оркестру, ніж того

вимагає оркестровка Л.Бильчинського у зв'язку з меншою кількістю ансамблю, та більшою залученістю його учасників.

Перший етюд циклу Косенка **ГАВОТ ре-бемоль мажор** написано в характері селянських бранлів (французькі народні хороводи) парного розміру. Ці танці у стилізованому вигляді завоювали широку популярність у клавірній літературі, їх жвавість, простота, пружна, невимушена ритміка, доступність і свіжість мелодичного матеріалу протягом кількох віків і аж до наших днів збуджували творчу фантазію багатьох поколінь композиторів.

Невипадково в циклі Косенка їм присвячено так багато сторінок (з одинадцяти етюдів — шість: два менуети — бранлі непарного розміру, два гавоти, бурре і найрухливіший з них — рігодон).

Французькі композитори XVIII ст. вносили в них риси «галантного» стилю, дбайливо зберігаючи народну основу. Тонко підмітивши ці тенденції в історичному розвитку французьких бранлів, Косенко в Гавоті ре-бемоль мажор навмисне зіставляє їх, наче узагальнюючи в одному творі його можливі трактування: аристократично-витончену манеру придворного танцю і грубувато-завзяту палкість його народного прообразу. Їх контрастну єдність м'яко відтінено середньою частиною в дусі ще одного різновиду селянського хороводу — плавного, мінливого, що за характером і тематичним матеріалом нагадує другий гавот циклу (Гавот сі мінор).

Отже диригентові варто зауважити симетричність квадратної структури, заокругленість кадансів, часте повторення музики першого періоду («галантний» стиль). Мати на увазі мажорний та мінорний тематичні матеріали етюду. Зуміти віднайти контрастні ходи, разом з тим зберегти наскрізне фразування мелодії. Особливу увагу при виконанні слід приділити добре вираженим манірним стаккато, елегантними кварто-квінтовими стрибками мелодії, гармонізованої крихкими септакордами, прозоро-витонченою фактурою з вкрапленням коротких імітацій на фоні органного пункта, ніжною, «полегшеною» (ремарка автора) звучністю. Диригентові слід уникати повільних «грузний» темпів, контролювати «прозорість» у духових з педалями не обтяжувати мелодію акомпанементом. Темп твору начебто вимагає

укрупнення схеми диригування на 2, хоча в кадансових моментах для зручності можна переходити на 4.

Якщо перший етюд можна розглядати як прелюдію, то **АЛЕМАНДА сі-бемоль мінор** — справжній початок циклу. Танець витримано в урочисто-гордовитому характері, притаманному йому в багатьох старовинних сюїтах. Висхідні фанфарні ходи мелодії нагадують деякі алеманди Генделя. Типові розширені кадансові звороти вносять відтінок ораторського пафосу й наказового утвердження. Чітка квадратність структури, плавний рух з елементами імітацій зближують твір Косенка з роботами старих майстрів.

Автор розвинув «скуті, стиснуті... передумови сонатно-симфонічного становлення», що об'єктивно існували у старовинній алеманді. Він реалізує тенденції, які вже намітилися раніше, наближаючи форму свого етюда до сонатної.

Завдання керівника ансамблю розчленувати твір на логічні блоки. Дати інструменталістам зрозумілу структуру та взаємозв'язки початкової сонатної логіки. Звернути особливу увагу на однорідність пульсацій та акцентуацій у акомпанементі в різних групах інструментів. Вбачаємо найголовнішим завданням обумовити штрихові особливості та цезури мелодії. В них розкривається основна краса та квінтесенція творчої інтерпретації барокової музики. Пильно та уважно слідкувати за низхідними темами у фрагментах та бути обережним у нюансах *allargando* пам'ятаючи їх кардинальну відмінність від фортепіанного стилю цих штрихів. Своєчасне та логічне *tempo primo* після цих фігур у полотні ансамблю. Схема на 4 із характерною цезурою-затактом при проведенні мелодії.

МЕНУЕТ соль мажор. Мелодія етюда відроджує традиції французького менуету, низхідний рух заснованої на трелі мелодії відбувається на фоні подвійного тонікодомінантового органного пункту, що підкреслює в ній риси спокою й зосередженості. Розумінням диригентом його фундаментальної основи у творі, пошук типової барокової звучності (з роздмухуванням довгих нот) дозволить одразу зорієнтуватися інструменталістам у проведенні мелодії та вдало виконувати орнаментальні фігурації. Органний пункт одночасно

оригінальний і типовий, його квінта, подвоюючись через октаву, «ховає» підголосок (подібну барву автор використовує часто). Разом з тим остинатна квінта в мелодичному супроводі — типова риса клавірної музики взагалі і часто зустрічається в менуетах Баха. Нарешті, такі органні пункти незмінно супроводжують українську народну інструментальну музику, і це поряд з іншими прикметами (підголосковість, терцове ведення мелодії і підголоска) вказує на народнопісенну природу музики.

Характерна урочистість середньовічного танцю сконцентрована у важкому поступі акордових мас, підкреслена динамічно й стає, якщо не панівним, то рівноправним образом п'єси. Але даний факт абсолютно не є сигналом для диригента для утримання метрономічного ритму, що безумовно знеособить мелодію, яка вимагає вільного «дихання».

Форма етюда своєрідна. З одного боку, вона відображає традиції парних танців у старовинних сюїтах і щодо цього близька до решти бранлів косенківського циклу. З другого — тут наявна варіаційність, що пробивається в алегро (соль мінор) і репризі. Здається, композитор наче синтезує два основні принципи формотворення раннього мистецтва: рондо і варіації.

Розташування тональностей перших чотирьох п'єс (по малих терціях) дозволяє ще чіткіше підкреслити межі між Алемандою і Менуетом і віднести останній до наступного танцю — **КУРАНТИ**, разом з яким він як гармонічно організоване ціле протиставляється Алеманді. Це робить можливим визначити перший драматургічний устій циклу: Гавот (як вступ) і Алеманда — паралельні тональності, Менует і Куранта — знову паралельні тональності. Косенко у цьому творі рішуче відходить від «помірно швидких» старофранцузьких зразків куранти. Він втілює у четвертому танці свого циклу італійський тип, що тяжіє до плавного швидкого руху рівних вісімок або шістнадцяток. Розмір 3/8 супроводжує у практиці клавірної музики саме куранти цього типу. Так його використано в соль-мажорній і мі-мінорній партитах Баха.

Мелодія Куранти — хроматично ламана лінія з елементами прихованого двоголосся. Є складним твором для диригента та оркестру. Схема диригування на 1. Постійні затакти, орнаменти мають складну агогіку та займають велику

кількість репетиційного часу. Хоча ніхто в науковій літературі не асоціює цей твір Косенка з іншими, але мелодія авторіві роботи очевидно нагадає «Пісню Возного» з опери Лисенка «Натала Полтавка». Рух мелодичного голосу заснований на інтонуванні української пісенної ладовості: підвищення IV, VI і VII ступенів натурального мінору. Другий, прихований в мелодії голос, — не що інше, як імітація основного. Мелодична лінія баса — також імітація-підголосок основного голосу у збільшенні.

САРАБАНДА ля мінор. Сарабанда у класичній сюїті Баха — «ліричний устій» циклу. У Косенка сарабанда трактується вільно. При збереженні основних рис жанру він створює образ, який не лише розвивається, а й у процесі розвитку набуває прямо протилежного значення. Переважають інтонації зітхання, септимові й тритонові ходи, ритмічна нестійкість. Цей неврівноважений стан підкреслюють зменшені трізвуки і трелі на ввіднотонових ступенях. Стабільність тоніки замасковано її короткочасною появою на слабих долях такту. «Відтягування» тяжіння до сильних долей у кадансі мусить бути грамото відпрацьована диригентом, звучати однорідно протягом усього твору та є основним завданням при розучуванні цієї частини твору.

Мотиви сумніву, непевності, що звучать у першій фразі (двотакт), переростають у заключенні періоду в наказово-ствердні інтонації каданса. Що також вимагає від диригента різних акцентуацій долей у роздрібненій схемі на 3 (фактично на 6). Цьому сприяють постійне повернення до тоніки в мелодії, широкі ходи унісонів, стійкі вертикалі акордів, суміщених з могутньою, органного типу фактурою, активний пунктирний ритм. Здається, все спрямоване до єдиної мети оформлення нового панівного образу, динамічного і життєствердного. Протягом восьмитактового періоду відбувається істотна трансформація — від мороку до світла, від непевності до утвердження, від сумніву до перемоги. Цей нюанс необхідно правильно відпрацювати та знайти розуміння та збалансованості ансамблю.

Складна орнаменталістика твору вимагає окремого репетиційного часу (групової репетиції) з її опрацюванням у струнної групи та групи дерев'яних

духових. Надзвичайно важливим завданням для диригента постає опанування зрозумілого афтакту для своєчасного послідовного вступу 32-х в секстолях, квінттолях та ін.

БУРРЕ ля мажор. Віртуозний блискучий характер етюд чудово узгоджується з традиціями французького бранля. Пружний затакт, точно визначений рух, типове «притопування» на другій і третій долях, секвенційні звороти, прозора клавірна фактура нагадують бурре з лямінорної «Англійської сюїти» Баха.

При варіантних повтореннях матеріалу фактура етюд поступово змінюється, набуваючи масивності й розмаху органного письма. Це враховано оркестраторами твору, про що йшлося у розділі вище. Завдання диригента - врахувати нюанси інструментального «масштабування» та домогтися його логічного звучання. Накопичення нових стильових прикмет зв'язано з підходом до кульмінації в якій керівнику та ансамблю необхідно віднайти логічне фразування, щоб уникнути банальності звучності. Традиційні труднощі виникнуть у кадансових ферматах, де важлива зрозумілість схеми, а також затакт до наступного матеріалу.

ГАВОТ сі мінор. Цей номер має багато спільного з попереднім етюдом. Крім відзначеного вище, єдиними є ритмічні рисунки початку теми, широко використані групетні інтонації. Своєю м'якою плавністю, задумливим сумом, елегантністю Гавот контрастує з номерами, які оточують його: Бурре та Рігодоном.

Для диригента та оркестру після вивчення попереднього матеріалу сюїти Гавот буде зрозумілим, так як його інтонаційно-мелодійна основа бере свої витoki з першого гавоту та попереднього менуету. Бажано зберегти заданий на початку стиль при освоєнні цього матеріалу. В ній продовжується плавний рівномірний рух паралельних терцій і секст, збагачений красивим підголосковим малюнком. Тональний колорит дещо просвітлює елегантність танцю, не змінюючи загального настрою. Терцево-секстове ведення голосів має народнопісенну природу. Про це свідчить і близькість мелодії до романсової міської лірики XIX ст. з типовою низхідною секстою, і кадансовий зворот з

характерним затриманням II ступеня, і підголоскова фактура середини, і народно-інструментальні подвійні органні пункти.

Диригентові варто звернути особливу увагу на контраст кантиленних та стаккатних пунктирів та віднайти відповідний жест, який буде зрозумілий інструменталістам.

РІГОДОН до мажор. Логічне продовження тематизму Гавоту. В мелодії танцю настійно повторюється квінтовий тон. Така остинатність — не рідкість в цьому жанрі, пригадаємо «Рігодон» Рамо із збірника Годовського «Ренесанс». У п'єсі Косенка квінтовість надає мелодії характерної легкості й польотності. Разом з тим її часта поява нагадує типові звороти російських та українських танцювальних пісень. Національний колорит посилено органічними пунктами й піщикатними підголосками.

Народно-танцювальна забарвленість мелодії стає ясною при вслухуванні в інтонації основних долей такту. Якщо переставити тактову риску, позбавивши мелодію затакту, і при збереженні загального рівного руху чвертки замінити на вісімки, то крізь мелодичні контури старовинного французького танцю проявляться знайомі риси немудрої української полечки (8): Наступний епізод (мі мінор) засновано на утвердженні тоніки, що добре відтінює ритм притопування. Трелі на ввіднотонових ступенях і мінорний лад, продумана артикуляція і різноманітні штрихи вносять деякий неспокій, що контрастує з безтурботною життєрадісністю початку п'єси. В середньому розділі (41 — 64 такти) при збереженні жвавості руху широко використано протяжні тривалості і плавний рух мелодичних ліній. Відхилення у II й VI ступінь, елементи підголосковості, квінтовість, чисті діатонічні барви зближують мелодії середнього розділу з народнопісенними.

Логічна схема на 2 у дусі *Vivace* з маркуванням затакту допоможе диригенту не «посадити» тем. Хоча у кадансових місцях логічні розширення вимагає схеми на 4.

Водночас Бурре і Рігодон — контрастні до Гавота сі мінор танці. Вони протистоять йому за рухом, тональним забарвленням, стрибкоподібною мелодикою і пружною ритмікою. Об'єднує ж їх розмах і віртуозність фактури з

відтінком органності. Здається, що три бранлі (Бурре, Гавот, Рігодон) створюють певну тричастинність, контрастну єдність, оригінальний триптих всередині циклу.

МЕНУЕТ мі-бемоль мажор. П'єсу написано широко, розгорнуто, фактура її насичена віртуозними елементами. Теми досить контрастні. Граціозна поривчастість першої зіставляється з спокійною розповідністю другої. Після розробкового епізоду, побудованого на секвенційному розвитку побічної партії, йде реприза, де обидві теми викладаються в основній тональності. Так у п'єсі проявляються риси сонатності.

Яскраво романтичний характер музики Менуета ніби виходить за рамки класичної стриманості почуттів, що об'єднує танці Косенка. Романтична піднесеність настрою властива й попередньому Менуету соль мажор, щоправда, у меншій мірі. В останньому ж Менуеті стрибки до супутніх нот ще більш віртуозні, а трелі переростають у **каденцію** лістівського плану. Багатство романтичних барв зв'язано не лише із змістом цього танцю Косенка, а й з цілим ланцюгом романтичних образів, що протягся між двома жанрово-однотипними номерами.

Окрім механічного дублювання сильної долі, диригенту дуже важливо зберегти легкість етюд, яка у даному випадку залежить від струнних. З другого боку у мінорних «побічних» необхідно віднайти контраст характеру. Окрему увагу необхідно звернути на вихід з каденції де клавесиніст може (мусить) дозволити зрозуміле *rubato* для диригента та оркестру.

ПАСАКАЛЯ соль мінор. Як вже неодноразово відзначалося – змістовний апофеоз циклу Косенка. Поява в сюїті варіацій має історичні аналогії у клавірних сюїтах Генделя, Куперена, Рамо та інших композиторів тієї пори. Побудова теми видає її зв'язок з характерними ритмо-інтонаціями іспанської народної пісні «Фолія», які знаходимо й у творчості таких майстрів, як Бах (Органна пасакалія до мінор), Бетховен (32 варіації також у формі пасакалії), Кореллі, Ліст («Іспанська рапсодія»), Рахманінов («Варіації на тему Кореллі») і т. д. Порівняння тематичного зерна Пасакалії Косенка з ритмо-

інтонаціями названих творів, безсумнівно, вказує на їх походження від спільного попередника.

У побудові теми помітно два моменти: перші чотири такти містять широкий септимовий хід униз, другі — пунктирний рух по секундах із заключним висхідним ходом домінантового тризвука. Плагальне забарвлення тематичних зворотів підкреслює величну неквапливість руху, басовий регістр надає мелодії зосередженості й суворості. Тема охоплює вісім тактів і викладена у звичайному для цього жанру тридольному розмірі.

Усі варіації восьмитактові, що зумовлено квадратністю структури теми і свідчить про чіткість загального задуму. У перших восьми варіаціях квартові інтонації — основа мелодичного матеріалу. Перша й друга варіації засновані на «оспівуванні» кварта у висхідному русі, третя й четверта — у низхідному з продовженням руху по ступенях тризвука. П'ята активізує квартові ходи басів і квартові зрушення мотивів мелодії. Шоста й сьома зіставляють висхідний і низхідний рух розкладеного по ступенях тризвука. У восьмій — звучить тема, скорочена за рахунок другої половини.

Перші вісім варіацій знаходяться у сфері врівноважених класичних образів і носять розповідний характер. Завдяки збереженню початкового неквапливого руху слухач легко йде за думкою автора. Однак бентежні пасажі восьмої варіації наче активізують попередні образи, подальша музика сповнена романтичних настроїв, схвильована й неспокійна.

Звичайна схема на 3 мусить чітко надавати імпульс всім синкопованим голосам. З другого боку завдання диригента та ансамблю віднайти колористику, від варіації до варіації, щоб тримати слухача постійно в уважним.

З дев'ятої варіації з'являється новий темп — алегро. На фоні «мерехтливих» подвійних нот починається невпинне сходження по ступенях гами із заповненням діапазону кварта. Досягши вершини, мелодія повертається до вихідної точки. Кварта втрачає свою активність. Разом з тим зникає діатонізм, і гармонічний колорит поступово «завойовує» хроматика.

З дванадцятої варіації імпульсивність квартової поспівки відчувається слабо. Перемагають загальні типи романтично забарвленого руху при

збереженні плагальних відношень гармонічних мас. Імпровізаційна зміна фактури, хроматизація мелодичних ліній, романтичне забарвлення сприяє виявленню схвильованих, неспокійних образів. Рух, що інтенсивно розвивається, заснований на двотактових секвенціях. У п'ятнадцятій варіації двотактовий імпульс стискається, вирішального значення набуває тактовий мотив. Квартові відношення мотивів, їх вводнонова хроматизація активізує розвиток.

Завдання ансамблю та диригента і середній частині твору домогтися логічних переключок всіх груп інструментів. «Зшивки» голосів та штрихової однорідності.

Напруження зростає ще більше у парній шістнадцятій варіації, мотиви якої пересуваються по ступенях збільшеного тризвука. Нагнітання модулюючих секвенцій проходить на фоні тонічного органного пункту, що значною мірою драматизує образи парних варіацій. Вони готують появу теми, що вінчає попередній розвиток грандіозною кульмінацією. Автор роботи, спираючись на досвід виконання обох оркестровок, допускає введення романтизованого *accelerando* та *rallentando* з явним підкресленням мідної групи, що надасть необхідної експресії 15 та 16 варіаціям.

Помітне тяжіння до стабілізації і цього розділу форми. Композитор досягає її, розміщуючи на межах розділу стійкі по відношенню до останніх варіацій групи, що перегукуються тематично. Такими групами є три перші і дві останні варіації розділу. Перша група — тричастинність, друга — стійка парність. Це надає певної самостійності розділу й дозволяє розглядати розвиток форми Пасакалії в рамках рондо.

Природно, що рефрен цього рондо — тема, яка в сімнадцятій і вісімнадцятій варіаціях проходить повністю. Вона збагачена елементами віртуозного фортепіанного стилю, що ускладнює ансамблевість у оркестрі. Кульмінаційність 18 варіацій посилено оплетінням поліфонічних ліній в нюансі *maestoso*. Звідси — мелодичне остинато й контрапунктуюча мелодія сімнадцятої варіації, одночасне проведення теми та її обернення у вісімнадцятій варіації. Такий прийом у дусі старих майстрів ущільнює тканину і підкреслює

ясність конструктивного рішення Пасакалії. Врівноважений класицизм теми завдяки трансформаціям, що відбулися, переобарвлюється в романтичні тони.

Подальший розвиток обов'язково вимагав контрасту. Таким контрастом послужило повернення до початкового темпу, підкреслене мажором і прозорою акордовою гармонізацією теми. У дев'ятнадцятій варіації змінюється ритмо-інтервальний склад теми, яка набуває просвітленого колориту повільних мажорних частин бетховенських сонат і симфоній. Образи середнього розділу пройняті світлим поглибленим ліризмом в характері психологічного романтизму фортепіанних інтермеццо Шумана і Брамса. Це відчувається в одночасному звучанні крайніх регістрів двадцятої варіації, в романтично забарвленій гармонії (домінанта з секстою) і неспокійно роз'єднаній ритмо-фактурі двадцять першої, в романтично незвичній прозорій поліритмії двадцять третьої варіації. Розділ охоплено тематично близькими варіаціями. Фактично це регістрові варіації — прийом ранньої пори клавірного й органного мистецтва.

Подальший розвиток починається з активних ламаних тризвуків у темпі алегро, двотактові ланки яких зберігають плагальне забарвлення. Наступна варіація переміщує фактуру партій. Далі дві парні варіації (27, 28) використовують динамічність квартових і септимових інтонацій. Активність септимових зрушень породжує скерцозну варіацію (29), багату на фіоритури і віртуозні елементи. У тридцятій варіації двотактова секвенційна ланка стискається: септима з'являється частіше, напруження зростає. Наступні варіації присвячені розвиткові загальних форм руху, заснованого на трансформації фактури, в якому зароджуються танцювальні ритмо-звороти, особливо яскраві у тридцять четвертій, тридцять п'ятій і тридцять шостій варіаціях. Танцювальність, блиск октавної фактури, світлі регістри створюють настрій масового свята. Хвилеподібні народження звучності в октавних пасажах тридцять сьомої варіації виливаються у віртуозну каденцію, що охоплює майже весь діапазон рояля. Завершується грандіозна підготовка до останнього проведення теми. Воно супроводжується широким розвитком фактури, повним охопленням усіх фортепіанних регістрів, могутньою оркестровою звучністю. Невелика кода мажорна і життєствердна.

При чисельності й контрастності образів помітна тенденція до наскрізного розвитку Пасакалії. Відзначені вище розділи становлять рондоподібну форму, кожний куплет якої прагне до своєї кульмінації-рефрену (8, 18, 38 варіації). Відстані між кульмінаціями, що досягають усе більшого розмаху, відповідно

Логіка гармонічного варіювання підкорена загальному розвитку варіацій. Зберігаючи плагальні відношення гармонічних комплексів, композитор нерідко просто перепланує акордову вертикаль. Так, секстакордові гармонії першого і третього тактів стають основними, потім знову змінюються і т. д. В результаті тяжіння до завершеності образного розвитку у кожному «витку» варіацій подібні трансформації найбільш показові в кульмінаціях етюда. Фінальне проведення теми, як вершина розвитку, найбільш монументальне: тоніки гармоній лежать в основі стійких вертикалей, служать опорою віртуозних фігурацій.

Цей особливий момент фіналу дозволив оркестратору Є.Жаку ввести додатковий передостанній такт, розширити tutti, надати закінченню барокового тріумфу. Вимагає диригентського хисту, та уваги оркестрантів, так як являє чи не найголовну кульмінацію всього твору.

Косенко розумів, що «яким би блискучим і динамічно яскравим не був фінал варіації — у принципі можна мислити за ним ще більш сильну варіацію». Розімкнена форма варіацій суперечила історично усталеній замкненій схемі клавірної сюїти, яку ми бачимо у творчості Баха. Традиційним танцем, що завершував клавірну сюїту, була жига, яка вінчає і цикл українського композитора.

ЖИГА ре мінор. Косенко використовує один із звичайних метрів цього танцю — 12/8, використаний Бахом у третій і четвертій англійських сюїтах. Це дозволяє йому створити в дусі великого композитора синтез парного й непарного розмірів, добре підкреслює узагальнюючу тенденцію фіналу, завершуючи один з мотивів формотворення: контрастне зіставлення парних і непарних метрів. Заключний характер п'єси відчувається не лише в безперервному бігу восьмих, а й у масивній ущільненій тканині, у фанфарно-

закличних інтонаціях побічної (типова барва бахівських жиг), у могутньому розвитку звучностей органного плану.

На одній з авторських чернеток є зроблений рукою Косенка підзаголовок до цього етюда — Quasi Sonata. Дійсно, форма утворює характерну для автора сонатність з усіма її елементами. Тим самим весь цикл охоплюється смисловою аркою, перекинутою між першим твором — Алемандою і останніми — Жигою, що сприяє єдності ряду танців (Гавот ре-бемоль-мажор як вступ до цього ряду не впливає скільки-небудь значуще на становлення форми в сюїті Косенка).

У музиці цього танцю постійно відчувається приховане напруження, викликане «прагненням» мелодії відірватися від масивних органних пунктів, розбити остинатні «кайдани» побічної, що сковують мелодичну жвавість середніх голосів. Підйоми і спади розробки вносять ще більше збудження й неспокій у живу моторику танцю. Головна партія в репризі збагачена контрапунктуючою в'яззю голосів, її фактура стала ще більш щільною, зближеною з побічною, від чого реприза справляє цільне монолітне враження, яке утверджується тональною єдністю й гігантським тонічним органним пунктом коди. Остання спроба мелодії злетіти, лютий натиск рвучких пасажів, остинатні удари тоніки — і Жига закінчується, достойно вінчаючи цикл етюдів Косенка у формі старовинних танців.

Висновки до Розділу 2

1. Проаналізовані 2 партитури оркестровок фортепіанного циклу В. Косенка «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців». З огляду на різні склади оркестрів, окрестратори по-різному підійшли до вирішення задач з інструментування твору. У кожного виявлений свій інструментарій подолання проблеми «фортепіанної фактури» циклу. Зокрема у Є. Жаку завдяки введенню клавесина (фактура викладу музичного матеріалу для нього багато в чому схожа з фортепіанною) всі неоркестрові елементи були надані цьому інструменту. Оркестратор також дещо змінено оригінальний текст особливим чином, щоб не втратити звуковий колорит перероблених пасажів та зберегти їх художній та сонористичний ефект. Л. Бильчинський натомість застосував

більше додаткових інструментів задля різнобічного забарвлення музики. Зокрема, челеста, що дає дуже високі звуки (наголошуємо, що йому теж притаманна фортепіанна фактура), та арфа, арпеджіо якої звучать наче арпеджіо на фортепіано з правою педаллю.

2. Кожна з розглядуваних оркестровок заслуговує на своє «концертне» життя. Але окрему увагу слід присвятити для доопрацювання та редакторського виправлення окремих партій та деяких тактів партитур. Заважаючи на той факт, що обидва варіанти оркестровки виконувались лише 1, максимум 2 рази, наразі, ще немає системного розуміння експлікації корегувань інструментовки. Але вже можна зазначити що у оркестровці А. Бильчинського треба відкоригувати ходи, які частково або зовсім не звучать у певних інструментів та не властиві їм; а також у деяких місцях зняти подвоєння басового голосу низькими дерев'яними духовими, щоб він не дуже виділявся. В оркестровці Жаку також доцільно переглянути басову лінію та в певних місцях не дублювати її фаготом. Для цього інструмента відведена більш мелодична роль та роль ведення підголоску. До того ж, переосмислити уривок для клавесину-соло (див.: <https://prnt.sc/smz8em>) на якому він звучит не органічно.

3. Вивчення фортепіанної творчості В. Косенка та робота з 2-ма видами оркестровок «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» дозволяють зробити висновок значного потенціалу щодо створення варіативних ансамблевих переробок з оригінального фортепіанного тексту творів композитора. Наприклад, можливо зробити обробку суто для струнного оркестру, що налічує 25 інструментів та 3 дужі солісти: скрипка, альт та віолончель. Так «Одинадцять етюдів» можуть досить цікаво зазвучати в ансамблі духових інструментів: 3 флейти, 2 гобої та ріжок, 3 кларнета, 3 фагота, 4 валторни, 2 труби, тромбон, туба та 6 саксофонів. Така робота значною мірою могла б збагатити бібліотеку національного репертуару не тільки центральні та регіональні музичні колективи України, але й налагодити міжнародну співпрацю у питанні популяризації української музики за кордоном.

4. Різноманітність запропонованих музичних форм у циклі В. Косенка «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» вимагає від диригента та

виконавців не лише розуміння їх історичної канонічності, але й «неокласичного» боку розуміння матеріалу. Слід зазначити, що досліджуваний твір, це зовсім не стилістична та жанрова імітація старовинних циклів барокових композиторів (на кшталт бахівських партит), а принципово нове бачення твору з урахування надбань національної та європейської композиторської школи початку ХХ ст.

5. Якісне виконання вивчених партитур вимагає від диригента не лише технічного розуміння процесу, але й осмислення складних семантичних та драматургічних взаємозв'язків між всіма частинами циклу «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців». Лише за такої умови можна домогтися якісної, творчої інтерпретації твору в існуючих оркестрових версіях.

ВИСНОВКИ

Основна ідея пропонованої роботи полягає у тому, щоб на прикладі аналізу циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» виявити особливості індивідуального композиторського стилю В. Косенка та наочними прикладами довести, що задум цієї сюїти має масштаб саме композитора-симфоніста. Композитор написав твір відповідно до тезаурусу епохи, власній композиторській мові, своїм чуттєвим та інтуїтивним стилістичним сприйняттям, проте разом з тим відбулось розширення тезаурусу виконавця його творів. Проведений аналіз дозволив дійти наступних висновків.

1. Вперше у даній роботі автор спромігся не лише описати та систематизувати існуючі оркестровки «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» Віктора Косенка, а й провести аналіз логіки з точки зору інструментовки та виявити основні розбіжності фактур: фортепіанної та оркестрової. Описати прийоми, якими користувалися оркестратори в різні часи (1982 та 2019 роки) задля збереження оригінального авторського задуму композитора.
2. Автор даної роботи ініціював комп'ютерний набір рукопису Л.Бильчинського та замовив нову редакцію оркестровки «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» у композитора Євгенія Жаку. Ініціативу підтримав державний грантодавець — Український культурний фонд у 2019 році. Даний факт послугував поштовхом до нового осмислення творчого спадку видатного українського композитора та став першою системною спробою популяризації оркестрової творчості В.Косенка на загальнодержавному рівні. Обидві оркестровки (партитура та партії) опубліковані автором кваліфікаційної роботи на веб-сайті <https://kosenko.in.ua/> та відкриті до вільного використання музикантами, науковцями, тощо.
3. Автор кваліфікаційної роботи в якості диригента виконав обидві редакції «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» Віктора Косенка. Редакція Л.Бильчинського вперше пролунала у листопаді 2018 року в м. Харкові у Молодіжному академічному симфонічному

оркестрі «Слобожанський». Редакція Є.Жаку була презентована загалу у жовтні 2019 року у місті Львів в рамках 2-го фестивалю «Людкевич Фест», оркестр – Ukrainian Festival Orchestra. Подібний досвід дозволив авторів даної роботи зробити висновки та надати рекомендації, що можуть бути у нагоді диригентам та ансамблям при вивченні оркестрових обробок даного твору.

4. Під час написання магістерської роботи вдалось отримати ряд консультацій провідних фахівців, а саме Героя України, Народного артиста України, композитора **Євгена Станковича**, та професора, заслуженого діяча мистецтв України, автора монографії «Фортепіанна творчість В.Косенка» (К., Наукова думка, 1976) **Лесі Олійник**. Ця співпраця дозволила розпочати пошуки ще однієї редакції етюдів Косенка, яка була загублена наприкінці 1970-х років. Автором оркестровки виявився професор Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, заслужений діяч мистецтв Української РСР (1973). Народний артист України (1993). Лауреат Шевченківської премії (2010) **Левко Колодуб** (1930-2019). На час написання роботи вдалось віднайти партії його оркестровки. Пошук партитури – триває.

Окрім цього, у плідній співпраці з директором музею-квартири В.Косенка у м.Києві **Володимиром Мудриком**, вдалось встановити наявність рукописів ще однієї оркестровки В.Борисова, що зберігається у фондах рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. Авторство датовано 1970 роком.

З огляду на це, автор роботи буде продовжуватиме досліджувати дану тему й надалі.

5. Оркестрова творчість В.Косенка та оркестрові редакції його фортепіанних творів викликали жвавий інтерес у молодих українських режисерів музично-драматичних театрів. Вже зараз ведеться робота щодо використання фрагментів твору «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» (ред. Є.Жаку) у музичній постановці опери

«Гражина». Продовжується робота над створенням оркестровок й інших творів В.Косенка, зокрема Євгеній Жаку закінчив роботу, де соната №2 сі мінор представлена у вигляді концерту для фортепіано з оркестром в одній частині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доп. Київ: Муз. Україна, 1975. С. 202–219.
2. В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доп. – Київ: Муз. Україна, 1975. – С. 144–160.
3. Вахраньов Ю.Ф. Фортепіанні етюди В. Косенка. Київ: Муз. Україна, 1970. 59 с.
4. Вельямінов М. Новорічна ялинка . В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. – Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 161–165.
5. Волосатих О. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійснені оперні задуми // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2014. № 1. С. 34–39.
6. Дембновецький Ф. Життя моє стало одухотворене // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. – Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 83–89.
7. Довженко В. В. С. Косенко : нарис. Київ : Мистецтво, 1949. 140 с.
8. Заява В. С. Косенка від 28 червня 1937 року [Рукописна копія]. Приватний архів К. І. Шамаєвої.
9. Івахненко Л. Я. У світі чарівної музики: кабінет-музей Віктора Степановича Косенка. Київ : Кий, 2007. 150 с.
10. Казак І. І. Українська музична література. Частина третя. Рівне: Каліграф, 2007. 152 с.
11. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. Харьков : Форт ЛТД, 1994. 187 с.
12. Клиш В.Л. Українська радянська фортепіанна музика. Київ. : Наук. думка, 1980. – 314 с.
13. Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2000. 286 с.

14. Косенко А. В. Воспоминания о 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. 18–26. 7.
15. Косенко А. Пам'ять серця. В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. – Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 5–82.
16. Косенко В.С. Спогади, листи / уклад. А.В. Косенко. 2-ге вид., доп. Київ : Музична Україна, 1975. 295 с.
17. 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. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 1(6), С. 208–213.
18. Лист В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Дніпропетровська від 21 грудня 1928 р. – 20 січня 1929 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 246–255.
19. Лист В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Харкова від 1 травня 1928 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 228. 10.
20. Лященко І. С. Масова культура та сталий розвиток суспільства: до питання постановки проблеми. Гілея : наук. вісник. 2015. Вип. 99. С. 213–217.
21. Мартич Ю. Народження пісні // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. – Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 113–121.
22. Олійник О. С. В. Косенко : популярний нарис. Київ : Муз. Україна, 1989. 62 с.
23. Олійник О.С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наук. думка, 1977. – 152 с.
24. Паторжинський І. Звучать його пісні // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. – Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 195–197.

- 25.Регеша Н.Л. Деякі особливості композиторського стилю В. С. Косенка (на прикладі аналізу «11 етюдів у формі старовинних танців») // Імідж сучасного педагога № 2(185) 2019. С. 64-67.
- 26.Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ : Муз. Україна, 1974. 56 с.
- 27.Таранченко О. Г. Подорож В. С. Косенка на Донбас в аспекті проблеми «інтелігенція і час» // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / уряд. і ред. К. І. Шамаєва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 34–39.
- 28.Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. 72 с.