

78.041.1
822

*Музикантові-
педагогу*

Ю. Вахраньов
ФОРТЕПІАННІ ЕТЮДИ
В. КОСЕНКА

Ю. Вахрaнbов

ФОРТЕПІАННІ ЕТЮДИ
В. КОСЕНКА

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»
КИЇВ — 1970

Концертний етюд як самостійний жанр слабо представлений у дореволюційній фортепіанній літературі України. Як і будь-яка інша молода фортепіанна школа, українська фортепіанна література утверджувалася у творах, близьких до народного мистецтва, не зв'язаних з певними інструктивними завданнями. Радість спілкування з інструментом була ще надто безпосередньою, щоб композитори того часу абстрагувалися від життєвої сили народного поетичного побуту і звернулися до такого складного, з точки зору піанізму, жанру, як фортепіанний етюд. Це не означає, що проблеми віртуозного піанізму мало цікавили композиторів. Чимало творів кінця XIX — початку XX ст. насичені досить складними піаністичними комплексами, за допомогою яких автори намагалися відтінити масштабність епіко-героїчних образів своїх п'єс, донести до слухача задерикувату темпераментність музичних сцен, близьких до народного життя. Окремі твори того часу ніби зникають за своїми жанровими ознаками з фортепіанним етюдом. Про це свідчить типово етюдний рух, пройнятий поезією народної пісні, у «Прелюдії» М. Лисенка з «Української сюїти», близьке до етюда «Скерцо» з цього ж опусу. Безперервність фігурацій і «кипіння» маршлатних акордів споріднює з етюдом і лисенківський «Експромт»; цілі сторінки шумок Й. Витвицького і М. Завадського також виявляють риси, близькі до рис цього жанру.

Другою причиною «відставання» жанру слід вважати слабкий розвиток фортепіанного виконавства на Україні. Любителі-музиканти були цілком задоволені з своїх досягнень у фортепіанній грі, а професіональне навчання лише починало розгортатися. Щоб зацікавити піаніста-любителя технічно складним твором, композитори уникали самого слова «етюд», маскуючи віртуозну проблематику жанру різними уточнюючими визначеннями. Через це рідкісні приклади прямого

звернення композиторів до жанру концертного етюда майже завжди програмні. Це етюд-фантазія «Щасливці» А. Єдлички, концертні етюди — «Метелики» Р. Зентарського і «Неаполітанська тарантела» В. Зентарського. В них відчувається безперечний вплив принципів лістівського піанізму, що у п'єсах цих авторів «виродився» в салонно-провінціальне віртуозництво. Етюди заповнені томливо-довгими трелями, грайливо-кокетливими стрибками, бурхливими каденціями з обов'язковою зміною рук у єдиному пасажному русі та іншими аксесуарами салонних віртуозів.

Більш цікавими здаються нам «Етюд-козак» М. Завадського та «Етюд-полька» П. Сокальського. Вони тяжіють до образів народного танцювального мистецтва і сприймаються, як популярні на Україні фортепіанні шумки, засновані на ритмо-формулах народної хореографії. Для них характерна розвинута партія лівої руки, що імітує звучання басових голосів народного інструментального ансамблю «троїстої музики», яка в практиці побутового музикування супроводжувала рухи танцюючих.

У дореволюційній літературі можна зустріти й віртуозні обробки відомих мелодій, що продовжували традиції лістівських концертних парафраз. Найбільш цікавий серед них етюд-транскрипція Г. Ходоровського «Пряля» за романсом С. Монюшка.

З розвитком професійної освіти в українській фортепіанній музиці з'являються етюди інструктивного плану. Одним з перших зразків такого роду слід вважати етюд ор. 5 В. Пухальського, в яких помітний інтерес до окремих, очевидно, з точки зору автора, вирішальних елементів технічної майстерності піаніста. Вони присвячені різним видам арпеджованого руху. Романтичні віяння російської фортепіанної культури, з якими зв'язана поява майже всіх фортепіанних творів композитора, відбилися й на концертному етюді «Вихор», єдиному програмному етюді Пухальського. Гадаємо, що і ор. 5, і етюд «Вихор» виникли як своєрідне узагальнення педагогічного досвіду їх автора.

Простий перелік українських фортепіанних етюдів того часу говорить про те, що етюд як жанр ще не викристалізувався в українській фортепіанній літературі. Жанрові «перехрещування», що їх видно вже в назвах, зближують етюд то з танцем, то з фантазією, то з транскрипцією. Становлення жанру та стрімкий його розвиток почалися вже після Вели-

кої Жовтневої соціалістичної революції і були викликані небаченим до того розмахом професійної освіти й активізацією концертного життя країни.

Перше десятиріччя післяреволюційного музичного життя характеризується строкатим і суперечливим сплетінням багатьох стильових напрямків, що особливо відбилося на фортепіанній мініатюрі, яка вже за самою своєю природою чутливо реагувала на популярні віяння у мистецтві. У творчості деяких майстрів тієї пори фортепіанна мініатюра стала лабораторією музичного експерименту. Пошуки нового, прагнення до оновлення засобів музичної виразності при безсумнівній прогресивності цієї тенденції нерідко призводили до створення вимучених, хитромудрих творів. Вже в середині 20-х років інтелектуальна вигадливість сміливо суперничала в них зі щирістю почуттів. На цьому фоні твори В. Косенка з їх неспідробним ліризмом, романтичною схвильованістю, психологічною глибиною виділялися своєю свіжістю й безпосередністю.

Етюди Косенка ор. 8 та ор. 19 відіграли значну роль у формуванні віртуозного стилю української радянської фортепіанної музики. Розвиваючи прогресивні традиції російського романтичного піанізму, вони надовго визначили й закріпили давнє тяжіння українських митців до м'якої, співучої манери віртуозного письма, виявилися співзвучними збуджено-романтичній атмосфері радянської дійсності, дали високоякісний матеріал для концертної та педагогічної практики, відтінили психологічну забарвленість жанру, що споріднювала етюд Косенка з поемою.

До часу створення ор. 8 у фортепіанному радянському й, зокрема, українському мистецтві намітилася тенденція до підготовки всебічно розвинутих музикантів-виконавців, які володіють всіма засобами піаністичної техніки. В цей час починає видаватися багато інструктивної літератури. Так, збірник Ш. Ганона з 1923 до 1927 років витримує три видання. Багаторазово видаються етюди К. Черні та М. Клементі, октави й трелі етюди Г. Ходоровського, вправи А. Шепелєвського.

Разом з В. Косенком над етюдами працюють такі композитори, як М. Шипович, Г. Таранов, В. Костенко, М. Коляда, А. Свечников. Кожний з них шукає свого власного шляху у трактуванні жанру. Так, Свечников прагне до реалізації піаністичних завдань великої технічної складності (він пише

терну для манери Косенка приховану поліфонію. Ці «пошуки» надають п'єсі імпровізаційно-прелюдійного характеру, вони нібито «нашупують» основну мелодію етюда, що народжується в усій своїй спокійній красі лише в репризі.

Прелюдійне забарвлення етюда добре узгоджується і з тим, що він починає серію пейзажних зарисовок композитора. Дихання природи відчутне в «зефірному шепоті» пасажів, воно складає фон основної мелодичної лінії. Деякі фонові утворення воскрешають у пам'яті звукопис рахманіновських прелюдій та етюдів-картин.

Невибагливий ліризм п'єси різко контрастує з напруженим емоційним тоном другого етюда *ор. 8 (сі-бемоль мінор)*. На перший погляд зв'язок його музики з етюдом Скрябіна *ор. 8, № 11* не викликає сумнівів. Інтонаційна спорідненість мелодій цих творів очевидна, багато в чому близькі і їх образні сфери.

Однак значно цікавішими здаються деякі інші аналогії, що виникають при більш уважливому вслухуванні в цей твір. Так, досить несподівано він перегукується з суворою епічністю яскраво патріотичного аріозо Воїна з кантати Чайковського «Москва». Інтонаційна спорідненість початкових фраз етюда з мелодією аріозо відчувається у зосередженій пульсації супроводу, в характері руху й тонального забарвлення (1).



В основу мелодії Косенка покладено типові звороти романсової лірики російського композитора (секстові висхідні інтонації з наступними «ланцюжками» секундових зітхань, прийоми секвенційного розвитку і т. д.). Сама назва — «Меланхолійний», яку дістав етюд у першому виданні 1925 року, також повертає нас до творчості Чайковського, примушуючи агадати його «Меланхолійний вальс», «Меланхолійну серенаду». Сам композитор називав цей етюд етюдом на скрябінську тему, що свідчить про свідоме використання ним інтонацій мелодії Скрябіна. Можливо, Косенко хотів показати своє трактування тих популярних з часів Глінки образів роздуму, що звучать, як далекий «камерний» відголос, який у витонченій атмосфері кінця віку трансформувався у психологічно заглиблені ліричні роздуми скрябінської мініатюри. Очевидно, слід не тільки говорити про синтез двох панівних піаністичних тенденцій у піанізмі етюдів Косенка, а й припустити, що він спирався на ті елементи музики Скрябіна й Рахманінова, які мали єдиний прообраз — творчість П. Чайковського.

Прийом жанрово-ритмічного контрасту використано як в аріозо Чайковського, так і в етюді Скрябіна. В інтерпретації цього засобу виразності Косенко розширює й поглиблює його образний зміст відповідно до свого власного поетичного задуму. Діатонізм мелодії протиставлено хроматичним лініям баса й середніх голосів, її широкі ходи контрастують з їх «повзучими» інтонаціями.

Настійні спроби мелодії завоювати новий простір стримуються регістровою одноманітністю гармонічних вертикалей. Вільний розвиток фраз обмежений остинатною ритмікою акордів, що породжують відчуття помірного маршового руху. Маршовість підкреслено активним ямбічним мотивом, панівним протягом усієї п'єси. Вольовий ямб, основа тематичного ядра, відсутній в імпульсивних басових форшлагах, постійно

«підхльостує» мелодію октавними стрибками, надаючи їй пластичності деякої жорсткості і графічності. Немала роль у маршовому звучанні п'єси належить динаміці. Вона досить традиційна і зустрічається у творах багатьох композиторів (наприклад, «Слов'янський марш» Чайковського). Все це вказує на зародження у творчості Косенка образів, зв'язаних з могутніми народними походами, образів, що відбили, хай не досить повно й опосередковано, характерні риси революційної пори. Пафос героїчного утвердження пронизує кульмінацію етюда, надає темі урочисто-величкого звучання.

Композитор неодноразово «просвітлює» гармонії. Це помітно у зіставленні мажору й мінору, у спокійно-світлій каденції першого періоду, у скороченні заключного проведення мелодії саме за рахунок мінорних тактів (49 такт), у мажорній патетиці тематичних зворотів коди. Виконавець може підкреслити енергійні, вольові, сильні образи п'єси. Невипадково творіння художника виявилось ширшим і глибшим за образний ним заголовок, через що, очевидно, авторська назва не прижилась у виконавській та педагогічній практиці.

Етюд № 2 починає головну лінію циклу, становлення якої зв'язане з образами суворого драматизму, а подальший розвиток — зі справжніми висотами трагічного в музиці Косенка. Звучання її виходить за рамки даного циклу, набуває більш конкретних обрисів у віолончельній сонаті і згодом приводить до образів «Героїчної увертюри». В циклі етюдів ор. 8 ця лінія сприяє його об'єднанню, надає логічності й послідовності принципу розташування п'єс, дозволяє зрозуміти ідейно-художній задум твору. Саме вона визначає образний стрій наступного номера циклу — етюда *сі* мінор № 3.

Енергійні вольові інтонації, маршова ритміка наче концентрують образи, вже намічені в попередньому етюді. Мелодія діатонічна, їй протиставлений хроматизм супроводу; низхідні секвенції другого двотакту побудовано на «оспівуванні» тритонових зворотів, які часто зустрічаються в романсовій ліриці Чайковського, так само, як і «грона» секундних інтонацій, гармонічні затримання і т. д.

Однак у подальшому розвитку цього твору все більшої сили набувають образи, властиві творчості молодого Скрябіна. Поривчастість, польотність, трепетна екзальтація, ритмічна нестійкість і свобода руху зближують етюд і особливо його другу, *ре* мажорну, тему з багатьма п'єсами російського композитора. Це знаходить своє вираження і в гармонічній

молі (велика кількість септ- і нонакордів), і в типовій фактурі (широкий діапазон, тріольний ритм, стрибки, що поєднуються з вільним чергуванням інтервалів). Можна провести ряд паралелей з такими етюдами Скрябіна, як № 7 і № 12 з ор. 8, № 5 з ор. 42, близьких за змістом до цієї п'єси Косенка.

Було б невірним, говорячи про вплив на Косенка російських композиторів, не помітити тих рис у його творчості, які свідчать про самостійні пошуки і своєрідне трактування ним жанру. У чернетках Косенка етюд має два варіанти, що відрізняються один від одного прийомами викладу. Виданий варіант значно полегшений. На чернетках невиданого — позначка, зроблена рукою автора: «Соната Гранде». І справді, етюд виявляє риси сонатної форми, очевидні в такій схемі:

ЕКСПОЗИЦІЯ, 24 ТАКТИ	РОЗРОБКА, 24—38 ТАКТИ	РЕПРИЗА І КОДА
Г. п., 8 тактів, <i>сі</i> мінор; п. п., 16 тактів, <i>ре</i> мажор	14 тактів на матеріалі г. п.	Г. п., п. п., <i>сі</i> мінор

Елементи сонатності дозволяють композиторові повно використовувати багаті можливості розвитку, закладені в кожній темі, надають п'єсі цілісності, динамічності, розкривають боротьбу зіставляваних образів у розробці тематичного матеріалу.

Фактура в етюді Косенка різноманітна. При незмінності тріольного руху з елементами поліритмії введено акордову й октавну техніку, широко використано подвійні ноти, стрімкі пасажі, «сліпі» октави. Раптові переключення на різні піаністичні формули становлять значну складність для виконавця. Координація ігрових рухів ускладнена постійною зміною штриха в партії лівої руки. Багатство фактури зумовлено прагненням композитора повніше окреслити образну сферу твору, розкрити конфліктне зіткнення головної та побічної партій.

Головна партія протягом усього твору фактично не змінює свого емоційного забарвлення, риси вольового, героїчного постійно підкреслюються в ній. Побічна партія піддається значним трансформаціям. Її образність в міру розвитку набуває спільних з головною партією рис. Найбільш очевидними

є зміни в репризі. Фактурне оформлення стає ущільненим, органічний пункт обважнює і стабілізує звучання побічної, зближуючи її настрій з настроєм головної партії. П'ятитактне закінчення побудоване на переможно-героїчному сходженні маршових ритмо-інтонацій, що приводять до світлого, життєрадісного мажору. Тим самим розвиток п'єси присвячено передусім утвердженню енергійних, активних, явно героїчних образів. Таке трактування сонатності ще з більшою силою буде реалізоване в «Героїчній увертюрі». Отже, вже в цьому ранньому творі зароджуються риси майбутнього стилю композитора.

В розробці етюда з'являється фантастичний танцювальний епізод, який наче припиняє розвиток головної драматичної лінії, намічаючи своєрідне «відгалуження» циклу (2):



Цей епізод ніби передбачає появу наступного, четвертого, етюда, пасторальний колорит якого контрастує із збудженими, активними образами етюда *сі* мінор, а характерні звороти, близькі до народного хореографічного мистецтва, певною мірою перегукуються з фантастичними танцювальними ритмами, що промайнули в розробці одного з найпатетичніших номерів збірки.

Вперше у своїй фортепіанній творчості Косенко звертається до українського народного мелосу. Про це свідчить ладове забарвлення мелодії, варіантність її поспівок, квінтовість, риси мажоро-мінорної перемінності. Народну основу музики підкреслено плагальними відношеннями фраз, що повторюються, подвійними тоніко-домінантовими органічними пунктами, зміною розміру. Велике місце займають танцювальні звороти, відчутні у правильній повторності й ритмічній чіткості поспівок. Деякі танцювальні звороти живо нагадують ритмо-інтонації старовинних західноєвропейських танців, з такою май-

стерністю втілених пізніше в ор. 19 («11 етюдів у формі старовинного танцю»). Так, ритмо-мелодичний малюнок з постійно контрапунктуючим фоном (19 такт, *ля* мінор і подібні місця) близький до Рігодона, хоральне закінчення етюда перегукується з такими танцями, як Алеманда і Менует (*соль* мажор). При порівнянні розкривається еволюція творчого почерку Косенка в бік більшої ясності, простоти й виразності письма.

Можливо, багато що в етюді *ре* мінор виникло під безпосереднім впливом Лисенка, про що свідчить початок мелодії, близький до лисенківської «Пісні без слів», ор. 10, № 1, *мі* мінор, фактура й образність танцювальних фраз, які йдуть під гавотів українського класика (*фа* мажор і *ре* мінор).

Музична тканина етюда, в основному, однопланова і майже не змінюється протягом його розвитку. Розчленованість тканини артикуляційними цезурами сприяє її прозорості й підкреслює самостійність голосів. Детально розроблені штрихи безперервно порушують тактову рівновагу мотивів і цілих фраз, що вільно розвиваються. Важливу роль відведено партії лівої руки, багатій на підголоски, хроматичні ходи контрапунктуючих ліній.

Пасторальна безтурботність етюда *ре* мінор лише ненадовго зупинила розвиток схвильовано-патетичної лінії циклу. Однак, якщо в *сі*-мінорному етюді патетика похмура й сувора, то в *до-діз*-мінорному (№ 5) — з'являються нові для цього циклу барви. Його переповнює радість оновлення, в ньому звучить завзятий дзвін, ніби віртуозний дзвонар грає то на срібних малих дзвіночках, то тішить слух «малиновим» дзвоном, то б'є у головний дзвін. У дзвоновому переpleсі зароджуються інтонації головної партії. Її двотактові мотиви, вкладаючись спочатку у тридольний розмір, раптово ламають його рухом половинних нот, справляючи враження глибинного бродіння якоїсь могутньої сили, — образ, часто пов'язаний у російській фортепіанній музиці з передзвонами.

Захоплено-радісна побічна партія психологічно доповнює образи головної партії. В ній чути захват життям, юнацьке передчуття щастя. За настроєм вона близька до тем «Фантастичної поеми», музики другої «Поеми-легенди». Подальший розвиток присвячений динамічним зіткненням образів експозиції.

Косенко починає розробку у своєрідній «звуковій рамі», в межах якої (одночасне звучання крайніх регістрів в акордах)

розгортається перед слухачем простір звукової атмосфери. Типова для композитора активізація середніх голосів використана з певним драматургічним задумом. «Приховавши» остинатну фігуру в «рамці» акорду, автор створює достатній імпульс для розвитку руху до репризи, поступово звільнюючи остинато, переміщуючи його у високий регістр.

Значна піаністична проблема етюда полягає в тому, що при переродженні остинатної фігури у вібруючий акордовий «пласт» рух не втрачає своєї інтенсивності протягом усієї репризи. Це утруднює виконання й вимагає від піаніста володіння важливим видом техніки. «Концентрування» фактури в репризі надає передзвонам іншого, ніж в експозиції, характеру. Якщо там вирує стихія молодості, то тут б'є тривожний набат. Особливо багатозначне заклочне адажіо, де розмах дзвонових ударів досягає кульмінації.

Патетичний накал таких місць зв'язує *до-дієз*-мінорний етюд з третім і, якоюсь мірою, з останнім номером циклу. Ця близькість проявляється в деяких особливостях фактури з характерною активізацією партії лівої руки, гармонії, що обарвлює мелодію у змішані тони паралельних ладів, у стрімко злітаючих октавах побічної. Це паче перекидає між етюдами *сі* мінор, *до-дієз* мінор і *мі* мажор своєрідну арку, що цементує розвиток циклу.

Наступний етюд — один з «озвучених» пейзажів циклу. В «пейзажних» етюдах Косенка тією чи іншою мірою завжди відчувається присутність людини, настрої та почуття якої породжені картинами природи.

В етюді *сі* мажор № 6 «людське» сприйняття світу не виражено якоюсь мелодією, оточеною пейзажним «фоном», а наче розлито в усій п'єсі і наповнює її спокійним, злегка елегійним світлим сумом. В музиці відчувається щось спільне з чудовими гоголівськими описаннями української природи.

Томливо довгий хроматичний хід подвійних нот артикульований в типово баркарольній манері Шуберта. Гармонічна розкіш збільшених тризвуків, капризно-витончена ритміка, характерний рисунок супроводу викликає в пам'яті гоголівське: «Який чарівний, який розкішний літній день у Малоросії... Крізь темно- і світлозелене листя недбало розкиданих по луку осокорів, берез і тополь заблищали вогненні, вбрані холодом іскри, і ріка-красуня оголила срібні груди свої...» Баркарольні барви п'єси проступають у грайливих сплесках злітаючих мелодичних поспівок в партії лівої руки, що наче

«перехльостують» через хвилеподібні лінії пасажів середнього епізоду (рідкий для Косенка піаністичний прийом, який майже не зустрічається в його етюдах), у тридольному, м'яко заколисуючому метрі, в усій живописній чарівності цієї п'єси.

Сам вибір такого складного виду фортепіанної техніки, як подвійні ноти, звичайний для цього жанру (баркарולי Шопена, Шуберта, Лисенка, «водяні» феєрії Равеля і Дебюссі та ін.). До того ж тут помітний вплив скрябінського й рахманіновського піанізму. Деякі малюнки живо воскрешають у пам'яті етюд Скрябіна ор. 8, № 10, інші нагадують прелюдію Рахманінова ор. 23, № 9. В той же час український композитор різноманітний виклад, протиставляючи інтервали, що примхливо чергуються, хроматичним октавам або арпеджованим пасажем. Фактурні контрасти збагачують палітру художника, сприяють створенню багатопланового пейзажу, що показує природу в манері гоголівських ліричних відступів.

Тему етюда *до* мажор № 7 побудовано на фанфарно-маршових інтонаціях, що піднімаються по ступенях тонічного тризвука. Своєрідна ритмічна організація, остинатні «тупцювання» тоніки в басу, несподіваність кадансового звороту надають її маршовості жартівливого танцювального відтинку. Автор, ніби підкреслюючи деяку «буфонність» теми, на одному з рукописних екземплярів написав: «Ось вам... мажор, та ще й C-dur». Тему обплетено стрімкими пасажами супроводу, витриманими у звичайній для Косенка манері прихованого двоголосся, мелодичний контур якого виявляє зв'язок з інтонаціями романсів Чайковського і служить контрапунктуючим фоном як у *до*-мажорному, так і деяких інших епізодах, що сприяє цілісності і єдності фактури. У викладенні використано прийом «перехоплення» теми то однією, то другою рукою почергово, який свідчить про характерну особливість фортепіанного почерку композитора з його прагненням до індивідуалізації середніх голосів.

Відхилення у III ступінь (20 такт) несе контрастний матеріал, заснований на введенні хроматичних барв. Очевидно, зіставлення діатоніки та хроматики досягає тут найбільшої гостроти порівняно з іншими номерами циклу. Контрастні гармонічні нюанси, як завжди у Косенка, служать засобом виявлення двох образних ліній: вольових, енергійних, нерідко героїчних образів і ускладнених, інтимно поглиблених почуттів і настроїв. Вирішуючи питання про творчі симпатії композитора, слід відзначити, що в цьому етюді, як і в ряді інших,



скрябінські образи й настрої, хоч і займають певне місце у змісті твору, але відступають перед пошуками нового стилю, що спирається на традиції Чайковського, вплив якого, безсумнівно, відчутний у цьому опусі. Процес переходу на нові творчі позиції почав активно розвиватися в попередньому творі Косенка (12 романсів, ор. 7), що, за словами В. Довженка, окреслив «коло образів романсової лірики Чайковського і Рахманінова»¹.

Зіткнення контрастних за змістом епізодів свідчить про трактування етюда в рамках сонатності. Справді, тут легко вичленили головну партію (до мажор, 19 тактів) і побічну (мі мінор, 14 тактів), розробку і репризу з кодою.

Розробка складається з двох розділів. Перший — за своєю фактурою і настроєм споріднений з етюдом Скрибіна ор. 42, № 1 (такти 35—51). Це сфера побічної партії. В ній усе засноване на складних поліритмічних поєднаннях і хроматичних зрушеннях секвенцій. Переважає «примарна» звучність, що різко контрастує з динамікою другого розділу, в якому розробляються активні тематичні звороти головної партії. В репризі утверджуються дійові, енергійні образи етюда.

Побічну партію значно скорочено. Кода імпульсивна й багатопланова, в ній панує радісна віртуозність, що підкорює всі фортепіанні регістри, чути відгомін передзвону — одного з найбільш мажорних образів російської фортепіанної музики, настійно повторюється початкова інтонація головної партії. Трактування репризи як сфери, що концентрує вольові, мужні образи, буде особливо притаманне подальшій творчості Косенка. В даному циклі вже ясно намічено напрям пошуків засобів виразності, потрібних композиторові для втілення нового змісту, в процесі еволюції яких встановлюється примат життєствердних образів репризи.

Етюд до мажор має багато спільних рис із згаданим етюдом сі мінор: маршовість, контрастне зіставлення рельєфних образів головної партії і непевно-бентежних — побічної, загальна тенденція до утвердження напористо-вольової дії. Така спільність не випадкова, в ній видно продовження магістральної лінії циклу, що почалася у другому етюдi. Радісними, мажорними образами цього етюда Косенко міг би увінчати цикл, та композитор вміщує його в середині, хоч написано

¹ Валеріан Довженко, В. С. Косенко, стор. 38.

твір пізніше майже всіх наступних етюдів, в тому числі й одинадцятого. Це свідчить про продуманість побудови циклу, в якому даному етюдi відведено роль одного з мажорних устоїв.

Наступний етюд *фа-дієз* мінор, № 8 — один з кращих зразків косенківської лірики, світлої і ніжної, наче оновитої легким серпанком суму. Вплив скрябінських настроїв у цьому безсумнівний. Однак ліричні барви Косенка м'якші, мелодичні ходи плавніші, гармонії супроводу уникають частих неакордових послідовностей. Та й сама образність відмінна від скрябінської. Етюд належить до групи пейзажних зарисовок циклу, що продовжують традиції російського ліричного звукопису Глінки, Чайковського, Лядова і т. д. Про це свідчать створення «звукової атмосфери» шляхом одночасного звучання віддалених регістрів, арпеджовані «сплески» мелодії, «трепет трелей», що тануть, як павутиння в осінньому повітрі. Характерне і зближення з народною пісенністю початкових тактів теми, плагально обарвленої і плавно впливаючої з квінти. Нарешті, можна вказати на близькість цієї музики до «Ноктюрна» ор. 9 самого Косенка, п'єси, також пов'язаної з картинами природи. Порівнюючи ці близькі за своєю образністю і тематизмом твори — «Ноктюри» та етюд (першу п'єсу ор. 9 написано 21.XII 1921 р., другу — 11.IX 1922 р.), відзначимо певну еволюцію мелодичного рисунка в напрямі до більшої простоти і плавності, що свідчило про пошуки композитора в руслі класичних традицій музики Чайковського з її широким секвенційним розвитком, насиченим яскравим мелодизмом.

За своїм положенням у циклі етюд *фа-дієз* мінор не лише пом'якшує контраст між попереднім і наступним номерами, а й готує появу трагічних образів етюда *до-дієз* мінор (№ 10). Активну роль відіграє в цьому середина в *до-дієз* мажорі з тонічним органом пунктом. Вона тонально передбачає десятий етюд, в ній виникає характерна ямбічна пульсація, вже знайома слухачеві по другому, третьому, сьомому етюдi, мелодична квінта охоплюється остинатними голосами. Неспокій її короткочасний, але він відроджує смислові зв'язки між цими творами.

Фортепіанна тканина етюда багатоелементна, і кожний з її елементів співучий: лінії басів і гармонічних ходів, яскравий мелодизм супроводу, особливо в середній частині, де звучить ніби дует голосів. Мелодична самостійність голосів

при продовженні їх звучання у трелях приводить до того, що трель вільно охоплюється іншими імпровізаційними голосами, наче ховається всередині акорду. Цей прийом автор широко використовує в подальшому (у другій частині фортепіанного концерту, в сонаті *сi* мінор, в ор. 19). Завдяки великій відстані між мелодією і басом, широкому інтервалові проміжних голосів фактура етюда прозора, легка й виточена. Це один з кращих зразків ажурної музичної тканини, характерної для косенківського письма.

Етюд *соль-дієз* мінор (*Allegro assai*) своїм живим неспокійним рухом м'яко відтіняє плавні кантиленні лінії попереднього номера. На думку деяких дослідників, він нагадує «загальним характером» етюд Шопена ор. 25, № 2¹. Однак погодитися з цим важко. У п'єсі Шопена рух голосів (баси й мелодія) створює складну поліритмічну тканину, зовнішній малюнок якої простий і сталий. В етюдi Косенка тріольний рух не затушовується, як у Шопена, а послідовно підкреслюється простим тридольним ритмом басів, фактура в міру розвитку зазнає значних змін, особливо очевидних у партії лівої руки. Загальний характер п'єси навряд чи допускає паралелі з твором польського композитора. Примхливо-витончені зіставлення регістрів і динаміки, фактури і гармонії при загальному легко-стрімкому русі нагадують тремтливість сонячних бликів, гомін листя, дзвінкий плескіт води. Є в цій п'єсі щось від баркароли: м'яке ритмічне чергування хвилеподібних зльотів і спадів мелодії, живописні гармонічні барви, світла елегійність настрою².

Хроматична ламаність мелодичної лінії не може приховати її зв'язків з пісенно-романсовою наспівністю глінкинської пори. Інтонації російського романса своєю простотою, діатонічністю і скромною красою не суперечать хроматиці етюда. Їх наче вплетено в її візерунки, чому сприяє характерна авторська манера прихованого двоголосся мелодичного малюнка. Мелодичний зміст хроматичних зворотів нерідко нагадує секундові «ланцюги» затримань і тритонові інтонації глінкинських елегій. Косенко використовує хроматику і для обарвлення тканини (звідси тритонові паралелізми й еліпси

¹ Б. Фільц, Фортепіанна творчість В. С. Косенка, «Мистецтво», К., 1965, стор. 23.

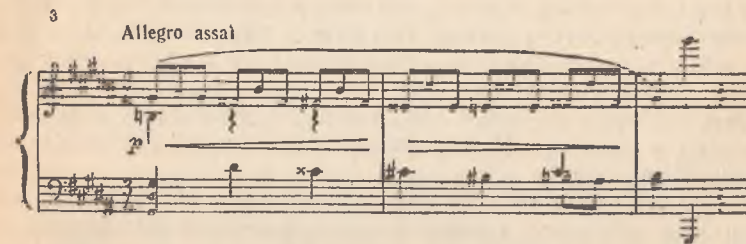
² Це друга «баркарола» циклу. Здається, композитор особливо любив цей жанр. Перший його твір для фортепіано, написаний у дитинстві, — також баркарола.

гармонії), для активізації руху до ладових устоїв, підкреслюючи ясну діатонічність мелодико-гармонічного мислення.

Піаністичні прийоми цього твору позначені впливом Скрибіна. Це відчувається в манері прихованого двоголосся, у скрибінській широті й хроматиці інтервалів, «прямих» звучаннях збільшених тризвуків, що підкреслюють трепетну експресивність образу. Хочеться відзначити й пошуки оригінальних рішень. Так, тенденція до індивідуалізації голосів, схованих у ламаній хроматиці мелодії, приводить у ряді місць до їх поліфонічного відокремлення в рамках двоголосся.

Вільне чергування інтервалів з характерним народним забарвленням, що добре чути при ізоляції хроматичного «заповнювача», нагадує прийоми народної поліфонії. Композитор досягає цікавих тембрових ефектів, розміщуючи подані в унісон голоси через октаву, маскуючи їх в середині акордової вертикалі (такти 26—28 та ін.). Подібні подвоєння складають мелодичну основу ряду місць і сприяють створенню «звукової атмосфери», характерної для баркарольного забарвлення цього твору. Особливо показові вони в кодi етюда, органічні пункти якої витончено відтіняють їх легкість, ефірність.

Кода сприймається як своєрідна післямова, що нагадує слухачеві основні віхи пройденого шляху. Поява теми в останніх тактах посилює значення цього ліричного епілога, а її розчинення в октавному унісоні з типовим для народної пісні переведенням голосу на октаву вгору свідчить про творчу інтерпретацію народних прийомів засобами сучасного фортепіанного письма (3).



Завершують ор. 8 два етюди, які складають усталену єдність, засновану на контрасті образів і тональній спорідненості. Вони створюють своєрідний двочастинний цикл, що вагомо увінчує ор. 8 Косенка. Подібні двочастинні цикли, що беруть свій початок у практиці народного вокального мистецтва, не

рідкість як у хоровій, так і у фортепіанній літературі тих років. Є вони і в самого Косенка (ор. 4, Сюїта для скрипки і фортепіано).

Неважко помітити, що в циклі немає твору більш монолітного, єдиного за настроєм, ніж етюд *до-дієз* мінор № 10. Пройшовши цілий ряд послідовних трансформацій, драматичний образ, що виникає на самому початку циклу, набуває тут строгих і закінчених рис. Його цілісність втілено у фактурі, що протягом п'єси не зазнає змін. Форму можна визначити як фактурно-гармонічні варіації (тема і дві варіації), і це сприяє утвердженню того самого образу. Поступове заповнення всіх регістрів рояля з чітким «включенням» нових і нових голосів нагадує органні прийоми (відомі органні перекладання цієї музики), використані Косенком вже в 1922 році і особливо інтенсивно пізніше — у 1929 році в ор. 19. З цим же твором етюд *до-дієз* мінор пов'язаний деякими особливостями форми, класичною простотою фактури і мелодико-ритмічного малюнка.

Та особливо цікаві паралелі з романсом композитора «Пам'яті борців Паризької Комуни» (1930—1931). Ця балада — «зразок героїчної лірики. Фортепіанний вступ і перший епізод побудовано на суворих стриманих акордах, в них вкраплено глухе рокотання звуків, що інтонують героїчні похоронні марші»¹. Співпадають тональність, характер руху, плагальні звороти «суворих стриманих акордів», загальний настрій і манера розвитку. Навряд чи ці збіги випадкові. Повернення через кілька років до образів етюда *до-дієз* мінор відбулося, звичайно, й тому, що автор сприймав його, як вираження не просто власних почуттів і переживань, а, перш за все, настрою, сповненого громадянського пафосу, що переходить у могутній протест. Зв'язки з цим романсом конкретизують розвиток головної лінії циклу як лінії, що у творчості Косенка і в українській фортепіанній літературі втілила події революційних років.

Весь етюд проходить на фоні остинатного *мі*. Найближчим прикладом образної схожості при використанні подібного остинато може бути прелюдія № 15 Шопена. Можливі паралелі з похоронним маршем його сонати *сі-бемоль* мінор, скрябінським «*Füßwege*» *фа* мінор з ор. 6 і т. д. Однак український композитор оригінально трактує такий звичайний прийом.

¹ Валеріан Довженко, В. С. Косенко, стор. 74.

Починаючи п'єсу октавним остинато, автор «замикає» мелодію між голосами октави. Її звучання приглушене, воно наче виходить з самих глибин душі; тембр мелодії затушований. Вивільнення з рамок остинато (перша варіація) дає мелодії нову барву і стимул для подальшого розвитку. Цей самий принцип лежить в основі «переобарвлення» самого остинато і окремих мелодичних елементів. Саме остинато в міру розвитку ущільнюється завдяки новим голосам.

Слід відзначити й кварто-квінтові ходи басів, що творять самостійну мелодію, яка контрапунктує з головною темою етюда. Спочатку вона проходить непомітно, обтяжена гармонічними голосами. У кульмінації (друга варіація) мелодія проривається крізь фактурні пласти, з несподіваною силою доповнюючи основний образ своїми передзвонами. Імпульсивні ямбічні ритми, що виникають при виконанні басових форшлагів, носіїв мелодії, знову нагадують про другий етюд циклу.

Косенко не дотримується традиційних мажоро-мінорних гармонічних зіставлень, звичайних у музиці Шопена і Скрябіна. Співвідношення тональностей він використовує по-своєму, а саме — понижує терцію нового ладу (6-й такт), згущуючи мінорні барви п'єси. В кадансовому звороті першої мелодичної фрази (3-й такт теми) вводяться підвищені IV, VI й VII ступені, характерні для української ладовості. Цей зворот являє свого роду психологічне остинато, що своїм настійним поверненням підкреслює трагічний характер етюда. До речі, п'єса сконцентрувала різні види остинато: «биття» *мі*, настійне «кружляння» кадансових зворотів, повторення гармонічних барв; нарешті, обидві мелодії — і головна, і басова — також сприймаються як своєрідне мелодичне остинато. Така насиченість грає досить важливу роль у поглибленні художнього образу етюда.

Варто відзначити майстерність композитора, який зумів протягом лише 20 тактів перейти від скромної фактури до звучань симфонічного плану, використовуючи досить звичайні засоби й зовсім уникаючи так званих рамплісажів. Ще простіше вдається йому перейти від масивних акордів другої варіації до прозорих, поступово згасаючих звучань закінчення. Небагато можна назвати творів фортепіанної літератури, які при такому економному витраченні виразових засобів дали б подібний симфонічний ефект.

Залишається додати, що етюд *до-дієз* мінор — вершина розвитку драматичного начала, пов'язаного в циклі з маршовими

інтонаціями, ритмами, фактурою. Його остинатний пульс перегукується з подібним мірним рухом, а частково й образністю другого етюда (*сі-бемоль* мінор); синхронність їхньої ритмічної пульсації і рисунка з чітким ямбічним мотивом охоплює єдиною смисловою аркою циклічну побудову опуса.

Етюд *мі* мажор № 11 — останній етюд циклу — оптимістичний, мажорний. Легко вгадується його інтонаційна й образна близькість до гімнічного романса Чайковського «День ли царит» (звороти мелодії, ритміка і тональність, барви змішаних паралельних ладів і т. п.). Епізод шістнадцятими (38-й такт) витримано в дусі оркестрової фактури скерцозних образів російського композитора. Серед фортепіанних творів зразки такої фактури знаходимо у Варіаціях *фа* мажор Чайковського (четверта варіація), у фортепіанному супроводі згаданого романса. В цьому творі Косенка вплив скрябінських образів уже незначний. Звернення до одного з найбільш світлих і радісних творів російської музики показове для оцінки розвитку всього циклу етюдів українського композитора.

Для мелодичної лінії Косенком використано світлі барви високого регістру. Звучання мажорних акордів, які чергуються з октавними епізодами, підкреслює дійову настроєність мелодії. Активізація партії лівої руки октавними ходами, що ніби розхитують рух, віртуозні каденції на $\frac{7}{8}$, пульсуючі тріольні ритми компактних акордових мас примушують ще раз згадати романс Чайковського з його віртуозним фортепіанним супроводом, який допомагає повніше розкрити образи вокальної партії.

Форма етюда виявляє риси сонатності:

ЕКСПОЗИЦІЯ	РОЗРОБКА	РЕПРИЗА	КОДА
Г. п., <i>мі</i> мажор, 15 тактів;	Епізод з елементами несправжньої репризи, <i>сі</i> мажор, 14 тактів	Г. п., 15 тактів;	
п. п., <i>соль-дієз</i> мінор, 22 такти.		п. п. скоро-чена.	

Композитор, як завжди, наділяє головну партію рисами активними, цілеспрямованими, дійовими. Побічна партія дещо елегійна. Так побудовано більшість сонатних конструкцій Косенка: фортепіанна і скрипкова сонати, етюди з рисами сонатності. Показово, що в ор. 8 побічні партії таких етюдів зазнають великих змін (етюд *сі* мінор) або редукують (етюди *до* мажор і *мі* мажор). В останньому побічна партія не з'являється,

що наче підкреслює еволюцію образів вольових та енергійних. Втілення трагічного в житті, здійснене з такою силою в попередньому етюді, не дістає продовження.

В етюдах, що розвивають основну лінію циклу (очевидно, їх варто було б назвати етюдами-походами), рух людської маси вгадується в остинатній ритміці, активізації ямбічних маршових ритмо-інтонацій. В заключному номері циклу ці елементи образного забарвлення, здається, ніби не з'являються. Однак саме в ньому закінчується розвиток лінії, початої в етюді *сі-бемоль*-мінор і так чи інакше пов'язаної з картинами багатолюдних процесів, характерних для революційної і пореволюційної пори.

Емоційний тон цих багатотисячних демонстрацій увібрав і по-своєму відобразив у циклі Косенка. Нове образне забарвлення несе емоційний заряд останнього етюда. Його переповнює атмосфера народного тріумфування. Невипадково композитор дав йому згодом назву «Першотравневе свято».

Отже, розглядуваний цикл Косенка об'єднаний головною лінією розвитку. Тільки загальні закономірності цього розвитку можуть допомогти правильно розставити смислові наголоси у змісті кожного окремого етюда. На жаль, досі етюди циклу розглядалися відокремлено один від одного, у довільному, не передбаченому самим автором (який досить скрупульозно уточнював місце кожного етюда в циклі) порядку. Все це призвело до поверхових, а інколи й просто невірних, суб'єктивних оцінок цих творів. Не тільки вплив Скрябіна (в той час уже досить зовнішній), а відгомін великих історичних подій визначили (та й не могли не визначити у такого художника, як Косенко) зміст і пафос його творів.

Етюди ор. 8 стали однією з вершин втілення романтичних устремлінь Косенка. В своїй подальшій творчості, не пориваючи з романтичними настроями, композитор тяжіє до героїки, особливо яскравої у віолончельній сонаті ор. 10, що ніби продовжила мужні, вольові образи циклу фортепіанних етюдів.

• • •

Відродження інтересу до старовинного стилю на Україні пов'язане ще з творчістю Лисенка, який у 1870 році створив на рідному народнопісенному матеріалі «Українську сюїту» *соль* мажор. У післяреволюційний час композитори України

все більш інтенсивно використовують у своїх творах стильові особливості старовинних танців. Зразки такого роду найчастіше зустрічаються саме у фортепіанній музиці. Серед них слід відзначити «Гавот», ор. 43 П. Глушкова, «Пасакалію» М. Колесси, «Гавот» і «Менует» з балету В. Фемеліди «Карманьола» в авторському перекладі для фортепіано, «Гавот» і «Старовинний танець» Г. Таранова, «Гавот» і «Менует» С. Фурьянського та ін.

З українських радянських композиторів Косенко один з перших звернув увагу на жанри клавирного мистецтва XVIII ст. Ще в 1919 р. він пише «Менует», ор. 3, № 2; у 1922 році вміщує в циклі романтичних етюдів п'єсу з характерними стильовими особливостями старовинного танцю (етюд *ре* мінор). В період 1927—1930 рр. класичні тенденції Косенка знаходять найповніше вираження. В ці роки ним написано «Класичне тріо», «11 етюдів у формі старовинного танцю». В цьому ж плані звучить танець з музики до драми О'Нейла «Любов під в'язами», ритми старовинних танців чути у фортепіанному концерті і т. д.

Етюд як жанр не перестає цікавити композитора. Він вдається до нього навіть в інструментальних ансамблях (драматичний етюд з музики до драми О'Нейла). До того ж концертні виступи Косенка настійно вимагали розширення репертуару, в якому головне місце займають власні твори. Віртуозно-концертний тип піанізму — сильна сторона обдаровання Косенка.

«Мабуть, з точки зору володіння роялем композитор Косенко справедливо займає одне з перших місць серед радянських композиторів», — відзначає газета «Советское искусство» від 26 лютого 1936 року. Зрозуміло, що на Україні лише одному Косенкові було під силу завдання створення циклів фортепіанних етюдів (ор. 8 і наступного циклу етюдів ор. 19), в останньому з яких український майстер наслідував почасти приклад видатного віртуоза Леопольда Годовського з його чудовим збірником «Ренесанс». При характерній для Косенка багатоплановості образного змісту етюдів, що приводить до цікавих внутріжанрових різновидів і зв'язана то з пейзажним звукописом, то з маршем, то з українським народним танцем, здається цілком природним, що переінтонування старовинних танцювальних форм Косенко здійснив у рамках концертно-віртуозної п'єси, близької до жанру художнього фортепіанного етюда.

«Класична» спадщина композитора не стоїть особі в його творчості. Вона нерозривно пов'язана з естетичними ідеалами художника. «11 етюдів у формі старовинного танцю» мають багато спільних рис з попереднім циклом романтичних етюдів. В них крізь класичну стриманість почуттів, звичайну для старовинної музики, пробивається романтична палкість, хвилювання. Вони відчувуються і в таких яскраво романтичних творах, як «6 романсів», ор. 16, романси на слова П. Тичини, створених майже паралельно з новим фортепіанним циклом.

Як і раніше, у «класичних» етюдах композитор неодноразово звертається до сонатної форми, зіставляючи в рамках однієї п'єси різні, часто контрастні образи, прагне до цілісності циклу, до певної закономірності у розташуванні п'єс. Це прагнення привело до появи твору, що своєрідно трактує традиції формотворення класичної сюїти. При винятковій популярності старовинних танців Косенка на Україні не дивно, що багато піаністів виконують цикл повністю, підкреслюючи єдність твору.

Хочеться відзначити паралелі до циклу Косенка в післявоєнній радянській музиці. Йдеться про збірник М. Мясковського, ор. 73 «Стилізації» (9 п'єс у формі старовинних танців), 1946 р. Крім підзаголовка, що явно перегукується з косенківським, деяких схожих особливостей щодо трактування старовинних танцювальних жанрів, привертають увагу інтонації української народної пісні, що послужили основою мелодії «Менуета» (№ 6) із збірника Мясковського. Вони викликають асоціації з українською музикою і, природно, з фундаментальним циклом Косенка, творчості якого глибоко симпатизував чудовий радянський композитор (4).



Перший етюд циклу Косенка *Гавот ре-бемоль мажор* написано в характері селянських бранлів (французькі народ-

ні хорони) парного розміру. Ці танці у стилізованому вигляді набували широку популярність у клавірній літературі. Їх живість, 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 парного розміру, два гавоти, бурре і найрухливіший з них — рігодон).

Французькі композитори XVIII ст. вносили в них риси «галантного» стилю, дбайливо зберігаючи народну основу. Особливо великий вплив народного мистецтва відчутний в інтерпретації цих танців Ж. Ф. Рамо. 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).

Багатоплановість хореографічного образу не могла не відбитися на формі етюда. Симетричність квадратної структури, заокругленість кадансів, часте повторення музики першого періоду («галантний» стиль) наводить на думку про рондо-подібність форми, такої звичайної для старовинних танців. В той же час певна самостійність усіх розділів дозволяє виділити дві основні групи, що зіставляються за характером, тональністю, артикуляцією і т. д. Ці групи (*ре-бемоль* мажор — *сі-бемоль* мінор — *ре-бемоль*-мажор і *до-дієз* мінор — *соль-дієз* мажор — *до-дієз* мінор) являють собою не що інше, як два парні танці клавірної сюїти, які взаємно доповнюють один одного і позначаються — гавот I, гавот II (показовий енгармонізм: *Des-dur* — *cis-moll*). При повторенні першого з них виникала характерна тричастинність. Подібну тричастинність при імпровізаційно-вільному повторенні окремих епізодів Косенко використав майже в усіх бранлях своєї сюїти.

Багатоманітність змісту при відточеності й завершеності кожної музичної думки зумовила різнобарвність музичної

тканини. Витончено-аристократичний тип танцю добре виражено 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. Музика народного танцю простіша, природніша. Контрастні динамічні барви й октавна фактура роблять важкими й незграбними інколи витончені кварто-квінтові стрибки, несподіване виділення слабой долі наче підкреслює вугластість і силу рухів танцюючих. У подальшому розвитку Гавота артикуляційно розрізнена тканина змінюється плавною фактурою пісенного плану.

В усіх розділах етюда Косенка відсутні мелізми (виняток — каданс епізоду в «галантному» стилі). Пояснюється це не лише сучасним трактуванням старовинного танцю. Відмовлення від орнаментики — наслідок тонкого розуміння українським композитором народної основи творчості таких майстрів, як Ф. Куперен, у якого «через аристократично тонке вбрання його клавесинних п'єс пробиває собі шлях музика сільського хороводу, сільської пісні з її структурою»¹. У свій час цю рису композиторів-клавесиністів добре підмітив Лисенко, наповнивши форму західноєвропейських старовинних танців українським національним змістом («Українська сюїта» для фортепіано). Косенко, розвиваючи його традиції, переносить образний зміст французького танцю на рідний для себе національний ґрунт. Так, згадані вище синкопи (19-й такт і далі) мало типові для старовинного гавоту, в якому переважає правильне чергування акцентів. Зате подібні ритмічні перебої характерні для українського танцю «гопак»; очевидно, саме від нього — широта і роздольність мелодії з яскравим квартовим кидком униз і її народне забарвлення (стрибок терції у ввідний тон із розв'язанням у тоніку). Українському танцю близький емоційний нахил цього епізоду, що ніби демонструє змагання (чи не звідси імітаційні перегуки?) танцюристів у силі, мужності й майстерності².

¹ К. Кузнецов, Музыкально-исторические портреты, М., 1937, стор. 120.

² «...Оркестр ім. Андреева... просив мене дати свої твори. Я дам їм «Гавот», — пише композитор 26.XII 28 р. (Будинок-музей В. С. Косенка. Архів.). Очевидно, Косенко добре усвідомлював відповідність музики танцю репертуару народного оркестру.

Інтонанції народної пісенності — основа мелодії і *соль-дієз* мажорного розділу. Його підголоски, органні пункти, манера ведення голосів, той самий стрибок терції — все нагадує ліричну народну пісню. Інтенсивне використання в середніх розділах елементів українського фольклору освіжило танець і вилинуло на його заключення: початковий витончений образ простим фактурним варіюванням наближений до загальної народно-танцювальної забарвленості п'єси.

Гавот *ре-бемоль* мажор невинно починає цикл танців. Імпровізаційною зміною настрою, токатністю ритмічно визначеного руху, своєю відносно малою порівняно з іншими танцями питомою вагою він викликає асоціації з прелюдією до сюїти — тим більше чіткі, що за ним у душі класичних традицій з'являється велична 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»¹, що об'єктивно існували у старовинній алеманді. Він реалізує тенденції, які вже намітилися раніше, наближаючи форму свого етюда до сонатної. Це добре узгоджується з наявністю дещо контрастних образів. Форма алеманди Косенка легко вкладається в таку схему:

ЕКСПОЗИЦІЯ	РОЗРОБКА	РЕПРИЗА ДЗЕРК.	КОДА
Г. п., 8 тактів, <i>сі-бемоль</i> мінор; зв'яз. п., 12—16 такти, <i>мі-бемоль</i> мінор, витікає з г. п.; п. п., <i>ре-бемоль</i> мажор (перша і друга) з розробкою тематичного матеріалу, 17—44 такти.	На матеріалі г. п., <i>ре-бемоль</i> мінор, 45—82 такти.	П. п., <i>сі-бемоль</i> мажор; г. п., <i>сі-бемоль</i> мінор.	2 такти

Сонатна форма — незвичайне явище навіть у сучасному трактуванні старовинного танцю, хоч сонатні принципи на-

¹ Б. Асаф'єв, Музыкальная форма как процесс, Л., 1963, стор. 167.

мічаються вже в танцях Ф. Рамо. Косенко вводить її тому, що Алеманда в його циклі грає значну роль у формотворенні, в організації ряду танців в єдине ціле, спаяне наскрізним розвитком дії.

Усі хореографічні образи, виражені музикою цього етюда, належать до сфери одного танцю, що протягом свого історичного шляху «пережив» різні стильові відтінки — від величавої урочистості до тендітної витонченості. Головна партія, дещо офіційна, риторично довга, контрастує з простою, наївно-пісенною за лірикою побічною. Зіставлення першої і другої побічної дають достатній імпульс для розробки тематичного матеріалу. Різноманітні образи твору свідчать про прагнення автора створити «збірну», типову алеманду, а не наслідувати якийсь конкретний приклад.

Звідси — цікаві фактурні особливості п'єси, що органічно увібрала в себе стильові різновиди старовинного танцю. Урочистість руху парадного кортежу вдало підкреслено прийомами органного письма. Важкі педальні ходи по ступенях тонічного тризвука остинатно супроводжують звучання головної партії, у третьому такті якої фактурно підкреслено органічність тонічного баса (педаль) і партії високого й середнього регістрів (мануали). Ясна природа тонічних органних пунктів побічної і розробки. На прийоми органного письма вказує терасоподібна динаміка, фактура, виписана у відповідності з традиціями органного мистецтва так, «щоб звукові градації містилися в ній самій»¹, виникали наче поза волею виконавця. Вносячи елементи органного стилю у світський з точки зору тієї історичної доби твір, Косенко не порушує тогочасних норм. Виконавська практика, наприклад, французьких органістів, та й органістів інших національних шкіл, широко використовувала для гри на церковних органах мотиви й ритми світських танців. Відомості про це збереглися в трактатах XVIII ст. Резона, Немейца, Мерсьє і набагато раніше — у трактаті Дірута².

¹ Висловлення Ф. Бузоні цитується за роботою «Школа органної транскрипції («Бах, Токката ре мінор») за ред. Г. Когана, М., 1937, стор. 9.

² Органний відтінок викликаний як надзвичайною популярністю органних транскрипцій у концертній практиці тих років, так і неабиякими знаннями самого Косенка в галузі гри на цьому інструменті. В. Г. Скороход згадує, що якимось, зайшовши до костюлу, він був вражений, «почувши токкати і фуги Баха у виконанні Віктора Степановича на органі. Він вільно володів цим інструментом». (Див. «В. С. Косенко у спогадах сучасників», К., 1967, стор. 96—97).

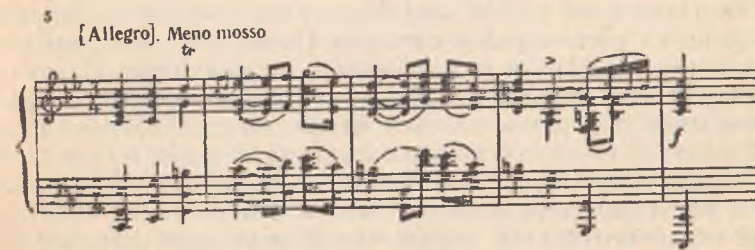
Іноді фактурні малюнки Алеманди тісніше зв'язані з традиціями клавірного мистецтва, в якому відшліфовувалася музична індивідуальність цього танцю. На вплив клавірної техніки вказують динамічні ремарки, що диференціюють відтінки звучання правої і лівої рук, — далекий відголос типового прийому гри на двомануальному клавирі. В етюді використано прийоми, близькі до бахівських зразків, неважко знайти й відповідні конкретні паралелі. Однак концертність етюда, його віртуозний розмах, велична образність знайшли своє вираження скоріше в могутніх розгортаннях органної звучності, творчо спаяних з традиціями романтичного і сучасного піанізму. Такі співучі пасажі розробки, ламані октави, подвійні ноти, широкі ходи басів та ін.

Типові для клавірної та органної манери реєстрові зіставлення поряд з гармонією нерідко є основним стимулом розвитку музики, та не можна недооцінювати й копіткої мотивної роботи в дусі старих майстрів, яка певною мірою сприяє узагальненню стилістично неоднорідної тканини Алеманди. Так, побічна — неточна інверсія головної, зв'язуюча — заснована на розвитку імпульсивного ритму розширеного каданса тієї ж головної партії, неточні імітації якого освіжають і різноманітять біг шістнадцятих. Тематична спорідненість контрастних епізодів надає рухові єдності, монолітності, плавності, розкриваючи характерні риси старовинного німецького танцю.

Менуе т *соль ма жор*. Мелодія етюда відроджує традиції французького менуета, танцю з плавним неквапливим рухом, що зазнав значних змін у творчості Гайдна, Баха та інших композиторів, які іноді далеко відводили його від трактування французькими клавесиністами XVIII ст. Низхідний рух заснованої на трелі мелодії відбувається на фоні подвійного тоніко-домінантового органного пункту, що підкреслює в ній риси спокою й зосередженості. 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, терцеве ведення мелодії і підголоска) вказує на народнопісенну природу музики.

Мелодії *мі-мінорного* розділу, що повторюються, побудовані на внутріконтрастних зіставленнях. Їх перша фраза (такти 17, 18) близька за образністю й ритмічною структурою до сарабанди (пунктирний ритм, зупинка на другій долі). Якщо врахувати, що «сарабанда споріднена з менуетом своєю плавною тридольністю»¹, то введення її інтонацій до Менуета стилістично виправдано й відкриває нові можливості в розширенні образного строю старовинних танців при їх сучасній інтерпретації. Завдяки другій фразі мелодії, витриманій в манері прихованого двоголосся з остинатною квінтою, *мі-мінорний* розділ виявляє тематичні зв'язки з попереднім матеріалом. Гармонічні барви відтіняють фрази, що повторюються, і вносять деяке занепокоєння. Схвильованість почуття майстерно гаситься за допомогою варійованого проведення мелодії першого *соль-мажорного* розділу, в якому трелі на ввіднотонових ступенях і модуляційний план наче підхоплюють попередній настрій, щоб поступово розвіяти його у спокої тонічного каданса.

Середній епізод Менуета (*алегро, соль мінор*) контрастний до образів попередніх сторінок і водночас виявляє з ними міцні тематичні зв'язки. Вони виражені подвійним органним пунктом, секундними зрушеннями секвенцій з наступним сходженням до вихідної точки, інтервальним співвідношенням мелодій правої та лівої рук. Особливо закріплюється тематична єдність музики появою в кульмінації інтонацій сарабанди. Якщо раніше вони були розчинені в мелодії менуета, то тепер характерна урочистість середньовічного танцю сконцентрована у важкому поступі акордових мас, підкреслена динамічно й стає, якщо не панівним, то рівноправним образом п'єси (5).



¹ М. Друскін, Клавирная музыка, Л., 1960, стор. 22.

Образні асоціації, пов'язані з сарабандою, в цьому етюді і в інших — ля-мінорному (Сарабанда), в Пасакалії, досить близькій до неї, — своєю частою появою сприяють цементуванню циклу в цілому.

У заключній частині Менуета звертає на себе увагу варіювання першої теми. Вона «обвивається» пасажними візерунками, прикрашається дзвінками форшлагами, спрощує свій ритмічний малюнок. Рух тріолей після варіацій з форшлагами виявляє звичайну для старовинних танців непарного розміру внутрімелодичну поліритмію, що часто зустрічається в бахівських менуетах і особливо курантах.

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 репрізі. Здається, композитор наче синтезує два основні принципи формотворення раннього клавірного мистецтва: рондо і варіації. Поряд з переконливим синтезом танцювальних жанрів взаємопроникнення форм — свідомство тонкого знання закономірностей старовинної музики. Про це говорить і вживання прикрас, якими насичені окремі мелодичні лінії, і побудова самих мелодій (*мі*-мінорний епізод — початок) і пасажних малюнків (алегро). Композитор переосмислює завдання мелізматика. Форшлаг в заключенні Менуета завдяки широким інтервалам створюють навколо мелодії «звукову атмосферу», що образно асоціюється з поступовим зникненням, відходом у далеке минуле виниклої за волею автора старовинної хореографічної композиції. Подібний прийом за своєю виразністю нагадує форшлаг, що контрапунктують мелодії «Баркароли» Глінки.

У своїй творчості Косенко не вперше звертається до менуета. Написаний у 1919 році Менует ор. 3, № 2 виявляє риси, споріднені з розгляданим твором. Передусім привертає увагу варіаційна форма, що, як видно, не випадково з'явилася в Менуеті *соль* мажор. Близькі і прийоми колоритного обрамлення мелодії форшлагоподібними нотами у заключенні п'єси.

Менует *соль* мажор виявляє фактурну схожість з багатьма епізодами Алеманди. Вона полягає у паралельному русі голосів шістнадцятими (див. варіант в алегро *соль* мінор) на фоні органного пункту, у русі терцій в супроводі остинатної квінти, в тонкій орієнтованості деяких зворотів, у хоральному заключенні Менуета і Алеманди. Косенко наче натякає на

старовинну хореографічну традицію метричного варіювання основного матеріалу, що існувала на найбільш ранніх підступах до створення циклу. Цей натяк частково пояснює появу Менуета між традиційними танцями Алемандою і Курантою і цікавий як елемент історизму у формуванні циклу.

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 цикл: Гавот (як вступ) і Алеманда — паралельні тональності, Менует і Куранта — знову паралельні тональності. Терцеве зіставлення цих груп посилює напруженість, різке тритонове співвідношення Алеманди і Куранти (основні тональності *сі-бемоль* мінор і *мі* мінор) підкреслює традиційний конфлікт, тим більш гострий, що Косенко 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 шістнадцятків. Розмір $\frac{3}{8}$ супроводжує у практиці клавірної музики саме куранти цього типу. Так його використано в *соль*-мажорній і *мі*-мінорній партитах Баха.

Мелодія Куранти своєю хроматично ламаючою лінією з елементами прихованого двоголосся нагадує ранні твори Косенка. Однак тут її конструкція набагато цікавіша. 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, що відроджує один з найпоширеніших прийомів старих майстрів. Імітація — вільна, неточна, зближена тим самим з підголоском народної пісні. Характерний пісенний зворот (стрибок підвищеного VII ступеня у квінту) переосмислений автором і служить початком руху підголоска. Мелодична лінія баса — також імітація-підголосок основного голосу у збільшенні. Отже, Косенко наблизив поліфонічне трактування цього танцю у творчості таких композиторів, як Бах, до української національної основи і створив співучу, пронизану мелодикою фортепіанну тканину віртуозного плану¹ (6).

¹ Композитор протестував проти перебільшено швидкого руху виконання етюда (за свідомством проф. Л. Вайнтрауба).



Друге коліно Куранти (з 25-го такту) побудовано в дусі старовинних танців на інверсії, оберненні основної мелодії. Висхідний рух починається знову від квінти, але вже у паралельній тональності *соль* мажор і має інший ритмічний відтінок. Організація тридольності як парної структури воскрешає образ куранти XVI ст., куранти дводольного розміру з неспокійним стрибковим рухом, що підкреслено широкими інтервалами мелодичної лінії. Це оживляє загальний настрій етюда і створює враження внутрімелодичного контрасту.

Переконаливою є простота конструктивних рішень Косенка. Центральний розділ п'єси (79—118 такти), як і весь попередній матеріал, побудовано на «оспівуванні» інтонацій гами, що лежать в основі «головної» мелодії. Безсумнівна тематична єдність дозволяє говорити про використання у п'єсі принципу мелодичного варіювання, тісно пов'язаного з фактурно-гармонічним і ритмічним варіюванням.

Розташування варіацій, парних за контрастом висхідного і низхідного руху (*мі* мінор — *соль* мажор), набуває вигляду замкненої структури завдяки повторенню першої як репризи. Багаторазове проведення *мі*-мінорного періоду може сприйматися і як рефрен, що утверджує рондоподібність форми, посилену правильним чергуванням епізодів у дусі старовинних танців. При повторенні епізоди додатково варіюються; згадаємо заключну появу матеріалу центрального розділу, в якому варіантно змінена фактура надає фіналу куранти концертно-віртуозного характеру.

Очевидно, варіантність виникла в етюді під впливом народнопісенного забарвлення мелодії. Це частково підтверджує і ритміка згаданого центрального епізоду. Хоч такий ритмічний малюнок не є рідкістю у клавірній літературі, важко вказати на його хореографічний прообраз. Якщо припустити наявність в ньому національної основи, то одразу виникають асоціації з українською коломийкою, яким не заважає навіть його тридольність. І справді, яскраве емоційне забарвлення і характерна зупинка в четвертому такті зі зміною ладової опори (домінанта — тоніка), квадратність структури і варіантність, простота мелодії і зіставлення паралельних ладів свідчать про можливість таких асоціацій.

Український національний колорит відіграв свою роль і в тонкій «інструментовці» етюда. Органні пункти імітують народні бурдони; їх народно-інструментальна природа відчувається і в квінтових остинато (9-й такт і подібні). В дусі народного інструменталізму звучить каденція *соль*-мажорного епізоду (49—53 такти), її діатонічність засновано на народній трихордній поспівці і поєднується з незвичайними ходами пасажної лінії на фоні органного пункту. Нарешті, сама «головна» мелодія простотою і доступністю, характерністю ладового забарвлення нагадує простий наїграш сільської сопілки.

Невелика кода завершує Куранту Косенка. В ній він використовує свій улюблений прийом, завдяки якому мелодія «приховується» між остинатними голосами. Це дозволяє їй, звільняючись, набувати в подальшому розвитку іншої, більш яскравої тембральності, що добре узгоджується з блиском віртуозного фіналу. В коді намічається прискорення руху до якнайшвидшого. Тим самим вона не тільки обрамлює танець, використовуючи матеріал рефрену (чим іще більше утверджує рондоподібність форми), а й відіграє важливу роль у подальшому формуванні циклу, примушує гостріше відчутти злам руху в наступному номері циклу — Сарабанді *ля* мінор.

Сарабанда у класичній сюїті Баха — «ліричний устій» циклу. Її образний зміст не зазнає протягом звучання п'єси скільки-небудь значних змін. 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. Роль сарабанди у формуванні циклу Косенка також інша, значно скромніша, ніж у Баха, а центр ваги його сюїти, обминаючи сферу сарабанди, переноситься на чудово розвинуті фінальні номери.

Перша фраза мелодії Сарабанди перегукується з типовими поспівками ранньої творчості композитора. Переважають інтонації зітхання, септимові й тритонові ходи, ритмічна нестійкість. Цей неврівноважений стан підкреслюють зменшені тризвуки і трелі на ввіднотонових ступенях. Стабільність тоніки замасковано її короткочасною появою на слабких долях такту.

Мотиви сумніву, непевності, що звучать у першій фразі (двотакт), переростають у заключенні періоду в наказово-ствердні інтонації каданса. Цьому сприяють настійне 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. На протязі восьмитактового періоду відбувається істотна трансформація — від мороку до світла, від непевності до утвердження, від сумніву до перемоги.

Ідея такого розвитку близька гуманістичному світосприйняттю багатьох композиторів. Косенко не вперше реалізує її у своїй творчості. Досить згадати лінію розвитку попереднього опусу, у фіналі якого — триумфуючий, мажорний «Першотравневий етюд». І в цьому циклі неважко помітити ту саму закономірність в організації номерів і в окремих п'єсах. Можливий її вплив на форму Сарабанди, досить традиційну, але й оригінальну для цього жанру.

Сарабанда у клавірній сюїті — нерідко тема з варіаціями або, як у Баха, варійоване повторення викладеного матеріалу («Англійські сюїти» *ля* мінор і *соль* мінор). Косенко, використавши традиційний підхід до форми сарабанди, вільно трактує особливості старовинного танцю. Перша варіація (9—16 такти) басовими ходами інтонує початкову фразу теми. Друга (17—24 такти) — проводить у контрапункті секундіві інтонації-«зітхання» на фоні збуджено пульсуючих зльотів квінтолей з характерним трелевим завершенням. Третя — дещо змінений (за рахунок утвердження мажорних гармонічних барв) виклад теми. Так, розімкнена варіаційна форма набуває рис репризності.

Всі варіації і тема витримані в органній манері з типовим подвоєнням голосів, раптовою зміною динаміки і регістрів, остинатними педальними ходами і т. п. Органна фактура нерозривно зв'язана з фортепіанними прийомами: гамоподіб-

ними пасажами лівої руки в дусі романтичного піанізму, трелями, що звучать паралельно в октаву і на значно більшій відстані, часто в середніх голосах і басу.

Ці фортепіанні засоби зумовлені романтичним трактуванням змісту Сарабанди, яка виникла, можливо, під впливом М. Мясковського. У 1925 році він випустив у світ свою четверту фортепіанну сонату *до* мінор, другу частину якої написано в дусі сарабанди. При всій різноманітності цих творів неважко виділити в них загальні риси, що проявляються у трактуванні варіаційної форми як замкненого циклу, в окремих моментах фактурного малюнка і, перш за все, в романтичній настроєності. Це не применшує своєрідності косенківської п'єси, де переосмислення характерного образу привело до оригінального ідейно-художнього рішення.

П'єси, що йдуть далі за Сарабандою, продовжують сферу цього танцю. Вони знімають напруження, що виникло при контрастному зіставленні Алеманди і Куранти, й поступово переводять розвиток циклу у сферу фіналу.

Бурре ля мажор. Віртуозний блискучий характер етюда чудово узгоджується з традиціями французького бранля. Пружний затакт, точно визначений рух, типові «притопування» на другій і третій долях, секвенційні звороти, прозора клавірна фактура нагадують *бурре* з *ля*-мінорної «Англійської сюїти» Баха.

При варіантних повтореннях матеріалу фактура етюда непомітно переобарвлюється, набуваючи масивності й розмаху органного письма. Накопичення нових стильових примет зв'язано з підходом до кульмінації, викладення якої передано трьома рядками подібно до органної партитури. При цьому композитор сміливо вводить подвоєння й потроєння голосів, «сліпі» октави, органні пункти, зіставляє регістри, дотримуючись «терасоподібної» динаміки, і т. д.

Форму цього етюда легше зрозуміти з тих самих позицій парного танцю старовинної сюїти, в дусі яких написано попередні косенківські бранлі. З двох протиставлених один одному танців (дублі старовинної сюїти) створюється єдина форма. В данному випадку другий мінорний танець (80—124 такти) можна розглядати як середину складної тричастинності, що виникає при повторенні першого. Окремо взятий перший танець (*ля* мажор) виявляє елементи сонатної конструкції в манері Скарлатті з зіставленням тематично

близьких головної та побічної партій (г. п.— *ля* мажор, 16 тактів; п. п.— *мі* мінор, 16 тактів).

Замість розробки введено модулюючий епізод, віддалено зв'язаний з основним матеріалом (33—64 такти), в якому й відбувається переродження клавірної фактури. Цікаво, що в ньому майже буквально повторюються інтонації *соль*-мажорного менуета (Алегро — малюнок «розширеного» групето) і перекидається тематичний місток до Гавота *сі* мінор (48—56 такти, в Гавоті — 5—7 такти). Зведені композитором в одній фразі інтонації цих танців наче втілюють перегук бранлів косенківської сюїти, що має важливе значення у формуванні циклу Косенка як логічно організованого цілого.

У репризі головна й побічна партії проходять в основній тональності (64—81 такти). Обидві теми редуковано за рахунок спільної для них мелодичної ланки, знявши яку, автор збільшує контраст плавного й стрибкоподібного рухів. Характер вугластих стрибків «танцю з Оверні» передається піаністично «незграбною» фактурою. Композитор віддає їй перевагу як більш образній у порівнянні з можливим варіантом, зручним і легким, з попереми́нним чергуванням правої та лівої рук (73 такт). Різке звучання ачкакатури, що завершує в експозиції головну партію, посилює відчуття репризності.

Друге, *ля*-мінорне Бурре — двочастинне, з характерними рисами косенківського письма: м'яка мелодія з ладовим забарвленням української народної пісні (стрибок терції у ввідний тон з наступним тонічним завершенням), оточена мерехтливою остинатною квінтою¹. Подібне звучання — по-

¹ За цікавим спостереженням проф. О. Алексеева, тема *ля*-мінорного бурре досить близька за своїми інтонаціями до «Старовинної французької пісні» з «Дитячого альбому» П. Чайковського. Тим самим Косенко дає чудовий зразок переінтонування форм і мелодичного матеріалу (7).



популярний віртуозний прийом клавірної музики. Скарлатті, наприклад, міг би викласти це місце з перекиданням лівої руки (квінта) через праву, що веде мелодію. У Косенка старовинний прийом — не просто вдала стилізація, його звучання збагачене розвинутими підголосками лівої руки на фоні органного пункту. Автор наочно демонструє багатоелементність сучасного фортепіанного стилю, що відбився і на інтерпретації народних бурдонів (подвійний тоніко-домінантовий органний пункт — типовий прийом українського народного інструменталізму). Друга частина *ля*-мінорного Бурре за своєю неспокійною модуляційністю досить характерна для старовинних зразків цього танцю. Основою для модулюючих секвенцій служить мелодична інверсія тематичного матеріалу з епізоду першого *ля*-мажорного Бурре (33—41 такти).

У заключенні другої частини чути колоритні барви української народної ладовості (фрігійський зворот, підвищення VI ступеня, дорійська секста). Об'єднані інтенсивним використанням елементів народного плану, обидві частини другого Бурре утворюють єдине ціле. При повторенні першого *ля*-мажорного танцю відливається оригінальна й цілісна форма, яку можна визначити як складну тричастинність з елементами сонатності у крайніх розділах.

Гавот *сі* мінор. Цей номер має багато спільного з попереднім етюдом. Крім відзначеного вище, єдиними є ритмічні рисунки початку теми, широко використані групетні інтонації як основа мелодії другого періоду (9, 12 такти) і *сі*-мажорної середини (25 такт), співпадають окремі фактурні прийоми, певне місце займає варіантність. Своєю м'якою плавністю, задумливим сумом, елегійністю Гавот контрастує з живим, активним Бурре.

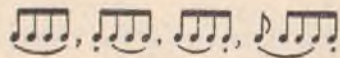
Гавоти такого плану порівняно рідко зустрічаються у клавірній літературі. Найбільш вірогідним його прообразом, та й то лише частково, можна вважати гавот Глюка *ля* мажор, широко відомий у фортепіанному перекладенні Брамса. З п'есою Косенка його зближує терцево-секстове ведення голосів, групетний початок мелодії. В цілому ж український композитор написав оригінальний твір з самобутнім трактуванням деяких жанрових рис. Наприклад, середину (*сі* мажор) протиставлено тільки тонально із збереженням тематичних і артикуляційних зв'язків з основним матеріалом

(звичайно у старовинних танцях середину артикуляційно протиставлено крайнім розділам). В ній продовжується плавний рівномірний рух паралельних терцій і секст, збагачений красивим підголосковим малюнком. Тональний колорит дещо просвітлює елегійність танцю, не змінюючи загального настрою. Це викликано тим, що в цілому танець контрастує з номерами, які оточують його: Бурре і Рігодом.

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. Зосереджено-задумливий настрій тонко підкреслено різними видами остинатності, які відіграють важливу роль у створенні ліричного образу цього танцю. Крім згаданих остинатних квінт, варто відзначити трансформацію в остинатний малюнок мелодичних елементів теми з подальшим варіаційним змінням і особливо ефектне остинато, що «оспіває» характерне секстове затримання при повторенні початкової мелодії гавота (16—17 такти). Це поглиблює психологічний зміст п'єси.

Композитор вводить тонкі темброві нюанси, зіставляючи компактне звучання правої руки з широкими ходами лівої, доповнюючи терції більш прозорими й крихкими секстами, відтінюючи щільність акордів «порожніми» унісонами. В різноманітності цих тембрів одна й та сама мелодія варіює своє емоційне забарвлення (в межах загального настрою), звідси й варіювання фактури. Барвові зіставлення фактури і гармонії роблять Гавот однією з найбільш «оркестрових» п'єс циклу. Здається, саме в ній автор втілює різноманітність тембрів клавесина. Чудовою є похмура кода — її строгі тони зумовлені появою в басу пониженої квінти, раптовим зближенням партій, ущільненням фактури, фрігійським зворотом і т. д.

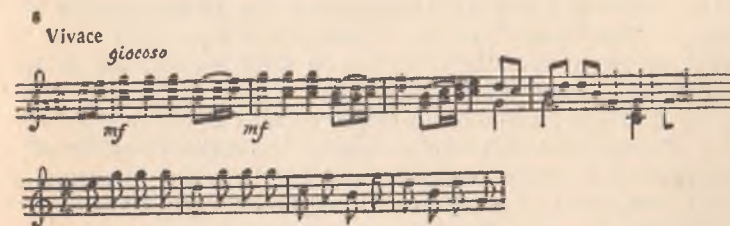
При плавності мелодичної лінії і загальній зв'язаності звучання однією з прикметних особливостей цього номера є багатство артикуляційних моментів. Автор використовує різні види «вимови» основного ритмічного малюнка:



У поєднанні з двома, трьома такими групами відповідно розширюється кількість можливих варіантів. Особливо важливо постійне прагнення композитора до створення цезур в одній партії при безперервному русі другої. Це, не порушуючи загального плавного характеру, надає фортепіанній тканині прозорості, об'ємності, вказує на незалежність елементів фактури і, зрештою, знову свідчить про оркестральність етюда.

Рігодон до мажор. 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 балалайково-піщикатними підголосками¹.

Народно-танцювальна забарвленість мелодії стає ясною при вслухованні в інтонації основних долей такту — чверток (типові кварто-квінтові стрибки). 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

¹ Цей контрапунктуючий фон — «різновид мелодичної фігурації... надзвичайно типовий для багатьох російських авторів, починаючи з Глінки... й рідше зустрічається в західній музиці». Такі фігурації «характерні своїм тембром і способом звуковидобування (піщикато струнних, стаккато духових і т. д.)», — див. С. Григор'єв, О мелодии Римского-Корсакова, М., 1961, стор. 114.

І різноманітні штрихи вносять деякий неспокій, що контрастує з безтурботною життєрадісністю початку п'єси. В середньому розділі (41—64 такти) ¹ 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.

У репризі без змін повторюються всі елементи експозиції. Коду побудовано на утвердженні тоніки й варіантному фактурному оформленні початкової теми. Її віртуозний розмах, багатоплановість тканини, масивність органного звучання урочисто вінчають Рігодон. Жоден з попередніх танців не має такого помпезного завершення. Настійливе утвердження тоніки в поєднанні з глибоким тонічним органним пунктом, пишною акордовою фактурою й могутньою динамікою покликане не лише завершити цей етюд, а й округлити «сферу» Сарабанди, охоплену паралельними тональностями, і провести межу між фінальними номерами.

Тяжіння автора до стиснення «дії» шляхом оформлення парних танців у єдиний твір знайшло своє оригінальне втілення у трактуванні вставних номерів старовинної клавірної сюїти. Нагадаємо загальні риси трьох творів, що йдуть за Сарабандою. Передусім це спорідненість хореографічна: всі танці — парного розміру і належать до різних видів французьких селянських бранлів. У народній практиці вони були близькі за характером. Рігодон з них найбільш швидкий (композитор зберігає старовинні традиції розвитку в сюїті руху до фіналу). Всі вони мають затакт і тон в початкових тактах мелодії, який повторюється. Мелодію супроводжують замасковані або явні органні пункти. Середні частини усіх номерів — пісенні. Загальними є особливості форми.

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.

¹ В усіх виданнях, включаючи й останнє, 1966 р., є принципова неточність. Знак репризи для відокремлення середнього розділу має бути виставлений на 8 тактів раніше, бо інакше стає незрозумілою й логічно беззмістовною форма рігодона.

Менует *мі-бемоль* мажор. П'єсу написано широко, розгорнуто, фактура її насичена віртуозними елементами. Таке трактування близьке до обробок менуетів Рамо і Шоберта у збірнику Годовського «Ренесанс». Тема розробляється імітаційно, обростає варіантно-змінною фактурою.

Друга тема (*до-мінорна*) в ритмо-ладовому відношенні більш проста. Її танцювальну характерність відтінено форшлагами дещо в манері Глінки («Дитяча полька»). Ця мелодія, як і перша, при повторенні зазнає варіантних змін. Наступний матеріал вільно розвивається й переростає у блискучу каденцію.

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. Звідси й деякі спільні моменти у прийомах фортепіанного письма: прикрашення мелодії високими супутніми нотами, секстово-терцеве ведення мелодій між остинатними (квінтовими) голосами, трелі в середніх голосах, варіантне збагачення фраз, що повторюються, і т. д. В останньому ж Менуеті стрибки до супутніх нот ще більш віртуозні, а трелі переростають у каденцію лістівського плану. Романтизуються й інші види фортепіанної тканини. 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. Настрої бентежної схвилюваності, пориву, ледь проглянувши в Менуеті *соль* мажор, набули більш чітких обрисів у Сарабанді і далі в танцях «триптиха». Спалах романтизму в *мі-бемоль*-мажорному етюді зумовлений загальною тенденцією циклу Косенка.

Український композитор тонко підмітив «амортизуючі» властивості менуета в сонатно-симфонічних циклах віденських класиків. Свої менуети він розташував на стиках «сфер впливу»: перший пом'якшує конфлікт Алеманда — Куранта, другий — відокремлює «сферу» Сарабанди від фінальних

номерів. Елементи сонатності в Менуеті *мі-бемоль* мажор наче підкреслюють закономірність його появи в цій частині сюїти. Пресами, у формі яких є ознаки сонатності, Косенко або починає, або завершує, або, нарешті, розділяє відносно самостійні групи танців, що зосереджуються навколо чотиричастинного стрижня старовинної клавірної сюїти.

П а с а к а л і я *соль* мінор. Поява в сюїті Косенка 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 «Фолья», 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 предка.

За малюнком тема Пасакалії близька до теми 32 варіацій Бетховена, особливо показове падіння мелодії на септимовий інтервал (у Бетховена — на октаву). Як і Бетховен, Косенко вводить до своїх варіацій мажорний контрастуючий епізод, пройнятий спокоєм і споглядальністю, немале значення має і вплив бетховенських образів, відчутний в окремих варіаціях, і «бетховенське» торжество життєствердного начала. Звернення до Бетховена, композитора-борця, надзвичайно показове для Косенка. В той же час тема Пасакалії наче відроджує впевнений поступ могутніх генделівських мелодій, насичених силою і глибокою впевненістю.

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 першій варіації тему викладено повністю у супроводі контрапунктуючих голосів. В них особливе місце — як імпульс для подальшого розвитку — займає проведення мелодії по ступенях тризвука з активізацією квартового стрибка квінти

в тоніку. В цій і наступних варіаціях плагальність створює відчуття гармонічної спорідненості з темою.

У перших восьми варіаціях квартові інтонації — основа мелодичного матеріалу. Так, у другій варіації бас інтонує елемент теми, контрапункт утворює квартовий хід. Секундові інтервали теми — своєрідний заповнювач, що підтримує загальний рух у варіаціях, поштовхом до якого служить квартова інтонація. З цієї точки зору композитор мислить взаємно доповнюючими або контрастуючими парами варіацій. 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.

Ясно, що у перших варіаціях (до восьмої) композитор розробляв другий чотиритакт теми (через те його і скорочено в останній варіації). Саме в ньому й звучать використані інтонації. Динамічність септимового стрибка поки що не впливає на розвиток руху, тому цей мелодичний хід так яскраво сприймається при появі першого чотиритакту Пасакалії. Другий чотиритакт наче розчинений у блиску віртуозних пасажів. Вісім варіацій складають перший розділ Пасакалії, замкнений у звучаннях теми. В подальшому це вплине на тенденцію форми етюда до рондоподібності.

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, схвилювана й неспокійна. 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.

Дев'ята варіація і образно, і тематично перегукується з одинадцятю, в якій квартову інтонацію замасковано романтичним зрушенням мелодії на октаву вгору (обидві частини мелодії зв'язані «розширеною» квартою — цікавий зразок

далеких «прокоф'євських» відголосів). Спорідненість дев'ятої та одинадцятої варіацій утворює з десятою замкнену тричастинність. Вона надає стійкості й завершеності початку нового розділу, вводить його романтичну схвилюваність у строги рамки співрозмірних форм.

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 піанізму сприяє виявленню схвилюваних, неспокійних образів. Рух, що інтенсивно розвивається, заснований на двотактових секвенціях (12—14 такти). У п'ятнадцятій варіації двотактовий імпульс стискається, вирішального значення набуває тактовий мотив. Квартові відношення мотивів, їх ввіднотонава хроматизація активізує розвиток. 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.

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. Кульмінаційність варіацій посилено оплетінням поліфонічних ліній. Звідси — мелодичне остинато й контрапунктуюча мелодія сімнадцятої варіації, одночасне проведення теми та її обернення у вісімнадцятій варіації. Такий прийом у душі 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 тем-

пу, підкреслене мажором і прозорою акордовою гармонізацією теми. У дев'ятнадцятій варіації змінюється ритмо-інтервальный 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. У партії лівої руки з'являється обернена септима. 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 численності 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

збільшуються. Особливо значна фінальна група з 24 до 38 варіації. Планомірність у розподілі звукових градацій динамізує форму, підкреслює розмірність класичних пропорцій етюда. Художній образ Пасакалії розвивається ніби за спіраллю, збагачуючись і романтизуючись на кожному її «витку», що не може бути досягнуто без умілого нагнітання фактури, динаміки, ритмічної пульсації. Немалу роль відіграє і гармонічне варіювання.

Логіка гармонічного варіювання підкорена загальному розвитку варіацій. Зберігаючи плагальні відношення гармонічних комплексів, композитор нерідко просто переплановує 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.

Друга половина теми відзначається гармонічною гнучкістю, податливістю до варіантних змін. Це дозволяє композиторові порушувати розчленованість форми й непомітно переходити від однієї варіації до іншої і, навпаки, розділяти варіації на стійкі групи для підкреслення стану спокою і споглядальності, психологічної заглибленості і т. д. (19—24 варіації).

Гармонічна активність другої половини теми — один з важливих імпульсів розвитку. Так, у другій варіації композитор ламає усталену гармонічну формулу барвистим відхиленням у другий фрігійський ступінь, що допомагає йому в організації парних варіацій (1—2, 3—4) і дає достатнє гармонічне збудження для розвитку першої хвилі з восьми варіацій.

Пониження II ступеня не випадково виникає знову саме в одинадцятій варіації — ця варіація завершує тематично об'єднану тричастинність, рух активізується завдяки хроматичності цього, а згодом і інших ступенів. Не вдаючись у детальний аналіз, можна говорити про найбільш гармонічну активність фінальної хвилі, яка широко впроваджує хроматизми основних і побічних ступенів. Очевидно, що в Пасакалії творчо поєднано два види класичного басса остинато: діатонічний і хроматичний. Це свідчить про розширення класичних традицій

і вільне трактування жанру, яке дозволяє композиторові сміливо виходити з традиційних рамок.

Вільне трактування жанру знайшло своє вираження у своєрідному й переконливому синтезі піаністичних формул класичного типу і прийомів сучасного фортепіанного письма, забарвленого часто в романтичні тони лістівського віртуозного мистецтва. У ряді випадків, особливо на початку варіаційного циклу, основою того або іншого фактурного прийому є одна з мелізматичних формул старовинної клавірної музики (ця манера Косенка уже знайома нам по інших його етюдах). Четверта й сьома варіації використовують малюнок виписаного мордента, восьма — гамоподібні фіоритури, дев'ята — виписану трель, дванадцята — малюнок класичного форшлага і т. д. Усі зміни фортепіанної тканини підкорені завданням становлення образу і у зв'язку з цим виявляють певні закономірності, які слід розглядати у поєднанні з іншими засобами музичного вираження.

В етюді можна помітити три фази, що повторюються в кожному розділі його рондоподібної форми. Перша фаза — початок розділу (1—4, 9—11, 25—26) — має диференційовану по відношенню до партій правої та лівої рук фактуру. Тканина розріджена, прозора, в ній добре чути мелодичні ходи й гармонічні звороти, що сприяють розвиткові руху. У пасажних малюнках панують прості формули поступеневого руху, виписана орнаментика, послідовності розкладених тризвуків. Це узгоджується з класичним характером варіацій, створює можливості подальшого збагачення тканини й добре відтіняє «зачин» розділу.

Друга фаза містить одну-дві варіації, які ламають чітку організацію тридольності по чотири шістнадцятих на якийсь інший ритмічний візерунок, тріоль, квінтоль і т. ін. (6, 12, 23, 34, 35). Такі варіації розташовані в центрі розділу й освіжають рух ритмо-мелодичними й гармонічними засобами. У сфері цих і сусідніх з ними варіацій звичайно відбувається романтизація образу, а піанізм зраджує свій класичний орієнтації. Процес протікає по-різному в кожному з розділів. У фіналі романтичні настрої з'являються раніше і завоюють значніше місце, ніж у попередніх варіаціях.

Третя фаза майже повністю повертає рухові парну організацію долей тричетвертного метру. У ній знову проступають класичні обриси фактури: мордент, розкладений тризвук, гама. Однак використання їх у зв'язку з подальшою романтиза-

цією образу якісно інше. З наближенням до завершення розділу — кульмінаційного проведення теми — фактура набуває віртуозності романтичного плану, ущільнюється паралельним рухом голосів, вживає важкі акордові маси, прагне охопити можливо більший звуковий простір, підготовлює грандіозний вступ теми.

Сама тема проходить великий шлях від суворой зосередженості характерних інтонацій цього танцю до романтичної патетики заключних тактів. Така метаморфоза досягається не лише за рахунок поступового проведення мелодії у високий регістр, загострення ритмічного пульсу й перепланування вертикалей. Виняткову роль у новому змісті відіграє фактурне збагачення теми. Так, падінням важких септим уже у восьмій варіації протистоять стрімко «злітаючі» пасажі. Вони розхитують першопочатковий моноліт мелодії, вносять неспокій у її впевнений поступ, розчиняють тематичні інтонації в своєму узагальненому русі. Незаповнені двооктавні порожнини між пасажними лініями правої та лівої рук підкреслюють поліфонічну самостійність інших розділів. Так прийом сучасного фортепіанного письма поєднується з прийомом старих майстрів.

Прагнення до радісних барв дискантового регістру утверджується загальним рухом заповнюючої тканини у вісімнадцятій варіації. Ущільненість звучання, здається, вже досягла межі. Однак глиби фактури фіналу ще більш грандіозні. Стрімкі хвилі пасажів охоплюють усі регістри, підносячи на своїх гребенях урочисту тему. Загострена ритміка, романтична роз'єднаність тканини, регістровка змінюють початкове трактування образу, утверджують перемогу світлих сил.

Слід відзначити фактурну спорідненість деяких номерів з музикою Бетховена, Ліста, Шумана, Чайковського. Слідом за Лисенком Косенко підсумував завоювання світового піанізму і тим самим відкрив шлях до нових творчих пошуків. Незважаючи на те, що в Пасакалії можна вільно виділити ті або інші фактурні утворення, близькі до прийомів великих майстрів минулого, саме монолітність і єдність основної лінії розвитку й підкорених їй фортепіанних засобів вираження складають головну особливість стилю Пасакалії. Характерними є косенківські рішення: охоплення мелодичних ліній остинтними фігурами, трелі середніх голосів, мелізматика в сучасному фактурному оформленні, трактування варіаційної форми, плагальність гармонічних барв — все це створює осно-

ву, що «скріплює» цикл. Це дозволяє говорити не лише про узагальнення, а й про самостійність фортепіанного стилю Пасакалії.

Косенко розумів, що «яким би блискучим і динамічно яскравим не був фінал варіації — у принципі можна мислити за ним ще більш сильну варіацію»¹.

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, перекинutoю між першим твором — Алемандою і останнім — 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). Форма Жиги вкладається в таку схему:

ЕКСПОЗИЦІЯ	РОЗРОБКА	РЕПРИЗА	КОДА
Г. п. — 16 тактів, <i>ре</i> мінор;	36 тактів модуль. на інтонаціях г. п. і п. п.	Г. п. — <i>ре</i> мінор;	16 тактів,
п. п. — 20 тактів, <i>фа</i> мажор; закл. п. — 8 тактів, <i>фа</i> мажор.		п. п. — <i>ре</i> мажор; закл. п. — <i>ре</i> мажор.	<i>ре</i> мажор.

¹ Б. Асаф'єв, Музыкальная форма как процесс, Л., 1963, стор. 41.

Межі коди також позначені в чернетках рукою автора, однак жодне видання не відтворює цієї вказівки.

Сонатність етюда зв'язана з появою в ньому двох видів старовинного танцю: плавного італійського і танцю з стрибками типу канарі. Універсальність хореографічного образу відбиває манеру автора, відмічену раніше в його циклі. Вона впливає і на піаністичні прийоми твору: плавна легатність сусідствує з розчленованою тканиною, масивні акорди протиставлено блискучим пасажам, гамоподібні лінії правої руки супроводжуються широкими стрибками в лівій і т. д.

У музиці цього танцю постійно відчувається приховане напруження, викликане «прагненням» мелодії відірватися від масивно звучачих 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 цілком монолітне враження, яке утверджується тональною єдністю й гігантським тонічним органним пунктом коди. Остання спроба мелодії злетіти, лютим натиск рвучких пасажів, остинатні удари тону — і Жига закінчується, достойно вінчаючи цикл етюдів Косенка у формі старовинних танців.

* * *

Форма циклу строго організована і спирається на традиційний чотиричастинний стрижень старовинної клавірної сюїти, основними ланками якої були алеманда, куранта, сарабанда, жига. Ланцюг терцевих співвідношень основних тональностей відокремлює сферу алеманда-куранта. У схемі клавірних сюїт Баха, Генделя та інших композиторів того часу контрастна спільність алеманда-куранта нероздільна. У циклі Косенка між цими танцями з'являється Менует. Суперечність пом'якшено, драматургійні зв'язки розтягнуто. Виникають передумови для розширення схеми, що дозволяє в подальшому ввести до циклу такі розгорнуті форми, як Пасакалія.

Сфера Сарабанди створює міцну єдність. На відміну від напружених тональних зв'язків Алеманди і Куранти, гармонічні барви тут діатонічні, спокійні. Тональний ланцюг спаяний однойменними гармоніями заключного каданса Сарабанди і початку Бурре. Драматичний пафос Сарабанди роз-

чинається у світлій ліричності «триптиха». Припинений Сарабандою розвиток руху в танцях «триптиха» знов набирає сили.

У класичній сюїті злам руху відбувається один раз — у сарабанді, після якої його поступове накопичення приводить до узагальненої моторики фінального номера — жиги. У циклі Косенка злам руху відбувається двічі. Пожвавлення, що виникло в танцях «триптиха», підкреслене динамічністю парного метру, переривається відходом у сферу інших, менш активних образів Менуета і остаточно розчиняється в урочистому розгортанні Пасакалії. Її повільні розділи, витримані у близькому до Сарабанди характері, свідчать про наявність двох «ліричних центрів» у сюїті Косенка, а не одного, звичайного у класичній сюїті.

«Ліричні центри» сюїти — Пасакалія і Сарабанда — створюють смислову арку, засновану на єдності ідейно-художніх концепцій і спільності форми. Якщо згадати, що варіаційність фактурно-гармонічного плану є чи не основним прийомом розвитку цієї сфери, що драматизм Сарабанди розсіюється у «варіаціях на одну тему» (триптих), то можливо припустити, що з Сарабанди починається наскрізний розвиток дії до фіналу, який чітко охоплює сферу першого ліричного центру й переростає у варіаційний ряд другого (Пасакалії).

І справді, саме в цій частині циклу з більшою послідовністю й частотою, ніж на початку, виникають елементи тематизму (інтонація стрибка на септиму), які ляжуть в основу мелодії Пасакалії. До них можна віднести септимові зрушення теми Сарабанди з широкими інтервалами (вниз до октави) унісонних ходів. Цікава її перша, плагально обарвлена варіація, відзначена септимовими падіннями секвенційних поспівок середнього голосу і «блуканнями» баса в межах низхідної септими. Не можна не звернути уваги на септимові зрушення секвенцій, стрибки вниз нон і октав у Бурре. Навіть у плавній течії Гавота велике місце займають інтонації низхідних октавних інтервалів, а контрапунктуючий фон Рігодона побудований як заповнення септимових інтервалів униз. Таке пожвавлення септимових інтонацій поряд з постійним підкресленням стрибків мелодії на великі відстані у тому ж напрямі досить показове. Сфера Сарабанди наче розширюється до безпосереднього зіткнення з Жигою, Менует *мі-бемоль* мажор грає роль інтермеццо, що зустрічається у варіаційних циклах романтичної літератури.

Розширена сфера Сарабанди, увійшовши в суперечливі зв'язки з початком циклу, природно вимагала противаги. Такою противагою згідно з традиціями класичної сюїти стала Жига. Однак форма цього танцю за своєю значущістю не могла завершити циклу, і автор сміливо ввів до неї риси сонатності, звичайні в сонатно-симфонічних фіналах. Поява форм, що тяжіють до сонатності в опорних точках циклу, і наявність наскрізного руху свідчать про симфонізацію лінії розвитку, що дозволяє говорити не про стилізацію сюїтного формотворення, а про творчий, справді новаторський підхід до будови сюїти. Очевидно, так оформилося тяжіння автора до сонатно-симфонічного мислення, активно виражене в цей час написанням таких творів, як Класичне тріо, Соната *сі* мінор для фортепіано, концерт для фортепіано з оркестром. Інтенсивне опрацювання Косенком сонатних форм у творах цього періоду не могло не відбитися і на його циклі «11 етюдів у формі старовинного танцю».

За своєю питомою вагою в репертуарі шкіл, училищ, консерваторій, у репертуарі концертуючих піаністів етюди Косенка займають провідне місце в українській фортепіанній музиці. Вони приваблюють виразністю музичної мови, нерідко заснованої на українських народнопісенних інтонаціях (з часом вони займають все більш значне місце у творчості композитора), відчутним зв'язком з російською романсовою лірикою Глінки і Чайковського, з бентежними образами Скрябіна. Виразність музичної мови зв'язана з майстерною поліфонічною розробкою музичної тканини, з мелодичністю кожного її елемента. Мелодичність природно сполучається з цікавими колоритними гармоніями, з характерними плагальними відхиленнями, зіставленнями однойменних ладів.

Відмінна риса фортепіанного стилю Косенка — співучість, що пронизує усі елементи фактури. Токкатні, сухі барви для нього не типові. Віртуозні послідовності акордів, октав, подвійних нот, каскади блискучих пасажів вимагають при виконанні його творів співучого легатного звучання, їх «вокальна» природа превалює над «ударними» прийомами гри.

Поряд з цим для етюдів українського композитора характерна концертність, особлива насиченість викладу. Композитор цінує у фортепіано багатоманітність його виразних засобів і вміє користуватися ними з блиском і майстерністю, що свідчить про чудове знання можливостей інструмента.

Чимале значення має та обставина, що при всьому багат-

стві віртуозних елементів фактура його п'єс надзвичайно зручна, піаністична. В цьому виявилось уміння композитора поєднати художні образи й засоби їх вираження з педагогічними принципами, що відбивають позиції російської піаністичної школи, вихованцем якої був Косенко. Практична реалізація педагогічних поглядів відчувається у фортепіанних етюдах так само ясно, як і в його «24 дитячих п'єсах». Можна вважати три капітальні збірники («Дитячий альбом» і два цикли етюдів) вдалою спробою Косенка систематизувати й узагальнити основні навички, необхідні, на думку автора, піаністові в його практичній діяльності. Вимоги, що їх ставить композитор перед інтерпретаторами, і є той пробний камінь, який визначає естетичні й педагогічні ідеали композитора. У творчості Косенка вони виражені з не меншою силою і рельєфністю, ніж у творчості інших композиторів, що працюють у жанрі фортепіанного етюда.

Косенко-педагог завжди прагнув виховати у своїх учнів красивий співучий звук. Ця його вимога була зв'язана з неабияким мелодичним обдарованням самого композитора, яке знайшло своє вираження у пластичних мелодіях етюдів, численних повільних кантиленних номерах. Фактура деяких етюдів ставить перед виконавцем специфічні завдання, ніби підкреслюючи жанрову природу таких творів, що за своїм зовнішнім виглядом належать скоріше до концертної п'єси. Такі сторінки, розраховані на розвиток певних якостей майстерності піаніста, можна знайти у Гавоті *сі* мінор і в етюді ор. 8, № 6 *сі* мажор, де композитор висуває проблему кантиленного легатного виконання подвійних нот. Деякі етюди при всій їхній художній досконалості мають явну мету привчити піаніста до ведення мелодії у специфічних фактурних малюнках; особливо цікавими здаються моменти, пов'язані з проведенням мелодії у середніх голосах. Звідси виникають завдання на подолання труднощів незвичної координації рухів. Цікаві прийоми такого роду містить етюд ор. 8 *до* мажор, ор. 19 *ля* мінор та ін.

Виконання самого Косенка, який завжди захоплювався мелодичною стихією, славилось м'яким співучим туше. Він відчував «душу» рояля і ставився до нього як до «співвиконавця»: «...Чудовий Бехштейн одразу дав мені настрої» — замітки такого роду часто зустрічаються в його листах. Через свою мелодичну насиченість ряд етюдів Косенка виходить за межі чисто фортепіанного репертуару. Відомі

перекладення його етюдів для таких кантиленних інструментів, як віолончель, орган та ін.

Фортепіанні етюди Косенка свідчать про різнобічність піаністичного обдаровання композитора, його вільну орієнтацію в арсеналі технічних засобів. В них багато всіляких складностей, що вимагають блискучого розвитку пальцевої техніки, різноманітних комбінацій подвійних нот, специфічних прийомів виконання трелей у середніх голосах. Деякі з цих п'єс можна назвати своєрідною енциклопедією технічних прийомів, що охоплює майже всі виконавські розділи романтичного піанізму (Пасакалія).

І все-таки неважко виділити найбільш цікаві для композитора галузі технічного озброєння піаніста. Крім дрібної пальцевої техніки, незмінної учасниці орнаментальних елементів фактури, велике місце займають у нього різні комбінації подвійних нот. Цій барві композитор надавав першорядного значення. Велику увагу приділяли їй також багаточисленні піаністичні школи, інструктивні збірники вправ і т. ін. В подальшому Косенко користується такою технікою дуже гнучко (підкреслює народнописану природу мелодичних зворотів у Гавоті сі мінор, «оточує» мелодію «миготінням» пейзажного фону в ор. 8, № 6, ущільнює фактуру, надаючи їй масивності, міцності в Пасакалії, несподівано посилює віртуозний блиск етюда ор. 8, № 3).

Значне місце в етюдах відведено крупній октавно-акордовій музичній тканині. У трактуванні цих віртуозних засобів Косенко зближується з такими майстрами, як Чайковський і Скрябін. Звідси — насиченість тканини репетируваною акординою, активізація руху октавними «розкачуваннями» лівої руки, ведення мелодії стрімкими октавними фігураціями. Значно рідше октави використовуються композитором у чисто віртуозній манері. Такі місця зустрічаються в заключеннях п'єс бравурного характеру.

У своїх фортепіанних етюдах Косенко не шукає нових фактурних ситуацій, незвичних пасажних малюнків. Його музична тканина досить традиційна, як традиційні образи, що захоплювали уяву композитора в циклі «романтичних» і «класичних» етюдів. Однак композитор зумів проявити риси індивідуального стилю, що спирався на своєрідне трактування традиційних форм.

Фортепіанні етюди Косенка, — безумовно, найбільш цікавий зразок цього жанру на Україні. Їх вичерпне, часом все-

осяжне значення для педагогічного й концертного репертуару легко пояснює майже повну відсутність інших етюдних циклів в українській фортепіанній літературі, починаючи з 30-х років. Водночас жанр фортепіанного етюда продовжує захоплювати українських композиторів своєю динамічністю, красою нових фактурних рішень, розкриттям нових можливостей інструмента. Серед цікавих творів цього жанру останніх років слід назвати «Концертний етюд-рондо» Б. Лятошинського, етюди-картини М. Сільванського і А. Коломійця, «Етюд» Б. Бувєвського і т. д. З часом з'являтимуться нові імена і нові твори, але ще довго фортепіанні етюди Косенка — найцінніша частина його фортепіанної спадщини — будуть неперевершеним зразком української радянської фортепіанної музики.

Вахрaнeв Юлий Федорович
ФОРТЕПИАННЫЕ ЭТЮДЫ В. КОСЕНКО
(На украинском языке)

Редактор Л. М. Мокрицька. Художник М. М. Вольпов.
Художній редактор К. Ф. Контар. Технічний редактор
Є. А. Кіловатова. Коректор Н. С. Тельнюк.

БФ 06090. Тем. план. № 266 1969 р. Здано на вироб-
ництво 9.VI. 1969 р. Підписано до друку 14.X. 1969 р.
Формат 60×84¹/₁₆. Умовно-друк. арк. 3,49. Обліково-ви-
давн. арк. 3,37. Зам. 9—581. Тираж 1800. Ціна 17 коп.

Видавництво «Музична Україна», Київ, Пушкінська, 32.
Віддруковано з матриць Київської книжкової фабрики
№ 1, вул. Доґженка, 5 в Білоцерківській книжковій дру-
карні Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР.
вул. К. Маркса, 4. Зам. 674.

9—1—2
266—69M