

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ ЦИКЛІЧНОСТІ У
ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЦЕЗАРЯ КЮЇ ТА ВІКТОРА КОСЕНКА**

Магістерська робота

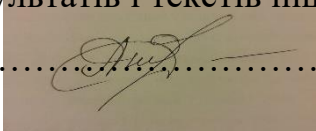
Кучерявої Ольги Андріївни

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри **Жалєйко Д. М.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело..........О.А.Кучерява

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЦИКЛІЧНІСТЬ ЯК ВЛАСТИВІСТЬ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ Ц. КЮЇ ТА В. КОСЕНКА.....	8
1.1. Цикл і циклічність у музиці: історіографія досліджень в музичній науці.....	8
1.2. Фортепіанна творчість та особливості індивідуального композиторського стилю Ц. Кюї та В. Косенка.....	19
 Висновки до Розділу 1.....	 33
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ Ц. КЮЇ ТА В. КОСЕНКА : СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ.....	36
2.1. «25 прелюдій» для фортепіано ор.64 Ц. Кюї: композиційно- драматургічні особливості та проблеми виконавської інтерпретації.....	36
2.2. «24 дитячі п'єси» для фортепіано ор.25 В. Косенка: музична драматургія та виконавське втілення циклічності.....	49
 Висновки до Розділу 2.....	 61
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	65

ВСТУП

Музика в світі існує в різних проявах. Через неї можна передати стан природи, а також різноманітні звуки тварин та навіть транспорту, що в сучасному світі завжди знаходиться неподалік. Композитори всього світу показують ці феномени в своїх творах.

В XIX столітті людство почало більш відкрито передавати емоції за допомогою культури. Почуття людини та її індивідуальність показувались в різних проявах та за допомогою різних засобів. Це був початок епохи романтизму. Романтизм, як ідейний та художній напрям в європейській культурі, грає значну роль в становленні культури в цілому. Романтизм поширився на різні сфери діяльності людини. Він представлений у живописі, літературі, архітектурі, а також в музиці. Говорячи про романтизм в музиці, ми можемо назвати багатьох композиторів світу, які створювали свої шедеври у цей період: Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст та інші.

Багато композиторів продовжували втілювати ідеї романтизму в своїх творах. Такі композитори є в кожній країні світу, а також представлені у вітчизняній музиці. Саме творчість таких двох композиторів буде розкрита в цій роботі. Їхні твори не написані одночасно, але є продовженням романтичних віянь. Це Ц. Кюї (1835 – 1918) – представник російської музики та В. Косенко (1896 – 1938), який представляє українську культуру XX століття.

Актуальність теми. Існує багато виконавців в світі, серед яких є справжні маестро. Але кожен має розуміти певну специфіку виконання стилю або твору в цілому. Говорячи про виконавство ми можемо сказати, що виконавець зустрічає певні труднощі на шляху занурення слухача до сфери життя композитора. В цій роботі розглядається специфіка виконання фортепіанних циклів Ц. Кюї та В. Косенка. Ми охарактеризуємо фортепіанні твори цих видатних композиторів, прослідкуємо їх становлення, вплив культури періоду романтизму на їх творчість, а також подивимось більш детально на особливості та драматургію циклів «25 прелюдій» ор. 64 Ц. Кюї

та «24 дитячі п'єси» оп. 25 В. Косенка. В цих творах виявляються традиції епохи романтизму, а також принципи циклічності.

Багато науковців підіймали теми, що пов'язані з епохою романтизму та її представників. Але, не дивлячись на це існує небагато досліджень, які пов'язані із становленням циклу мініатюр, труднощами його виконання, а також дослідженням творчості композиторів, які продовжували створювати такі цикли, яким властиві ознаки романтичного стилю. Тема втілення циклічності виконавцями є актуальною через недостатню дослідженість науковцями.

Незважаючи на вже досить велику кількість музикознавчих розвідок, присвячених творчості Ц. Кюї та В. Косенка, дослідження носять дещо фрагментарний характер і відрізняються різноманітністю підходів. Це вказує на необхідність їх узагальнення та розробки цілісного підходу до циклів фортепіанних мініатюр цих композиторів як до текстів з багатовимірною стилістичною та семантичною структурою.

Мета дослідження – виявити специфіку виконавського втілення циклічності у фортепіанній творчості Ц. Кюї та В. Косенка на прикладі «25 прелюдій» оп. 64 (Ц. Кюї) та «24 дитячих п'єси» оп. 25 (В. Косенка).

Відповідно до поставленої мети в роботі ставляться і вирішуються наступні **завдання**:

- дати систематизовану характеристику фортепіанній творчості В. Косенка та Ц. Кюї;
- визначити смисловий об'єм поняття циклічності як типу художньої ідеї;
- проаналізувати композиторсько-драматургічні та виконавські особливості «25 прелюдій» для фортепіано оп. 64 Ц. Кюї та «24 дитячих п'єс» для фортепіано оп. 25 В. Косенка;

- розглянути передумови виникнення жанру мініатюри у музичному мистецтві та проаналізувати історичні аспекти розвитку жанру мініатюри;
- визначити принципи циклічності в циклах «25 прелюдій» оп. 64 (Ц. Кюї) та «24 дитячих п'єси» оп. 25 (В. Косенка);
- виявити специфіку виконавського втілення циклічності.

Об'єктом дослідження виступає фортепіанна творчість Ц. А. Кюї та В. С. Косенка, його **предметом** – особливості виконавського втілення принципів циклічності, що властиві фортепіанним мініатюрам досліджуємих нами композиторів.

Матеріал дослідження - нотний текст «25 прелюдій» оп. 64, 1903 р. Ц. А. Кюї та «24 дитячі п'єси» оп. 25, 1936 р. В. С. Косенка.

Теоретична база дослідження складається з наукових праць за наступними напрямками:

- *теорія музики*: (А. Алексеев [2, 3, 4], Б. Асаф'єв [12, 13, 14, 15], М. Арановський [6, 7], М. Бонфельд [24], В. Медушевський [70, 71], Е. Ручьевская [93], В. Бобровский [20], В. Холопова [107], М. Калашник [50], Е. Назайкинський [76, 77], К. Зенкин [45]);
- *загальна теорія стилю та жанру*: (И. Балашова [16], М. Лобанова [64], В. Медушевський [70, 71], Е. Назайкинський [79, 80], С. Скребков [99], М. Михайлов [73], Р. Глазунова [33]);
- *праці, що присвячені циклічності*: (Е. Белецкий [17], Н. Говар [34], К. Зенкин [44], М. Ілечко [49], В. Лебедева [58], О. Лосева [65], Е. Ручьевская [92]);
- *по психології музичного сприйняття*: (М. Арановський [8], [9], Л. Виготський [31], Е. Назайкинський [78]);

— *по виконавській інтерпретації*: (А. Алексеев [1, 5], Е. Бодина [23], М. Москаленко [52], А. Бирмак [19], Г. Нейгауз [82], К. Мартинсен [69], Г. Коган [51], И. Гофман [36], М. Аркадьев [10]).

Методи дослідження включають взаємодію загальних та спеціальних підходів до вивчення теми дослідження:

- *історіографічний* - має сприяти вивченню та узагальненню існуючих наукових джерел, пов'язаних із тематикою дослідження;
- *історичний* - спрямовано на відтворення історичного контексту творів;
- *жанрово-стильовий* – направлено на розкриття індивідуальних жанрових і стильових параметрів циклів «25 прелюдій» оп. 64 Ц. Кюї та «24 дитячі п'єси» оп. 25 В. Косенка;
- *структурно-функціональний* - направлений на розкриття єдності усіх елементів музичної мови та форми та їх драматургічних функцій в аналізованих творах;
- *аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін* – застосовані для виявлення конкретних особливостей музичного тексту досліджуємих нами циклів.

Наукова новизна результатів роботи. В пропонованому дослідженні вперше:

- систематизовані та проаналізовані наявні підходи до дослідження фортепіанної творчості Ц. Кюї та В. Косенка;
- виявлена специфіка виконавського втілення циклічності в досліджуємих фортепіанних циклах;
- виявлено вплив музичної традиції романтизму в композиторських стилях обраних митців;
- проаналізовані виконавські труднощі, з якими стикаються піаністи у практиці виконання досліджуємих нами циклів.

Практична значущість результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших наукових дослідженнях, присвячених вивченню романтизму, фортепіанної творчості Ц. А. Кюї та В. С. Косенка, циклу мініатюр; у навчальних курсах пов'язаних з вивченням історії музики, музичної інтерпретації, аналізу музичних творів, історії фортепіанного виконавства; у музичній педагогіці та виконавській практиці.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення магістерської роботи були опубліковані у збірці наукових праць «Магістерські читання – 2021» (ХНУМ імені І.П. Котляревського), результати даного дослідження публічно обговорено на II Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі».

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, двох великих Розділів, чотирьох підрозділів, висновків до Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, що включає 111 позицій. Загальна кількість сторінок складає 73, основного тексту – 62 с.

РОЗДІЛ 1

ЦИКЛІЧНІСТЬ ЯК ВЛАСТИВІСТЬ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Ц. КЮІ ТА В. КОСЕНКА

1.1. Цикл та циклічність у музиці: історіографія досліджень в музичній науці

Цикл існує майже в усіх проявах життя та є колом події та явищ. Це закінчений або незакінчений процес, елементи якого йдуть один за одним, таким чином складаючи єдиний ряд та єдине ціле [17]. Найяскравіше усього циклічність проявляється в зміні дня та ночі та у руху сонця по небосхилу.

Поняття циклічність також використовується в аналізі міфології та характеризує специфіку міфологічної концепції часу та історії. Уявлення про часовий цикл отримує закінченість, виразність та виявлення в різних міфологіях та рефлексії стосовно міфу.

В формах індивідуального міфотворення Платон осмислював історію як круговий рух, схожий на рух небесних тіл та обертання усього космосу. Концепція циклічного часу, в найбільш повному вигляді представлена в книзі М. Еліаде «Міф постійного повернення: архетипи та повторення». Цикл в примітивному суспільстві розглядається їм як таке уявлення про час, який організовує життя колективу за допомогою ритуалів. Життя первісного суспільства, як і більш розвиненого - землеробського визначається природними і біологічними циклами [109].

У сучасному світі технологій та інформації існує багато науковців, що намагаються дослідити та віднайти щось нове, чого ще не було відкрито або в достатній мірі досліджено. Але наряду із цим існує багато досліджень та наукових робіт пов'язаних із вже зробленими відкриттями, які потребують подальшого розвитку. В теорії музики було розкрито та надалі розвинуто багато тем, які допомагають молодим науковцям, композиторам та виконавцям розуміти та втілювати свої ідеї в життя. Для виконавців важливу роль має не тільки сама гра, а також знання пов'язані з структурою твору,

засобами виразності за допомогою яких передається замисел твору, а також форма твору, що виконується. Форма твору є важливим фактором, саме слово з латинського перекладається як «вид», «образ», та являється багатозначним терміном, що передбачає тип композиції (рондо, варіації, сонатна форма та інші) та побудову музичного твору.

В теорії музики можна знайти багато досліджень, що пов'язані з теорією музичних форм. Вони є в посібниках форми, аналізу музичних форм, але не дивлячись на це, зазираючи до них у пошуках циклічної форми ми побачимо, що цей вид форми не є найбільш розробленим. Якщо пошукати окремі роботи присвячені темі музичного циклу, то виявляється що таких досліджень вкрай мало. Більше того, сам термін «циклічна форма» з'явився відносно недавно, тільки в другій половині XIX століття, завдяки двом німецьким вченим Аррею фон Домеру та Крістіану Рейнгольду фон Кьостліну. Більше всього інформації пов'язаної з циклічними формами містять роботи, які стосуються трактовки музичних циклів, функцій та форм їх частин в музиці окремих епох та композиторів, жанрів та національних традицій. Не дивлячись на те, що наразі ще не було створено спеціального узагальненого теоретичного дослідження циклічних форм, спираючись на накопичений досвід музикознавства можна оцінити циклічні форми в композиторській практиці, прийшовши до певних узагальнень стосовно цих форм [65, с. 9].

Так наприклад, поняття циклічних форм та музичного циклу в існуючих теоретичних дослідженнях, включає в себе такі моменти як:

- обов'язкова наявність ряду частин;
- самостійність частин, які можуть виконуватись окремо одна від одної;
- об'єднання розділів єдиним ідейно-художнім задумом [49, с. 92].

Слід зазначити, що О. Руч'євська дає таке визначення поняттю цикл – «це ряд автономних за формою частин, що допускає і передбачає тимчасові розриви

між частинами , в якому утворюється змістовна структура вищого типу» [92].

Також вона виділяє два типи організації циклів:

- ймовірнісний, що допускає перекомпонування елементів системи, та такий, що спирається на континуум епохального, жанрового, національного та авторського стилів;
- детермінований, що характеризується міцними взаємозв'язками складових, що спирається винятково на особливості індивідуального авторського стилю [92].

Обидва типи частково або винятково спираються на авторський стиль, тому саме індивідуальна концепція автора передбачає тип зв'язків між елементами та характеризує специфіку конкретної цілісності [49].

Цілісність є одним з найважливіших факторів, що притаманні музиці в цілому. Цілісність твору необхідна для повного його розуміння та передачі цілого задуму твору. Вона важлива для творів будь-яких форм, жанрів, стилів та епох, та здатна об'єднувати різнопланові твори в одне ціле. Цілісність - є одним з вирішальних чинників художньо-концепційної досконалості циклічних творів. Поняттю «цілісність» присвячено немала кількість мистецтвознавчих робіт, що є зрозумілим адже в музичному мистецтві представлений вражаючий спадок циклічних композицій. Більшість вчених, що торкалися цієї теми, сходяться в думці, що цілісності як певній системі притаманні такі фактори:

- певна замкнутість та відособленість від інших зовнішніх об'єктів;
- властивості циклу як системи, що не зводиться до сумування властивостей її складових та не впливає із них;
- кожного з його елементів;
- прикмети циклу як цілісності, що формуються шляхом нарощення внутрішніх зв'язків і взаємодії її складових, у цьому

процесі набувають якостей, не притаманних їм як окремим автономним частинам [49].

До проблеми цілісності фортепіанного циклу у своїх дослідження зверталось багато вчених, серед яких праці: О. Алексєєва, Я. Мільштейна, О. Царьової, К. Зєнкіна, В. Холопової, Б. Бобровського.

На думку В. Забірченко, принцип циклічності припускає стисле, сконцентроване вираження найбільш характерних стильових сфер, властивих всій творчості даного автора, тобто концепція стає мікромоделлю загальної творчості композитора [43].

Спираючись на загальне визначення циклу, можна представити його музичний задум, музичну ідею як систему значеннєвих констант, тобто виявити необхідність образно-стильових рішень та їх взаємозумовленість [49, с. 92].

В циклічній формі чітко виражені принципи повторення та відновлення, що базуються на закономірностях музичного мислення, саме тому припускається, що в такій формі сконцентроване вираження найбільш характерних стильових сфер, що притаманні творчості конкретного автора. Цикли мають свої різновиди та по-різному класифікуються теоретиками в музичній практиці. Наведемо приклад С. Скребкова, який поділяє цикли на два загальних види:

1. Циклічні форми з малою кількістю частин: двочастинні цикли (прелюдія – fuga, сонатний двачастинний цикл); тричастинні (концертний цикл, тричастинний сонатний цикл); чотиричастинний (старовинна сюїта, сонатно-симфонічний цикл); п'яти – шестичастинні (симфонічний цикл);
2. Циклічні форми з великою кількістю частин, представлені циклами камерно-вокальних мініатюр та інструментальними «сюїтами нового типу», що характерні для романтичного періоду розвитку композиторської творчості [49, с. 92].

Зупинимось більш детально на другому типі циклічних форм. Жанр мініатюри отримав широке розповсюдження та розквіт саме в період романтизму. Цикл мініатюр передає саму суть епохи романтизму, емоційність, мінливість та калейдоскопічність світосприйняття. Мініатюра як музична форма існує не тільки в фортепіанній музиці, але саме на фортепіанну орієнтувались композитори романтики.

Мініатюра за своїм станом пов'язана з ліричним сприйняттям світу. Замість єдиного потоку часу з минулого до майбутнього, в таких творах діє час ліричного переживання в теперішньому. Авжеш, суть та основа мініатюри в мінливості та миттєвості образів, що поєднує у собі феномен «зупиненої миті». Таким чином, організація мініатюри направлена на показ єдиного стану та миттєвої думки, але при цьому втілює внутрішній рух. Передумовою та основою фортепіанної мініатюри послугувала пісенна форма, в основі якої лежить текст віршованого характеру [44].

Термін мініатюра також часто використовується для опису для творів французької клавесинної школи 17-18 сторічч. Камерність, філігранність, витонченість – дійсно дозволяють про це казати. Також з'являються паралелі з образотворчим мистецтвом стилю рококо. Але все ж таки, французька клавесинна мініатюра та фортепіанна мініатюра двох останніх століть є різними явищами, що виключають логічні та фактичну спадкоємність в жанровому плані [44].

За жанром фортепіанної мініатюри закріпилася репутація жанру другорядного, що знаходиться в стороні від магістральних шляхів розвитку музичного мистецтва, і водночас надзвичайно затребуваного композиторами, що отримує підтвердження в численності опусів і їх художньому різноманітті [34].

В епоху класицизму мініатюра була представлена головним чином танцювальною музикою. Для естетики класицизму мале, індивідуальне представляло інтерес лише в контексті загального і цілого у взаємодії з ним. Але при цьому увага до індивідуально-неповторного, стала більш гострою та

пильною. Саме тоді в симфонізмі досягла зрілості здатність музики «зупинити мить» надати йому внутрішню повноту і завершеність, що пов'язано із затвердженням індивідуалізованого рельєфного тематизму. Все різноманіття ритмічних структур в музиці епохи класицизму, всі випадки гри с часом, так чи інакше засновані на співвідношенні з ідеєю «моменту» музики, структура якого стала сприйматися тепер як універсальна, поза жанрової специфіки [44, с.16].

Зліт романтичної мініатюри (як відображення неосяжного в миттєвому) був би неможливий, якби у віденських класиків не окристалізувалися і не досягли досконалості форми викладу одиничної – розвиненою і завершеною музичної думки. В романтичній мініатюрі - музичному втіленні лірики – вся суть висловлюється відразу, стає самоціллю виклад думки, а не розвиток, точніше «розвиток у викладі». Тому нічого дивного не має в тому, що тема зовсім може не отримувати розвитку, а часто поширюється на весь твір [44, с. 17].

У мініатюрі функція теми як об'єкта розвитку немов розчиняється, нейтралізується, зате посилюється і збагачується її інша функція – носія індивідуалізованого образу. Особлива смислова насиченість мініатюри породжує всюдисущність тематизму, що охоплює різні масштабні-часові рівні твору. Для романтичної мініатюри невластиве мати початок тезового типу. Часто образ якби спливає в свідомості, а спочатку створюється якесь лоно, з якого народжується оформлена думка, або шукає оформлення на наших очах. Або рух часто починається раптово, як би з випадково схопленої точки. Ще більш відчутне розмикання кордонів, буває виражено в кінці, коли припиняється ніби не рух музики, а лише його слухання, сприйняття нами [44, с. 18].

Настільки важливе для романтиків введення контрастного образу в мініатюрі не включає власне драматургічного розвитку (яке може якось відбитися, переломити в ній), а сприймається як вільне, невимушене зіставлення думок. При цьому важливо, що перш за все, це різні стани,

послідовність їх в часі не суттєва і майже цілком залежить від авторської або слухацької фантазії [44, с. 19].

За словами Н. Говар: «Мініатюра має унікальну здібність до передачі фіксації найтонших порухів людської душі, які виявлятимуть одну з головних ідей мистецтва: відображення унікального і неповторного внутрішнього світу особистості. Саме здатність до вираження потаємного є тією вічно актуальною темою, яка продовжує своє життя в мистецтві незалежно від декларованих соціальних переваг» [34].

Мініатюра, гранично загострюючи принципову недовомленість романтичної художньої форми, прагне знайти заповнення в циклізації. В основі циклів мініатюр лежить все те ж прагнення відобразити повноту процесу, хоча б і зламаного в низці миттєвостей, раптово і вільно народжуються в «суб'єктивному» творчій свідомості [44, с.20].

В XIX ст. відбувається розширення образної сфери та, відповідно, коштів музичної виразності. Особливого значення набувають темброве-гармонійні рішення, що багато в чому визначається значимістю ліричних, емоційних станів, сполучення світу почуттів зі світом природи. Чи не «оповідь», але занурення в ту чи іншу емоційний стан визначає підхід до вибору музичних фарб [58].

Один з потоків, що ведуть до романтичної мініатюри, представлений тими малими формами, які в доромантичній музиці були прикладними, або виконували службову роль. Це по-перше танці, а також п'єси інструктивно-технічного характеру. Менуети, німецькі танці, екосези Гайдна, Моцарта, Бетховена, Клементі, і їх численних сучасників представляють ту гілку «домашньої» танцювальної мініатюри, художні можливості якої в повній мірі були розкриті Шубертом [44, с. 25].

Інший шлях виникнення фортепіанної мініатюри – шлях внутрішнього полегшення, мініатюризації класичних форм, в тому числі сформованих в рамках сонатного циклу. Природно, що найбільш цікаві та яскраві події в процесі формування мініатюри в доромантичній і перехідний від класицизму

до романтизму періоди пов'язані саме з цим шляхом, далеким від споконвічної простоти прикладних жанрів [44, с. 26].

Очевидна вкоріненість поезики миті, поезики внериторичного вираження почуття в світовідчутті романтиків, які виводять свій світ з життя почуття як безперервності свого «Я». І тим не менше, один з творців фортепіанної мініатюри у власному розумінні цього слова (як самоцінного мистецького явища) став Бетховен. Живучи в епоху наставшого романтизму представники старих поколінь знайшли свої власні шляхи до того, що було висунуто часом як завдання. Тим більше це стосується універсального бетховенського генія, укладає в собі і потенції романтичного. І хоча твори малих форм не можуть дати повного уявлення про світ Бетховена, все ж ці форми протягом багатьох років були предметом пильної уваги композитора [44, с. 27].

Звернувшись до мініатюри, Бетховен відкриває її можливості як поля для експерименту, пошуку нового. Він немов відчуває традиційний інтонаційний матеріал, ставить його в нові, незвичні і несподівані (для цього матеріалу) умови і відносини. Бетховен передбачав тривалий стан, породжений єдиним цілісним почуттям. Він жадав нового способу вираження – якого він сам знати не міг, проте в деяких випадках – там, де було можливим дати «волю» стихійності почуття – він впритул підходить до звукової матерії романтичного стану, наприклад в багателі №2 ор.33. Тут енергія пісенної вокальної мелодії посилена її октавним подвоєнням (прийом мало властивий віденській класиці, але широко використований усіма романтиками, аж до Рахманінова), і гучної, «рокітливі» в глибоких басах фігурацій акомпанементу. Багателі Бетховена – це в повному розумінні слова, тривалі моменти, проте, на відміну від романтичної мініатюри, де мить триває і живе «з себе самої», тривалість багателі – це в першу чергу внутрішній рух, розвиток, в результаті якого відтворюється мить-стан [44, с. 28].

Мініатюра, що заснована на ліричному світосприйнятті бере свій початок від ноктюрнів Фільда [44, с. 33]. Неповторний «спів» Фільда на

клавішно-молоточковому інструменті має різні витoki: по-перше, це сам склад особистості художника-творця, його витонченість та делікатність, по-друге, навчання з самих ранніх років грі на інструменті у італійських майстрів [33].

В 1859 році Ф. Ліст про ноктюрни Фільда пише так: «До Фільда фортепіанні твори неминуче повинні були бути сонатами, рондо і т. п. Фільд же ввів жанр, який не належить ні до однієї з цих категорій, жанр, в якому почуття і мелодія мають верховною владою і вільно рухаються, не стиснуті кайданами насильно запропонованих форм. Він відкрив шлях всім тим творам, які згодом з'явилися під назвою "Пісні без слів", "Експромти", "Балади" і т. п., і був родоначальником цих п'єс, призначених для вираження внутрішніх і особистих переживань» [63, с. 417].

Більш істотне і всебічне проникнення романтичного в фортепіанну мініатюру пов'язано з творчістю представників наступних поколінь – Шуберта і Мендельсона. Тут можна говорити про новий рівень інтенсивності, з якої творче «Я» знімає себе в художньому творі - в умовах будь-якого матеріалу, будь-яких жанрів і форм, нехай навіть самих традиційних і навіть функціональних [44, с. 36].

Як міг Шуберт, спираючись на багатющу музичну традицію «почати с початку» - в цьому таємниця його романтизму. У певному сенсі кожен геній починає с початку, проте у випадку з Шубертом це наклалося на початок нериторичної культури, яка поставила художника віч-на-віч з його неповторністю. Тепер все зовнішнє і традиційне переплавлялось в неповторно-індивідуальному задумі художника. Це ми бачимо ж у Шуберта [44, с. 36].

Протягом усього життя Шуберт створював танці, величезна кількість яких була зімпровізована на дружніх вечірках. Прикладне призначення цієї музики абсолютно не сприяло розвитку її форм. Але одночасно той же внемузичний контекст і прикладне призначення, в умовах нового, романтичного світовідчуття створювали основу для поетизації танцювальної

музики, поглиблення її форм з середини. Два полюса романтичного мистецтва: шире самовираження і гра – утворюють в танці нероздільний, часом наївно-природний, часом химерний сплав [44, с. 36].

Ф. Мендельсон - один з найбільших представників німецького романтизму, тісно пов'язаний з класичними традиціями, він шукав новий тип виразності. Стиль композитора відрізняють філігранна техніка, краса і граціозність, ясність викладу. За світлий і життєрадісний характер музики Шуман назвав Мендельсона «Моцартом ХІХ століття» [111]. Серед творчості композитора виділяються мініатюри «Пісні без слів», що мають деяку сентиментальність. Вони швидко завоювали популярність і набули поширення. «Пісні» задовольняли нагальну потребу музикантів-аматорів в творах доступних, щодо нескладних за фактурою, різнобічно і поетично втілюють художні ідеали і світ почуттів людини їхнього середовища [3].

Мендельсон переніс в фортепіанну музику емоційну безпосередність. «Пісні без слів» носять характер камерного романсу з фортепіанним супроводом. Характерну фактуру цих «Пісень без слів» утворюють широка вокальна мелодія, інтонаційно близька побутової міський вокальної лірики [111].

Свій розквіт фортепіанна мініатюра отримала в період творчості Р. Шумана та Ф. Шопена.

Творчість Шумана була своєрідною антитезою атмосфері сучасної йому міщанської Німеччини, вона кликала в світ високої людяності, оспівувала красу і силу почуття. У музиці Шумана знайшла відображення головна риса його натури - двоїстість. Твори композитора характеризуються примхливою мінливістю нескінченного потоку вражень і думок, безпосереднім зіткненням пристрасного пориву і занурення в світ мрій [111].

Цикли мініатюр становлять найчисленнішу і своєрідну групу творів Шумана, в них укладений новий ідеальний світ, який виражений в індивідуальній формі. Шуман створив свій новий принцип циклічності, в якому об'єднав мініатюри в різні цикли і розширив їх, перетворивши

одночастинний твір в всереденіціклічну форму, розвинувши принцип багато-частинного рондо [35, с. 87].

У композитора об'єднання мініатюр в цикли утворює подвійне єдність. У першому випадку воно обмежується загальною поетичної ідеєю або програмою, до таких належать «Дитячі сцени» ор. 15, «Лісові сцени» ор. 82, «Фантастичні уривки» ор. 12. У другому - об'єднання включає в себе в більшій чи меншій мірі наскрізну інтонаційно-образну лінію розвитку [35, с. 87].

У своєму циклі «Метелики» Шуман почав лінію циклів наскрізного будови, потім продовжив цю лінію в «Карнавалі», який більш розгорнутий і контрастний, але в той же час єдиний по своїй композиції. У «Карнавалі» сконцентровані принципи шумановської «новелістичної» творчості, які визначають його вигляд як художника-романтика, який прагне відобразити почуття людини і картини життя в яскраві, незвичайні моменти [35, с. 88].

Творчість Ф. Шопена майже виключно присвячено фортепіанному мистецтву. В цілому мініатюра «пронизує» усю творчість Шопена, що дозволяє говорити про мініатюру як основу формоутворення в його творчості. Якщо говорити про історичне значення мініатюри в творчості Шопена, можна помітити наступне: два великих «стовпи» романтизму, його «Флорестан» і «Евзебій» (асоціації очевидні) - Ференц Ліст і Фредерік Шопен - відкрили музичному світові два нових напрямки формоутворення: поемність та мініатюру [89, с. 124]. Поемність використовує всі три даних принципу, в різних і більш вільних комбінаціях; мініатюра представляє собою втілення елемента експозиційної, задействує усіма принципами формоутворення [89, с. 124].

Отже, мініатюра, будучи специфічним жанром і основою формоутворення в творчості Ф. Шопена, містить багатий потенціал розкриття і перетворення в творчості сучасних і майбутніх композиторів [89, с. 124].

Н. Говар в своїй роботі пише: «XX століття характеризується загальною тенденцією прискорення часу, що знаходить втілення в малих формах художнього висловлювання. Філософи та літературознавці описують епоху як

«світ загальної миттєвості» [34]. Схожа думка притаманна музикознавцям: «Можна без особливого ризику стверджувати, що вся еволюція європейської музики двох попередніх століть відбувалась по лінії посилення насиченості подієвого процесу безперервного ущільнення музичного часу» [18, с. 155].

1.2. Фортепіанна творчість та особливості індивідуального композиторського стилю Ц. Кюї та В. Косенка

В статті про епоху романтизму сказано, що на рубежі XVIII та XIX сторіч європейська, а також американська, культура переживала зародження повністю іншого, відмінного від періоду роздуму та філософії Просвітлення, - етапу Романтизму. Різні фактори мали вплив на зміни в культурі, але подією, яка мала найбільше значення в цьому періоді часу і також стала причиною змін мислення, була Французька революція 1789 – 1794 років. Ця революція мала загальноєвропейське значення та спричинила підйом буржуазії до верхів державної влади. Можна сказати, що саме з цього розпочався новий період не тільки в культурі, а також в історії людства [41].

Романтизм відтворювався в різних сферах культури. В статті «Романтизм в літературі» сказано: «В літературі, головною особливістю, цього періоду часу, стають фантастичність та казковість творів. Таким чином, найчастіше в них розкривається фантастичний, нереальний сюжет». Найбільш виразно течію романтизму ми можемо побачити на прикладі Франції, Англії та Німеччини, кожна з цих країн має свій вклад в розвиток цього культурного явища. Настрій всієї епохи відбився в показі відчуттів [91].

Також романтизм відбився не тільки в літературі того часу, але і в живописі. «В цьому мистецтві творці в більшості опирались на ідеї філософів та літераторів. Їх також приваблювало усе незвичайне, нереальне, містичне. Відмінно від класицизму, вони відображали бурні відчуття, які цілком поглинали людину» - сказано в статті «Романтизм в мистецтві» [90]. Улюбленими жанрами художників стають портрет та пейзаж.

Автор статті «Архітектура в XIX столітті» затверджує: «В архітектурі романтизм пропонує важкий силует, багатство форм, свободу рішень

планування, в якому симетрія та інші принципи композиції втрачають домінуюче значення. Основою цього часу в архітектурі стає готика» [11].

Романтизм приніс в мистецтво багато нових тем, які раніше були невідомими, або використовувались із меншою ідейною та емоційною глибиною. Також затверджується висока цінність духовного світу людини, глибина та різноманіття переживань викликають інтерес творців. Розвиток лірико-психологічних образів є одним із ведучих досягнень мистецтва XIX століття, яке відкрило нову сферу відчуттів. Окрім цього з'являється інтерес до побуту та образу життя. Також є інтерес до національної культури, що призводить до появи національних музичних шкіл, які опираються на традиції народного мистецтва.

Ведучим жанром романтичної музики, який пов'язан з побутовими традиціями стає романс. Наряду з романсом розквітає також камерна фортепіанна мініатюра, яка виросла з побутового музикування. С міським музичним побутом пов'язан розквіт інструментальної танцювальної мініатюри. В цей час розквітає віртуозне інструментальне виконавство, концертна естрада придбала в XIX столітті широке значення. Культура естради диктує нові вимоги віртуозності та технічної досконалості. Основною особливістю музичного мистецтва Західної Європи є формування національно-романтичних шкіл в різних країнах.

В епоху Романтизму переосмислюється ієрархія мистецтв. На п'єдестал замість поезії сходить музика, що осягає «сутність світу не в абстрактних поняттях, не в словах, а безпосередньо» [103, с. 99-100]. Л. Тік, Г. Новалис, Е. Т. А. Гофман говорять про те, що мислити звуками - вище, ніж мислити поняттями, бо музика вступає в свої права там, «... де ніяка поезія, ніяке літературну майстерність, ніяке красномовство НЕ можуть охопити справжню глибину почуттів» [103, с.100].

Ідеї романтизму в своїй творчості продовжують Ц. Кюї та В. Косенко.

«Цезар Антонович Кюї – російський композитор та музичний критик, спеціаліст в області фортифікації, інженер-генерал» - сказано в музичній енциклопедії [75].

Він народився 6 січня 1835 року в литовському місті Вільно. Його батько служив в наполеонівській армії та ранений в 1812 році залишився в Росії, де одружився із Юлею Гуцевич, що була родом із дворянської сім'ї. Він був п'ятою дитиною в сім'ї та носив як і його старші браття ім'я одного із великих полководців попереднього часу. Його інтерес до музики з'явився через музикування, що існувало в його домі, в 6-7 років він підбирав музику військових маршів які чув на слух. Назаров пише [81] що, в сім'ї Кюї не було ідеї надати комусь із дітей професійну музичну освіту, саме тому першим вчителем Кюї була його сестра. Але пізніше батько запросив скрипаля Діо займатись із майбутнім композитором. Згодом у Кюї народжується бажання писати музику. Першим його твором є соль-мінорна мазурка, написана у віці 14 років, що з'явилася через смерть вчителя історії віленської гімназії. Надалі з'являються ноктюрни, пісні, мазурки в яких відчувається вплив Шопена. Діо показав твори відомому музичному авторитету Вільно – С.Монюшко, який оцінив дар хлопчика та став займатись із ним. Під його керівництвом Цезар вивчав теорію музики, вирішував задачі по генерал-басу та контрапункту, а також вчився гармонізувати хорали. Монюшко займався із ним на протязі семи місяців, після яких батько вирішив, що його син повинен мати військову кар'єру та відправляє його до Петербургу в Головне інженерне училище. Та в віці 16 років Кюї стає його кондуктором, як на той час називали студентів училища. Авжеш він не мав часу для музичних занять під час навчання, але саме у цей період він знайомиться із оперою та в 1851-1855 він стає завсегдатаєм Великого театру. В 1855 році він завершує свою освіту в Інженерному училищі та переведен до польових інженерів прапорщиком із залишенням при училищі для продовження курсу наук в нижньому офіцерському класі. С цього часу починається новий період в житті

композитора, адже тепер він міг жити на частій квартирі замість училища, а також займатись своїм улюбленим заняттям – музикою.

Поступивши в офіцерські класи Інженерної академії, Кюї знімає квартиру разом із своїм братом художником Наполеоном. Продовжує спілкуватись зі своїм другом із училища – Віктором Криловим, та ходити на оперу та різні концертні вечори. На одних із таких вечорів відбулася доленосна зустріч та знайомство з Балакіревим, який був на рік молодшим від Кюї. Вони стають близькими друзями та соратниками, та незабаром Балакірєв знайомить його з Серовим, розгорнувши на той час музично-критичну діяльність. Також в 1856 році він познайомився з Даргомижським, другом на послідовником Глінки. За цей період він пише свою першу оперу «Замок Нейгаузен» (1856), яку він не закінчив через багато причин, також пише свої перші романси та майже закінчує свою роботу над оперою «Кавказький полонений». В 1857 році на одному із музичних вечорів в дому Даргомижського Кюї знайомиться із Мусоргським та представляє його Балакірєву. Також в домі у Даргомижського він познайомився зі своєю майбутньою дружиною, яка брала уроки співу. Вони одружились в 1858 році.

Після того як Кюї закінчив свою оперу «Кавказький полонений», він задумав невелику комучні оперу в одній дії – «Син мандарина», яку Балакірєв переінструментував. Вона була поставлена тільки в 1878 році. Ще під час роботи над «Кавказьким полоненим» він створив свої перші оркестрові твори – скерцо ор.1 та скерцо ор. 2. На початку 60х років закінчилось формування балакірєвського кружка: в 1861 році вони познайомились із студентом Морського корпусу Римським-Корсаковим, а в 1862 році до них приєднався професор по кафедрі хімії Медико-хірургічної академії – Бородін. Всі ці композитори намагались в своїх творах відтворити історію свого народу, драматичну, з великими перемогами та невдачами, хотіли передати почуття простої людини та її стремління.

В період 60-х років Кюї пише свою одну із найкращих опер «Вільям Раткліф». Він почав писати цю оперу за порадою Балакірєва. Автором лібрето став як і раніше В.Крилов. Цю оперу композитор писав 7 років, такий довгий період заняло написання опери також через нові обов'язки Кюї пов'язані із відкриттям пансіону. В 1869 році відбулась прем'єра опери в Маріїнському театрі, яка пройшла успішно, але нажаль багато газет віднесли ворожо. В період написання цієї опери композитор також відкрився ще з однієї сторони. В 1864 році в газеті «Петроградські відомості» з'явилась стаття «Клара Шуман в Петербурзі», що була підписана трьома зірочками під якими приховувалось ім'я Цезаря Кюї. В той час багато авторів підписувались різними псевдонімами. Вибраний Кюї псевдонім трьох зірок відповідав по кількості букв його прізвищу. Свої статті він почав писати в роки розквіту творчості Стасова та Серова. Кюї в своїх роботах виражав погляди та ідеї «Могучої кучки». Його критична діяльність одразу почалась активно, за 5 років він видав майже сто критичних матеріалів. Теми його були різноманітні, він писав про петербурзькі концерти, оперні спектаклі, аналізував творчість композиторів, як російських так і закордонних, та виконавців. Мова його яскрава та ефектна при цьому ясна.

Після написання «Раткліфа» він продовжує писати опери. Після смерті Даргомижського виходить опера «Кам'яний гість», за ним опера «Анжело», під час роботи над якою він познайомився з Лістом. В середині 70-х років загострюється міжнародна ситуація, пов'язані із подіями на Балканському полуострові. Влітку починаються бойові дії і Кюї, на той час мавший звання полковника, був відряджен на фронт. По поверненню він став пропагандувати науку фортифікації. Всі свої спостереження та висновки він виклав в своїй статті «Путьові записки інженерного офіцера на театрі військових дій в Європейській Туреччині. Після написання опери «Флібустьєр», в світ виходить в 1896 році книга Кюї «Російський романс. Очерк його розвитку». В

1898-1899 роках Кюї знайомиться з сім'єю Керзіних, що створили крожок любителів російської музики. Вони стали добрими друзями.

Період кінця 90-х – початку 900-х років - важкий час для життя та творчості композитора. Він має думки що йому вже нічого сказати в мистецтві. Він сам каже, що вже починає писати через відчуття боргу. Але він знаходить сюжет для своєї наступної опери «Мадемуазель Фіфі», яка була чудово сприйнята публікою. Після він пише свій цикл прелюдій для фортепіано.

Кюї писав музику на протязі всього життя, він до останнього не втрачав потреби писати її. Кюї в останній раз вийшов на вулицю 9 березня 1918 року, після чого його самопочуття стало погіршуватись. Життя композитора завершилось 13 березня від кровоізливання до мозку на 84 році життя.

Його творчість є доволі обширною і представлена майже в усіх жанрах. Окрім музичних творів він є автором багатьох трудів з фортифікації, створив свій курс фортифікації, який викладав у декількох академіях. Також, з під його пера вийшло багато статей, в яких він виступав у ролі критика.

Ц. Кюї створив багато творів для фортепіано, перший з яких написав у віці чотирнадцяти років та продовжував звертатись до фортепіанної музики на протязі усього життя. Майже всі твори створені для фортепіано це мініатюри, п'єси, вальси, мазурки, прелюдії. В них відчувається вплив Ф. Шопена, що проявляється не тільки у виборі жанрів, але й в музичній мові.

О. Смолка розділяє творчість композитора на три періоди:

Перший період (1835-1880) включає в себе усі твори, що написані від самого народження композитора, у період юнацтва, а також у період створення «Могучої кучки», саме в цей час твори пишуться з опусом. У цей час композитор тільки починає написання творів для фортепіано.

Другий період (1880-1895) несе за собою серію салонних мініатюр, а саме 12 опусів, що присвячені різним музикантам.

Третій період (1895-1918) – це вже період творчої зрілості композитора. Саме в цей час він пише варіації ор. 61, 100, 104, сонатину ор. 106, тобто

проявляється його інтерес до більш великих форм, але при цьому все ж центральним залишається написання мініатюр. У цей період можна прослідкувати деякі зміни художніх ідей від «кучкістських» поглядів до жанрових пошуків на рубежі XIX – XX століть [100].

За словами О. Смолки, у фортепіанній музиці Кюї можна виділити декілька тематичних ліній, що йому характерні, це: дитяча (музика про дітей та для дітей), салонна музика – лінія прикладних танцювальних жанрів, мистецтво прелюдії, як мікрокосмосу внутрішнього світу художника-творця (розквіт творчості ор. 64), програмний цикл «В Арженто» як віддзеркалення спостережливості композитора, непрограмна музика у великій формі (варіації, сонатина) [100].

Віктор Степанович Косенко – радянський український композитор, піаніст та педагог. Його творчість це важлива складова у розвитку українського фортепіанного мистецтва на ряду з такими видатними митцями, як Я. Степовий, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький.

У своїй творчості, В. Косенко, поєднав та використав досягнення не тільки російської культури, але й західноєвропейської класики. Він звертався до різних жанрів, писав твори для оркестру та камерних ансамблів, але найповніше його талант розкрився саме в його фортепіанній творчості. Під впливом великих соціальних перетворень його творчість та наповненість творів змінювались: від чулого мрійника – до усвідомлення високої соціальної відповідальності за своє мистецтво, від споглядання життя – до радості «буття як діяння», від вузького кола любителів музики – до активної участі в будівництві нової культури» - пише О. С. Олійник [83].

Всю творчість композитора умовно можна поділити на декілька періодів, серед яких: варшавський, петроградський, житомирський та київський.

Дитячі роки композитора мають невід’ємний вплив на його подальше життя та творчість. Його перші музичні враження, знайомство з інструментом, а також заняття музикою пов’язані з Варшавою, адже сім’я Косенків переїхала

туди коли Віктору Косенку було два роки. Вже в п'ять-шість років він міг вільно підбирати знайомі мелодії на фортепіано, адже мав абсолютний слух та чудову музичну пам'ять. У віці дев'яти років, він написав свої перші мініатюри: «Баркарола», «Вальс» та декілька прелюдій [96, с. 23].

Без сумнівів родина вплинула на майбутнього композитора не тільки прищепивши йому повагу до людей, чесність, але й любов до музики. Уся сім'я Косенків була музично обдарованою: батько – мав приємний голос та любив співати, мати – грала на фортепіано та гармонізувала старовинні мелодії, старші брати – мали непогані голоси та грали на фортепіано, сестра – навчалася у Варшавській консерваторії по класу рояля. Вони полюбили домашнє музикування і майбутній композитор слухав багато фортепіанних творів, арій та романсів у виконанні членів сім'ї [83].

Першим педагогом В. Косенка був Юдицький, з яким він займався приватно два роки, після чого він був учнем професора Варшавської консерваторії О. Михаловського. Саме О. Михайловський мав неабиякий вплив на юного композитора, адже в його класі вони вивчали багато творів композиторів-романтиків, сонати В. Моцарта та Л. Бетховена та твори Й. Баха. У своїй книзі О. С. Олійник зазначає: «О. Михайловський прищепив Віктору любов до музики геніального польського композитора (Ф. Шопена), вплив якого на становлення піанізму і фортепіанної творчості В. Косенка був досить помітним» [83, с. 7].

Під час того як В. Косенко готувався до вступу у Варшавську консерваторію почалась Перша світова війна, що вплинуло на повернення сім'ї до Петрограду. Саме там він вступив до консерваторії на два факультети – фортепіанний (клас І. Міклашевської) та теоретико-композиторський (клас М. Соколова) [48, с. 8].

У петроградський період Косенко створив три поеми, кілька прелюдій, вальс, мазурку, низку ліричних вокальних творів тощо. Відомо, що романс «Легіт легковійний» на слова К. Бальмонта був особливо схвально відзначений композитором О. К. Глазуновим. У музиці цих творів

переважають ніжні, ліричні, інтимні теми, притаманні його романтичному таланту [48, с. 8].

Захопленню Косенка жанром романсу сприяла, зокрема, його робота як концертмейстера в Маріїнському театрі, яку він поєднував із навчанням у консерваторії. На цих заняттях Віктор Степанович відточував майстерність акомпаніатора та відчуття ансамблевої гри, вивчав репертуар вокалістів та можливості голосу виконавців. Під час навчання в Консерваторії Косенко створив кілька прелюдій, фантазію, мазурку для фортепіано, в яких відчувається вплив О. Скрибіна та С. Рахманінова, найбільш близьких для Косенка композиторів у стильовому та інтонаційному відношеннях. До петроградського періоду належать також кілька романсів та пісень [48].

На творчість В. Косенка мав О. Скрибін. В його творчості композитора приваблювали мотиви боротьби, життєствердження, поезія героїчного начала. Усе це можна побачити в творах петроградських років, наприклад поема сі-бемоль мажор ор. 5 №3 [83, с. 14]. За висловом А. Луначарського музика О. Скрибіна була «його часом, виражених у звуках», вона сприймалася сучасниками як «вищий дар музичного романтизму революції» [66]. Саме тому вплив його творчості можна назвати закономірним для В. Косенка. За словами О. С. Олійник, «скрибінська лінія» у творчості Косенка, є результатом не тільки глибокого сприйняття ним передового російського музичного мистецтва, а й підтвердження того, що він відчував і по-своєму реагував на бурхливі історичні події [83, с. 15].

Романс – жанр, який, як ніщо інше, відображає тонкий лірико-романтичний стиль Косенка, представлений у підрозділі «Твори для голосу з фортепіано»: це романси, написані в роки навчання в Петроградській консерваторії, а також романси житомирського періоду, на слова П. Тичини, пушкінських циклів 1930 і 1936 років [48, с. 15].

Мазурки В. Косенка, створені протягом 1916-1921 рр. й переважно позначені граціозноліричним та ніжно-сумним настроєм, скомпоновано на високому, передусім у плані використання фактурних засобів, рівні.

Після закінчення Консерваторії в 1919 р. Косенко поїхав до Житомира, до рідних. Невдовзі він одружився з Ангеліною Володимирівною Канеп, яка на все життя стала музою та другом композитора. Житомирський період життя Косенка був сповнений для нього найрізноманітнішими видами музичної діяльності: педагогічною – він викладав фортепіано, виконавською – виступав на концертах як акомпаніатор і піаніст та ансамбліст, музично-організаторською [48, с. 8]. В. Косенко ініціював утворення камерного тріо (власне піаніст В. Косенко, скрипаль В. Скороход й віолончеліст В. Коломойцев) спочатку формувалося як гурток музикантів-аматорів, класичні твори, за традицією домашнього музикування, виконувалися на домашніх камерних концертах. Головою й організатором таких концертів був Віктор Степанович, з його високим рівнем музичної культури та професійної освіти, блискучим піанізмом, композиторською здібністю до глибокого аналізу та інтерпретації кожного твору [38, с. 161]. За спогадами В. Скорохода, концерти, як правило, складалися з двох відділів: у першому виступали співаки, скрипаль, віолончеліст, піаніст соло, у другому – тріо. «Здебільшого концерти були безоплатними. Головним було прагнення знайомити слухачів з хорошою музикою» [56, с. 92].

Саме у Житомирі протягом 1918-1929 рр. визрів блискучий талант В. Косенка як виконавця-піаніста і композитора-лірика. За цей час В. Косенко створив велику кількість солоспівів на тексти О. Апухтіна, К. Бальмонта, О. Блока, М. Огарьова, Ф. Тютчева. У них композитор темпераментно й щиро розкрив тему кохання. У романсах «Вони стояли мовчки», «Я ждав тебе», «Ні відгуку, ні слова», «І знов в моїй душі» та ін. настрої туги, самотності чергуються з полум'яною й романтичною пристрастю. Це загалом коло образів романсової лірики П. Чайковського і С. Рахманінова, якій твори Косенка не поступаються по глибині виявлення почуттів, мелодійному багатству і досконалості вокальної та фортепіанної партій [39, с. 4].

О. Іванова пише: «Десять років життя в Житомирі – вільного у творчому сенсі, необтяжливого в побутовому, поряд із дружиною, у колі родичів, друзів

та однодумців – стали вкрай плідними для творчої спадщини композитора» [48].

У 1922 році відбувся перший авторський концерт В. Косенка: програма першого відділу складалася з творів Шопена, Ліста, у другому – композитор виконував свої твори. Для Віктора Степановича, його близьких і друзів концерт став урочистою подією [38, с. 162].

У 1924 році з метою розширення своїх творчих зв'язків композитор за порадою Тугенхольда виїхав до Москви. Тут відбулися зворушливі зустрічі з М. Іполитовим-Івановим, Ф. Блуменфельдом, М. Мясковським, О. Гедіке та іншими композиторами й музикантами. Дружні розмови, щира підтримка визнаних майстрів окрилили молодого митця. Незабаром вперше були надруковані деякі фортепіанні твори В.Косенка: поема, дві поеми-легенди, «Меланхолійний етюд». Наступного року Косенко вдруге здійснив поїздку до Москви і дав авторський концерт; виконувались романси, віолончельна соната, фортепіанні п'єси [38, с. 162-163].

Етюди ор. 8 В. Косенка (1922-1923 рр.) стали якісним стрибком в історії української музики. У них втілилися основні риси художнього «бачення» композитором жанру: осмислення його у двох різновидах, створення образу у віртуозному та кантиленному варіантах, конструювання образу у фактурній багатоплановості, а також у межах певної технічної формули [96, с. 24].

У листопаді 1928 р. – лютому 1929 р. разом із видатною українською співачкою Оксаною Володимирівною Колодуб Віктор Степанович здійснив тримісячне гастрольне турне Донбасом у межах музично-просвітницької роботи, поширеної за тих часів у Радянському Союзі [48, с. 9].

Неочікуваним для нього були різноманітні реакції слухача. Даючи концерти в індустріальних районах країни В. Косенко зіткнувся з проблемою розуміння музики публікою, він і раніше замислювався над цим питанням, але під час концертів Донбасом воно набуло особливого значення [83].

Його концертна діяльність мала просвітительські традиції, часто перед його грою, композитор надавав інформацію про композитора та даний твір у

вигляді невеликих розповідей. Про це свідчить одна з рецензій на виступ артиста: «До безперечно високохудожнього виконання митцями Косенком і Колодуб репертуару слід ще додати надзвичайно чутне відношення до аудиторії. Зважаючи на те, що аудиторія складає робітництво, що на музиці не знається, товариші до кожного твору додавали коротенькі цілком зрозумілі для робітничої аудиторії пояснення щодо автора, змісту і, навіть, форми виконуваних творів. Таким чином, концерт перетворився на вечір слухання музики або ж на концерт-лекцію, як, власне, тільки й мислиться робота по клубах... Слід вітати... виконавців концерту за їх високохудожню роботу і за чутне ставлення до аудиторії» [30]. О. С. Олійник зазначає: «Поїздка В. Косенка з концертами по Україні мала велике значення для розвитку української культури. Вона була яскравим прикладом впровадження в життя політики партії та уряду в справі естетичного виховання трудящих» [83, с. 85].

Житомирський період творчості композитора став вкрай плідним. За словами Д. Й. Бараш-Кольчинської, саме в Житомирі він прийшов до думки про своє композиторське покликання, відточив власну майстерність, створив знакові твори [48, с. 9].

У Житомирі Косенком було написано 12 романсів, 12 фортепіанних етюдів ор. 8, поеми, мазурки і ноктюрн для фортепіано, сонати для скрипки і фортепіано, концерт для скрипки і фортепіано, низку п'єс, сонату для віолончелі і фортепіано, інтродукцію і пролог до п'єси Івана Кочерги «Фея гіркого мигдалю» для малого складу оркестру, музичні номери до п'єси Юджіна О'Ніла «Любов під в'язами», музику до монтажу «Шлях 44-ї дивізії у піснях» тощо [48, с. 9].

Цикл «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19 (1928—1930 рр.) є найбільшою творчою вдачею композиторської діяльності В. Косенка, репрезентуючи певні трансформаційні зміни в художньому осягненні української фортепіанної музики. Зберігаючи традиційний для старовинної сюїти танцювальний кістяк, багатоскладовий цикл В. Косенка скомпонований довільно, дещо імпровізаційно. Композитор поділяє бахівське тлумачення

«ліричних центрів» та п'єс віртуозного характеру. Але цьому, на відміну від сюїт Й. С. Баха, тут превалюють танцювальні номери [96, с. 24].

У лютому 1929 р., після повернення музикантів із Донбасу, відбувся авторський концерт Віктора Степановича в Харкові. Навесні того ж року Віктора Степановича запросили на посаду професора до Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка (тепер – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), де він почав викладати спеціальне фортепіано, ансамбль, аналіз музичних форм тощо [48, с. 10].

У 1930–1932 рр. надруковано ще кілька творів композитора – сонати для скрипки і фортепіано та для віолончелі і фортепіано, чотири дитячих п'єс для фортепіано, два романси та «11 етюдів у формі старовинних танців» [48, с. 11].

У Києві розширюється коло творчих знайомств композитора. Він зближується з Б. Лятошинським, Л. Ревуцьким, І. Паторжинським, М. Литвиненко-Вольгемут. Всі вони високо оцінюють музично-громадську та педагогічну діяльність Віктора Степановича [46].

Косенко робить ще більш впевнені кроки у своєму творчому житті. Він продовжує писати романси, пісні, фортепіанні п'єси, створює два твори для симфонічного оркестру: «Героїчну увертюру» та поему «Молдавську», пише музику до кінофільму «Останній порт» за п'єсою О. Корнійчука «Загибель ескадри», працює над фортепіанним концертом задумує написати симфонію [46].

Твори Косенка набувають все ширшу і ширшу популярність, а в 1935 році — раптово... їх вилучено з продажу та виконавства... , а також звідусіль забрано портрети композитора [46].

Л. М. Свірідовська у своїй статті «Еволюція жанрів фортепіанної музики В. Косенка» пише: «Створені В. Косенком фортепіанні поеми (ор. 11 та ор. 12 (1912 р.)) є кращими в доробку композитора. Вони становили неабияку цінність для всієї української фортепіанної культури, беручи до уваги новизну жанру. Музична тканина косенкових поем далека від звукової «ефірності», їй

імпонують мужні та вольові образи, інтонації ствердження, заклику, душевного пориву. З метою відображення тем, які мають героїчний характер, автор застосовує мелодичні звороти, що рухаються по щаблях розкладеного акорду. Риси поємності у творах В. Косенка виявляються у вільній побудові музичних фраз, зумовлених особливостями образного змісту» [96, с. 23].

Не можна обійти увагою знайомство композитора з відомим російським піаністом В. Буюклі. В репертуарі виконавця були композитори романтичного напрямку і В. Косенко перейняв деякі риси інтерпретації творів. Також, саме завдяки В. Буюклі відбулося знакомство майбутнього композитора із фортепіанною творчістю О. Скрябіна, яка була важливою для становлення його художньої індивідуальності [83].

Вплив творчості Ф. Шопена та С. Рахманінова проявляється насамперед у виборі жанрів, а також в рисах музичної мови. Від Рахманінова Косенко бере широту діапазону динаміки, акордовість фактури, а також раптові спади після кульмінацій. О. С. Олійник відмічає, що композитор, у своїх ранніх п'єсах, звертається не тільки до драматичних образів, але й до просвітлених емоцій. Прикладом є прелюдія соль мінор, яка має асоціацію з ноктюрном, завдяки пісенно-ліричній мелодії на фоні гармонічних фігурацій [83].

Також Л. М. Свірідовська зазначає: «У своїх музичних поемах В. Косенко продовжує романтичну тенденцію акцентуації гармонічного колориту. Тенденція до посилення експресивності гармонії простежується у введенні на початку твору дисонуючих акордів (Поема-легенда №1), в уникненні тоніки, ускладненні кадансів альтераціями, підкресленні стану гармонійної нестійкості. Його поеми втілили характерну рису цього жанру – переважання концертно-віртуозного стилю» [96].

Романтична спрямованість музики В. Косенка виявляється й у захопленості композитора піднесеними образами, створеними імпульсивною діяльністю художньої фантазії, емоційною гіперболізацією. Застосовані виразні засоби слугують створенню емоційної насиченості образів. Закладену

вже в самому тематизмові творів В. Косенка драматичну насиченість підсилюють гармонійна мова та досить характерний для них принцип секвенціювання. Головне навантаження секвенцій полягає у створенні напруженості та драматичної насиченості музичного образу. В. Косенко застосовує секвенції також для розкриття імпульсивних властивостей гармонії, розцвічування образу ладогармонічними фарбами і як принцип формоутворення (для останнього особливо характерні складні секвенції та паралельні проведення) [96, с. 23].

Щодо лірики у творчості В. Косенка, Л. М. Свірідовська пише: «Ліричне висловлювання у В.Косенка — це передусім рельєфна мелодична думка разом з підпорядкованими їй засобами музичної виразності. Горизонтальне розгортання головного голосу в гомофонно-поліфонізованій фактурі творів композитора є стрижневим для його музики, яка продовжує лірико-романтичні традиції європейської та вітчизняної музики. Ліричні образи композитора знайшли відображення в його пісенно-танцювальних жанрах. Це – три мазурки: ре-бемоль мажор (ор. 3 № 2), до-дієз мінор (ор. 3 № 3) та мі-бемоль мінор (ор. 9); а також Менует мі мінор, Ноктюрн-фантазія (ор. 4), Ноктюрн фа-дієз мінор (ор. 9), «Втішання» (ор. 9), «Колискова» (ор. 7). П'єси В.Косенка переважно мають характер психологічного ескізу, справляють враження скороминучості асоціацій та моментальності людського настрою. Вони сповнені солодкою мрійливістю, трепетністю й журливою замисленістю [96].

У роки гастрольних поїздок, часті застуди вплинули на здоров'я композитора, що привело к загостренню захворювання нирок і через декілька років сприяло смерті композитора на 42-му році життя. В. Косенко залишив по собі понад 250 творів різних жанрів.

Висновки до Розділу 1

Циклічність – поняття, що притаманне усім сферам життя людини. Ми бачимо прояв циклічності кожного дня, тому не дивно, що композитори почали втілювати її (циклічність) в музиці. Цикл, по своїй суті – коло, тобто

повторення чогось, і ця ідея була притаманна музиці із самого початку. В народних піснях та в перших музичних творах, мелодія завжди поверталась до початку. Якщо не мелодія, то є повернення до початкової тональності, що також є проявом циклічності.

Композитори писали в різних жанрах, але з плином часу та з приходом епохи Романтизму, вони все частіше починають звертатись до жанру мініатюри. Мініатюра за своїм станом пов'язана з ліричним сприйняттям світу. Замість єдиного потоку часу з минулого до майбутнього, в таких творах діє час ліричного переживання в теперішньому [44].

Цикл мініатюр передає саму суть епохи романтизму, емоційність, мінливість та калейдоскопічність світосприйняття. Мініатюра як музична форма існує не тільки в фортепіанній музиці, але саме на фортепіанну орієнтувались композитори романтики.

Для епохи романтизму характерно передавати емоції, переживання та плинність часу завдяки музиці. Композитори дуже вдало змогли втілити це в циклі мініатюр, об'єднавши емоційно різні мініатюри, що в короткий проміжок часу занурюють слухача до іншого світу переживань, в єдине ціле.

Ц. Кюї та В. Косенко – композитори, що створювали свої твори вже пізніше романтичної епохи, але зберегли її ідеї та традиції в своїй творчості.

Ц. Кюї створив багато творів для фортепіано, перший з яких написав у віці чотирнадцяти років та продовжував звертатись до фортепіанної музики на протязі усього життя. Майже всі твори створені для фортепіано це мініатюри, п'єси, вальси, мазурки, прелюдії. В них відчувається вплив Ф. Шопена, що проявляється не тільки у виборі жанрів, але й в музичній мові.

Творчість В. Косенка є дуже обширною, протягом життя він звертався майже до всіх жанрів. На його стиль мали вплив Ф. Шопен, О. Скребін, С. Рахманінов. Це проявляється у виборі жанрів, а також в рисах музичної мови. Романтична спрямованість музики В. Косенка виявляється й у захопленості композитора піднесеними образами, створеними імпульсивною

діяльністю художньої фантазії, емоційною гіперболізацією. Застосовані виразні засоби слугують створенню емоційної насиченості образів.

РОЗДІЛ 2.

ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ Ц. КЮЇ ТА В. КОСЕНКА : СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

2.1. «25 прелюдій» для фортепіано оп. 64 Ц. Кюї: композиційно-драматургічні особливості та проблеми виконавської інтерпретації

В інструментальній музиці існує багато різноманітних жанрів. Деякі з них пов'язані з великими за масштабами музичними формами та непростими виконавськими засобами, наприклад, симфонія, увертюра, концерт. Але, існують протилежні, ті, що відносяться до малих форм, які являються мініатюрами, часто написаними для сольного інструмента. До них ми можемо віднести прелюдію, ноктюрн, експромт, музичний момент та інші. В музичній енциклопедії зазначено: «Прелюдія, прелюд (від лат. *praeludo* – граю попередньо, роблю вступ) – рід інструментальної п'єси, частіше всього для одного інструмента, який дозволяє виконувати багатоголосну музику. Самі ранні відносяться до 15 століття» [75]. В ті часи була традиція перед співом імпровізувати або іншими словами прелюдувати на лютні. Надалі ця традиція продовжується в грі на клавесині. Імпровізація на органі також існувала у той час та виконувалась перед виконанням хоралу. Такого роду імпровізації існували для проби інструмента, надавали тональність послідувочої п'єси, а якщо твір виконувався разом із іншими інструментами або вокалістами, то полегшували вступ тих чи інших. Саме із таких імпровізацій виріс жанр прелюдії. Через це, зазвичай, для прелюдій не існує якоїсь характерної форми, важливе значення має саме імпровізаційний початок. Характерним для прелюдій можна назвати єдиний тип фактури від початку і до кінця, що робить її схожою на етюд. Прелюдія в XVII – XVIII століттях потроху стає самостійною п'єсою, але ще зберігає риси вступу, так як в більшості творів вона виконується перед фугою, сюїтою або хоралом. В цей період в творчості Баха складається цикл прелюдія – fuga, які можна сказати протистоять один

одному в формі, фактурі. Бахом написано 48 прелюдій та фуг, що складають 2 томи (1722р.,1744р.), які охоплюють усі мажорні та мінорні тональності. В цьому циклі прелюдія має не тільки роль вступу перед фугою, але також вона є закінченою, самостійною п'єсою. В творчості Баха є не тільки прелюдії написані для клавіру, але також органні цикли прелюдій та фуг, та хоральні, які вражають своєю поетичністю та лірикою.

В XIX столітті романтики також звертаються до жанру прелюдії. Авжеш, риси прелюдії близькі романтизму, такі як: імпровізаційність, вільна, невелика за розмірами форма, а також можливість передати один образ, почуття або настрої. В цей період прелюдія переростає в самостійний твір. Для прелюдії XIX століття характерно віддзеркалення одного почуття без видимих конфліктів. Але, вони стають більш глибокими в передачі емоційного стану. Також фактура стає більш різноманітною. Першим композитором, який звернувся до жанру прелюдії в XIX столітті, став Шопен. Він написав свій відомий цикл, що складається із 24 прелюдій, а також 2 окремі прелюдії. Можна сказати, що саме Шопен перетворив прелюдію із твору-вступу в самостійну музичну мініатюру.

Надалі жанр прелюдії продовжує розвиватись, він з'являється в творчості багатьох композиторів: Франк, Дебюссі, Щедрін. Важливо відмітити, що прелюдія активно використовується в творчості російських композиторів. Лядов в своїх прелюдіях передає різні психологічні та душевні стани. Кабалевський також пише 24 прелюдії, що проходять в усіх тональностях. Прелюдії Рахманінова відрізняються від попередніх, вони також передають один образ, але вони більш масштабні. Жанр прелюдії віднайшов своє місце і в творчості Скрябіна. Він написав біля 100 прелюдій, які він писав на протязі всього творчого шляху. Серед радянських композиторів, що писали прелюдії можна також назвати Глієра, Кабалевського, Прокоф'єва, Бабаджаняна. Також не можна не сказати про

відомий цикл 24 прелюдії та фуги Шостаковича, що відновлюють традиції Баха.

Цикл 25 прелюдій ор. 64 був створений композитором у зрілий період його творчості. За словами Назарова: «Цезар Кюї почав роботу над цим великим фортепіанним циклом в 1901 році, а закінчив його в 1903р., але світ побачив цей цикл тільки в 1904р.» На початку, написання прелюдій було повільним, адже в його житті все ще був важкий період в якому він вважав що йому більше немає що сказати в музиці [81, с. 177].

При написанні свого циклу, Кюї у більшій мірі опирався на досвід 24 прелюдій Ф. Шопена. Прелюдії польського композитора не були першими, які мають такий склад та об'єднані в один цикл. Можна сказати, що він як справжній геній зумів підсумувати найкращі ідеї своїх попередників.

Одним із перших досвідів було написання двох прелюдій ор. 39 (1789) Л. Бетховеном. Після Бетховена інтерес до цього жанру тільки збільшується. Романтики не могли обійти стороною жанр прелюдії, адже він добре відображає саму епоху. Його (жанру) імпровізаційність, плинність, вільна, невеликих розмірів форма, а саме головне - можливість зосередитись на одному образі, настрої чи почутті – це сама суть романтизму.

Серед композиторів, що звертались до циклу прелюдій та були попередниками Ф. Шопена, можна назвати декілька. Одним із перших був сучасник Л. Бетховена І. Н. Гуммель (1778-1837). Він написав цикл 24 прелюдії ор. 67 в 1814-1815 роках. Цикл було написано в усіх тональностях, принцип чергування по квінтовому колу, після кожної мажорної тональності йде її мінорна паралель. В 1826 році свій цикл 50 прелюдій ор. 73 створює австро-угорський композитор І. Мошелес (1794-1870). Німецький композитор Ф. В. Калькбрєнер (1784-1849) також не залишив в стороні написання фортепіанного циклу прелюдій в усіх тональностях, що створювався в 1825-1832 роках.

В 1830 році французький піаніст та композитор А. Герц пише 24 фортепіанні прелюдії ор. 21. Він обирає чергування по квінтовому колу, а також додає до прелюдій віртуозність, що критикувалась його сучасниками. Нагадують технічні вправи для засвоєння різних прийомів 24 прелюдії ор. 37, що написані Дж. Конконе.

Цикл прелюдій в усіх тональностях був також створений французьким композитором Ш. В. Альканом (1813-1888) у період з 1831 по 1839 роки. Він створив свій цикл за принципом, що не був використан до цього, а саме, тональність до мажор відкриває та закриває цикл, що створює його обрамлення. Після кожної мажорної прелюдії йде мінорна, що розташована на кварту вгору. Також незвичайним є програмні вказівки до більшості мініатюр.

Таким чином, при написанні свого найпопулярнішого серед циклів прелюдій - Ф. Шопен, спирався на немалий досвід своїх попередників, але саме його цикл стає взірцем для подальшого розвитку цього жанру.

Створюючи свій цикл, Ц. А. Кюї наслідував традиції Ф. Шопена, але він зумів принести нове у свій цикл, що не було зроблено до нього. Такою новою ідеєю є тональна структура п'єс. На перший погляд він зберігає чергування мінорних та мажорних тональностей, але при цьому кожну наступну тональність він знаходить через терцовий тон попередньої. Таким чином він повертає нас до початкового до мажору, що в результаті є обрамленням усього циклу та представляє своєрідну арку, що надає циклу завершеність.

Кожна з 25 прелюдій Ц. Кюї присвячена особі, з якою він був особисто знайомий. Сам композитор в своєму листі до Марії Семенівни Керзіної від 25.04.1904 року писав: «На рахунок присвят думаю, як було сказано, вам їх присвятити сім, а отже тільки по три: Баріновій, Мауриній, Гольдшмидт (що грала всі етюди та прелюди Шопена), Слівінському, Падеревському, Габріловічу. У загальному зошиті розкиданні присвячення були б дуже дивні: потрібно їх розташувати по порядку, а так як ви одна мені дорожче всіх інших, разом узятих, то, зрозуміло, що ви повинні стояти на чолі. Не журіться, що

таким чином деякі особливо вами улюблені, виявляться присвяченими не вам, інакше вчинити було б зовсім незручно» [57, с. 323].

Як результат, посвяти розташовані наступним чином: перших сім творів присвячені М.С. Керзіній (піаністка, дружина А.М. Керзіна з яким вона заснувала «Коло любителів російської музики»), наступні – відомим піаністам – И. Падеревському (№20,21,22), В. Мауріній (№11,12,13), М.Н. Баріновій (№8,9,10), О. Габріловічу (№23,24,25), Ю. Слівінському (№17,18,19) та Б. Маркс-Голдшмідт (№14,15,16).

Таким чином цикл прелюдій складається з декількох мікро циклів. Такий висновок у своєму дослідженні надає О. Смолка [100]. Композитор прагне до створення музичних портретів персон, яким були присвячені прелюдії.

Перша прелюдія, як і наступні шість, представляє собою музичний портрет М. С. Керзіної (1864-1926), що була дорогим другом та пропагандистом творчості композитора. Тональність прелюдії (*C-dur*) є характерною для відкриття циклу. Весь характер в цілому говорить про початок циклу, він активний, в дусі маршу. О. Смолка каже, що цей образ наближений до однієї з іпостасі Керзіної, а саме до її соціального статусу «дами з вищого світу» [100, с. 67]. Цей твір несе деякі виконавські завдання, які проявляються в акордовому викладі матеріалу в обох руках, що вимагає від виконавця вагової гри для передачі насиченості звучання, а також фізичної та емоційної витримки. Композитор майже не вказує штрихи, а вказівки педалі зовсім відсутні. В цій прелюдії Ц. Кюї втілює один музичний образ урочистості та святковості.

Прелюдія №2 – *Moderato assai*. Написана в тональності *e-moll*. Вона дуже мелодична, а по характеру можна сказати навіть меланхолічна. Прелюдія тяжіє до жанру романсу, через звернення композитора до гамофонно-гармонічного складу фактури. Образ цієї прелюдії розкриває переживання людини, які є інтимними та навіть прихованими. Одним з головних завдань виконавця є диференціація музичної фактури та розподіл уваги між її

елементами, де акомпанемент є дуже виразним та його функція є надзвичайно важливою у розкритті музичного образу твору.

Наступна прелюдія №3 має тональність *G-dur*, відрізняється від попередніх характером та написана в темпі *Allegro*. У викладі музичного матеріалу використані різні штрихи в партіях обох рук, зміни образів та регістрів, різні інструментальні прийоми. Прелюдія втілює бешкетний, грайливий образ та нагадує жанр скерцо. Окрім швидкого темпу, ще однією складністю може стати проведення основної теми в різних регістрах, необхідно відслідкувати її та витримувати єдиний темп.

На відміну від попередніх мініатюр, музична драматургія **прелюдії №4** (*Allegro, h-moll*) представлена двома контрастними образами. Перший образ доволі рішучий, героїчний та проявляється в октавному викладі висхідних мотивів. Другий образ має ліричний характер та викладений у дусі баркароли, на що вказує мірний ритмічний малюнок у супроводі ломаної октави в партії лівої руки, мінорний лад, розмір шість восьмих та меланхолічний настрій. Складнощами виконання є: виконання октав в рухомому темпі, тріолей та трель у середньому розділі.

Прелюдія №5 написана в тональності *D-dur*. В ній немає контрастів, вона доволі спокійна та її можна віднести до ліричних. Порівняно із попередньою, ця прелюдія написана у доволі світлому образі. Нагадаємо, що вона присвячена М. С. Керзіній, і в ній (прелюдії) прослідковується «жіночність» та «м'якість» образу. Прелюдія має єдину драматургію, тому основна складність виконання це дотримання точної ритмічної формули у мелодії (четвертна із восьмою) та об'єднання коротких мотивів мелодії в одне ціле.

Прелюдія №6 – *Andante, fis-moll*. Вона перегукується із другою, вони схожі по характеру та навіть темпу, але ця прелюдія по настрою більш сумна та більш трагічна. Мелодія викладена переважно четвертними та половинними нотами, таким чином для виконавця є складністю безперервне, безупинне «вибудовування» фрази та втілення її цілісності. Композитор використовує гамофонно-гармонічний склад фактури, але фактурні пласти перетинаються,

мелодія ніби «вплетена» в акомпанемент, що змушує диференціювати її від партії лівої руки. Прелюдія написана в трьох-частинній формі з контрастним середнім розділом, що відрізняється за темпом та характером. Він вже не ліричний, а танцювальний та написаний у темпі *Allegro*. Мелодія викладена акордами та починається із слабкої долі, по відношенню до акомпанементу та має синкоповані ритми. Уміле володіння октавною технікою дуже важливо для виконання не тільки цього розділу, але всього твору в цілому. Після середнього розділу повертається початковий образ із деякими змінами у викладі матеріалу. Мелодія та супровід інтервалами «доручені» партії правої руки, де мелодія постійно перемежовується з акомпанементом (тт. 70-77), а потім таким самим чином переходить до партії лівої руки (тт. 78-85).

Наступна прелюдія є останньою, що присвячена М. С. Керзіній. Написана у тональності *A-dur* та представляє собою своєрідний канон, один й той самий мотив повторюється у різних голосах та із часом обростає більшою кількістю голосів. Вона є дуже світлою, легкою за рахунок викладення у середньому та верхньому регістрах. Задачею для виконавця є диференціювання голосів та втілення тембру кожного з них.

Наступні 3 прелюдії присвячені Марії Миколаївні Баріновій (1878-1956), що була відомою піаністкою та педагогом. Вона часто супроводжувала свої концерти коментарями та лекціями. Ц. Кюї радився з нею з приводу виконання деяких творів, так як сам він не був концертуючим піаністом. О. Смолка стверджує: «Цей мікро цикл утворює драматургічну трьохчастинність: пристрасна музика по краях та умиростворено-споглядальна посередині» [100, с. 78].

Прелюдія №8 – *Allegro*, тональність *cis-moll*. Складається з двох контрастних тем, які чергуються між собою. Перша має рішучий, вольовий характер, вона бурхлива та емоційно-піднесена, а друга навпаки – лірична та більш спокійна. Вони чергуються, але вольовий та рішучий образ переважає в драматургії прелюдії. Вони ніби борються на протязі всього твору як дві людини протилежні за характером, або навіть дві сторони, дві різні емоції

однієї людини, всередині якої йде боротьба. Прелюдія написана з використанням акордової та октавної техніки. При цьому перша тема має пунктирний ритмічний малюнок, тобто на протязі всієї прелюдії ритмічна сторона не повинна змінюватись. В середньому розділі змінюється настрій, динаміка (*p*, замість *f*) та фактура, тут вже немає ніякого пунктиру та акордовості викладу. Часовий простір прелюдії з появленням другої теми в середньому розділі надає слухачеві враження уповільнення темпу, зупинки руху, що в музичній драматургії цієї мініатюри збігає з появою ліричного образу.

Прелюдія №9 (*Andantino, E-dur*). Нагадує роздум та має медитативний, споглядальний образ. В прелюдії представлені різні тональності (*E-dur, H-dur, A-dur, Dis-dur cis-moll, fis-moll*), композитор постійно зіставляє їх. Саме тому виконавцю важливо «відгукуватися» на кожну зміну настрою тональності. Серед труднощів виконання прелюдії слухання протяжних нот у мелодії та виконання низхідних ходів октавами в правій руці, пов'язуючи їх в одне ціле та виконуючи легато.

Прелюдія №10 – *Allegro non troppo, gis-moll*. Повертається характер прелюдії №8, вольова, страсна, рішуча тема та також має пунктир у мелодії. За рахунок постійного руху восьмих та шістнадцятих нот, вона набуває тривожності. Але, в цій прелюдії є момент просвітлення серед цього стрімкого потоку тривоги в тт. 17-32. При виконанні всієї прелюдії важливо не «загубити» мелодію у восьмих нотах, адже мелодія вплетена в них. Надалі вони перетворюються у шістнадцяті, що додає складності виконання.

Прелюдії №11-13 присвячені В. Маурінії (1876-1969) – російська та американська піаністка, давала концерти у різних країнах. **Прелюдія №11** (тональність *H-dur*) відображає легкий, вишуканий, пурхаючий образ. Він створений за рахунок викладення фактури з арпеджованими акордами. Надалі фактура стає більш насиченою та арпеджовані акорди вплітаються у мелодію, що додає емоційності п'єсі.

Прелюдія №12 (*Allegretto, es-moll*) втілює танцювальний образ. Вона написана у розмірі три чверті з характерним ритмічним малюнком (четверть із точкою та восьма) та нагадує менует. Середній розділ (тт. 41-88) є більш яскравим, змінюється тональність (*Es-dur*), що надає характеру святковості, урочистості, галантності та емоційного просвітлення. При виконанні цієї п'єси слід звернути увагу на розмаїття підголосків якими оздоблена фактура, «стрункість» та «строгість» звучання, що відсилає до барочної стилістики та нагадує контрастну поліфонію.

Прелюдія №13 (*Fis-dur*) є останньою, що присвячена В. Мауріній. Написана в споглядальному, ніжному образі. Цей образ трансформується наприкінці прелюдії у більш рішучий, це проявляється у викладі матеріалу, фактура стає більш насиченою октавами, акордами та «вплетінням» шістнадцятих нот. Але закінчується вона у ліричному образі, мелодія наче розчиняється.

Наступні три прелюдії присвячені піаністці Б. Маркс-Гольдшмидт. О. Смолка пише, що: «За словами самого композитора, піаністка грала усі етюди та прелюдії Ф. Шопена і Ц. Кюї, як справжній цінитель творчості польського генія, не залишився байдужим до її виконавства» [100, с. 81]. **Прелюдія №14** (*Moderato, b-moll*) має наступаючий та навіть десь погрожуючий характер. Він складається за рахунок незвичного розміру п'ять четвертих та половинної ноти на другу та третю четверть, що виділена акцентом. Серед складнощів цієї прелюдії акордова техніка, акорди та октави в обох руках одночасно, що потребує їхньої стрункості, а також низхідні пасажі терціями в правій руці.

Прелюдія №15 (*Andantino, Des-dur*). Як і попередня написана в незвичному розмірі сім восьмих. Але характер та образ цієї прелюдії є протилежним до прелюдії №14. Вона різноманітна за динамічною градацією від *pp* до *f*. Forte з'являється в середині п'єси (тт. 37-40) як динамічний сплеск. Уся фактура викладена у виді ажурних пасажів поперемінно в обох руках.

Прелюдія №16 (*Andantino, f-moll*) своєю ліричністю та елегійністю перегукується із 2 та 6 мініатюрами. Вона передає доволі сумний образ, який

стає світлим у середині, наче гарний спогад з минулого, але потім мелодія знов повертає нас до реальності. Серед задач, що постають перед виконавцем: ведення мелодії четвертями, а потім акордами та октавами, максимально пов'язуючи звуки на фоні хвилеподібного акомпанементу в партії лівої руки.

Прелюдії №17-19 присвячені польському піаністу та педагогу Ю.Слівінському (1865-1930), концерти якого відвідував композитор. Прелюдія №17 (*Larghetto, As-dur*) у розмірі три других, набуває мрійливого характеру, що посилюється та дістає легкості за рахунок арпеджованих акордів у мелодії. Варто звернути увагу на стрункість акордового викладу мелодії та супроводу.

Прелюдія №18 (*Allegretto, c-moll*). Незважаючи на мінорну тональність, яка зазвичай надає твору сумного або меланхолічного настрою, цей твір світлий та нагадує пісню без слів. Мелодія складається з висхідних та низхідних мотивів восьмих та четвертних. Партія лівої руки має схожий ритмічний малюнок, що надає цій прелюдії постійного руху за рахунок майже незмінного звучання восьмих. Серед складнощів дотримання єдиного темпу, рівність у передачі восьмих з партії однієї руки в іншу, проведення теми прелюдії в середньому голосі в партії лівої руки на фоні басу та низхідних акордів в партії правої руки (тт. 33-40), вибудовування цілісної фрази.

Прелюдія №19 (*Allegretto, Es-dur*) завершує портрет Ю. Слівінського. Вона написана в грайливому, жартівливому характері та викладена шістнадцятими нотами. Мелодія звучить в верхньому регістрі, що разом із тривалістю нот надає легкості. В доволі рухомому темпі стакато шістнадцятих на затриманій ноті, рух мелодії октавами із затриманням нот в іншому голосі, пасажі шістнадцятими, дрібна техніка та чітка артикуляція – постають у виді задач для виконавця.

Наступні прелюдії присвячені також польському музиканту, піаністу, композитору – І. Я. Падеревському. Ц. Кюї цінував та любляв його виконання, про що писав в своїй статті присвяченій його концерту в Петербурзі.

Прелюдія №20 (*Allegro non troppo, g-moll*) напочатку є легкою та навіть грайливою, але вже в 9-му такті змінює свій настрій. За рахунок фактури, що змінюється з легких шістнадцятих стакато на октавні ходи з більш насиченим супроводом, вона набуває активного, рішучого характеру. Вслід за насиченням фактури такого ж відтінку набуває динаміка. Основним завданням для виконавця є втілення поступової образної трансформації, динамізації музичної драматургії. (термін В. Холопової)

Прелюдія №21 (*Allegro, B-dur*). Написана в розмірі 6/8 з характерним ритмічним малюнком восьма з точкою, шістнадцята та чотири восьмих, що зберігається протягом усієї п'єси. Такий ритмічний малюнок вже зустрічався в середньому розділі шостої прелюдії. В цьому творі такий ритмічний малюнок надає активний, енергійний, танцювальний настрій. Також, характерним для цієї прелюдії є передача елементів ритмічного малюнку та мелодії в цілому з партії однієї руки до іншої, що вже зустрічалося в прелюдії №7. Енергійності та активності цьому твору, окрім ритму, також надає загальний динамічний план. Майже вся прелюдія має насичену динаміку: *mf* та *f*, виключенням стає середній розділ (тт. 42-62). Його динаміка є більш спокійною, це – *p*. Тільки незадовго до повернення початкової активної теми, вона стає *mf*. В середньому розділі зберігаються мотиви та ритмічний малюнок, але вони представлені в більш спокійному, світлому та розмірковуючому настрої. Що проявляється завдяки динаміці та тональності, що змінюється на *Ges-dur*. Після середнього розділу (т. 63) повертається енергійний, динамічний настрій, що був напочатку. Він стає більш рішучим завдяки насиченню фактури, яка набуває акордового викладення в партії правої руки, що надає п'єсі деяку святковість.

Прелюдія №22 (*Lento, d-moll*). Образ цієї прелюдії є контрастним по відношенню до драматургії попередньої. Повільний темп, мінорна тональність, а також виклад мелодії в низькому регістрі, що дублюється у сексту в партії лівої руки – надає сумного, трагічного, та навіть драматичного характеру. Що змінюється вже в 28-му такті – це початок середнього розділу

завдовжки 26 тактів. Характерним для нього є виклад супроводу в партії лівої руки – тріoley восьмими нотами (f-g), що є остінатним, на фоні цих нот змінюється бас та мелодія. Середній розділ написано в темпі *Allegretto*, а також змінено тональність – *B-dur*. Тому і настрій не може залишитися попереднім, він стає більш світлим та легким, на фоні такої мелодії тріoley в партії лівої руки, ніби нагадують нам про початок прелюдії та надають схвильованості та тривоги, що потім переростає у повернення початкового образу. Мелодія тут викладена інтервалами в партіях обох рук, що надає драматизму. Але останні 8 тактів йдуть на спад у динаміці та в насичені фактури, також тут з'являються тріoley, що нагадують про середній розділ. Прелюдія закінчується в динаміці *ppp*.

Останні три прелюдії присвячені О. С. Габриловичу (1878-1936) – американському піаністу та диригенту, який навчався в класі Т. Лешетицького та А. Рубінштейна. Як і в попередніх випадках, виконавцю присвячено три прелюдії №23-25.

Прелюдія №23 (*Allegro non troppo, F-dur*). На відміну від попередніх п'єс, ця прелюдія втілює один характер та образ. Вона має розмір три чверті, втілює образи пурхаючої легкості, граціозності, танцювальності. Її динамічний план проявляє себе в межах *p-mf*. Мелодія передається із партії однієї руки до іншої, а також проходить в різних голосах. Часто мелодія викладена у середньому голосі, коли разом із нею «існують» підголоски, що вказує на поліфонічний склад фактури прелюдії. Для виконавця є важливим вибудовування єдності фрази.

Прелюдія №24 (*Moderato, a-moll*). Вона складає враження постійного руху. В жодній із партій немає пауз, рух восьмими триває протягом всього твору. За рахунок мінорної тональності та жвавого акомпанементу на фоні мелодії, відчувається тривога. Це доповнюється інтервалами на стаккато в лівій руці. В цілому, можна сказати, що фактура викладена трьома пластами: басова лінія, яка викладена витриманим басом або інтервалами на стаккато; середній пласт, який часом є продовженням мелодії, викладений тріoley та

мелодична лінія у партії правої руки. Одним з найважливіших виконавських завдань є диференціація пластів фактури та майстерність поєднання різних пластів фактури у єдине ціле за для «вибудовування» звукової перспективи.

Завершує весь цикл прелюдія №25 (*Allegro non troppo, C-dur*), в помпезному, святковому образі. Його втілення композитором досягається завдяки використанню танцювального розміру три четверті, ритмічному малюнку (восьма з точкою, шістнадцята, дві восьмих та четвертна (протягом усієї прелюдії)), викладу музичного матеріалу інтервалами в обох руках, акордами, октавними ходами та динаміці. Ця прелюдія витримана в одному характері, тільки на вісім тактів (тт. 27-34) в тональності *a-moll*, прелюдія набуває меланхолічності, наче сум та передчуття, що усе закінчується. Коли повертається тональність *C-dur* в музичній драматургії прелюдії знов повертаються життєстверджуючі образи урочистості та святковості.

Проаналізувавши усі прелюдії циклу, можна зробити висновок, що майже всі вони (окрім №№ 4, 6, 8) не мають контрастних образів та об'єднанні однією драматургією з незначними змінами. Прелюдії присвячені різним особам, більшість із яких жінки, що обумовлює загальний ліричний настрій циклу. Ми припускаємо, що в кожній прелюдії циклу композитор намагався створити своєрідний музичний портрет персони, якій було присвячено певну мініатюру. За О. Смолкою вони складають мікро цикли, тому представляють декілька образних сфер [100].

Більшість мініатюр відображають **ліричну** сферу, це прелюдії №№ 2, 5, 9, 15, 16, 22. Всі вони присвячені жінкам, окрім однієї №22, що присвячена І.Падеревському. також цикл містить ряд інших образів, серед яких:

- Грайливо-граціозні - №3, №19;
- Урочисті - №1, №25;
- Танцювальні – №12, №21, №23;
- Що мають 2 контрастні образи (рішучий та ліричний) - №4, №6, №8;

- Споглядальні - №9, №13, №17;
- Що втілюють світлий образ тендітності - №7, №11, №18;
- Вольові, рішучі - №10, №14, №20, №24.

Більшість прелюдій мають гамофонно-гармонічний склад фактури, але деякі у викладі музичного матеріалу мають елементи поліфонізації фактури №№21, 5, 7, 8(середній розділ), 12, 18, 22. У прелюдіях №№ 1, 4, 6 (середній розділ), 8, 10, 11, 13, 14, 17, 20, 21, 25 – переважає акордовий склад фактури, музичний матеріал представлено октавами, інтервалами та акордами.

Перед музикантом-виконавцем постає ряд певних задач. Серед яких диференціація пластів фактури (№2, №11, №18, №24), досягнення співучої кантилени та вибудовування цілісної фрази, за рахунок певного туше, пов'язаного з романтичною традицією (№5, №6, №9. №16, №22), показ тембральних відтінків в поліфонізованому типі фактури (№7, №12), вагова гра для передачі насиченого звучання (№1, №8, №14), збереження ритмічної рівності мелодії, проведення якої передається з партії однієї руки до іншої (№7, №21, №18, №23).

Різноманіття образної сфери циклу потребує від виконавця емоційної «гнучкості», переключення з одного образу на інший (між мініатюрами та протягом однієї прелюдії), а також досягнення відчуття єдності циклу. Таким чином, циклу «25 прелюдій ор. 64» для фортепіано Ц. Кюї притаманна калейдоскопічність образів. Для окремих прелюдій циклу є характерною образна мінливість, що втілює палітру різних нюансів та відтінків почуттів людини.

2.2. «24 дитячі п'єси» для фортепіано ор.25 В. Косенко: музична драматургія та виконавське втілення циклічності

Цикл «24 дитячі п'єси для фортепіано» був створений Віктором Косенко в 1936 році. Він є скарбом української музики, адже в ньому добре відчувається українська пісенність; є в ньому також ліричність та танцювальність. Цей цикл є дуже різноманітним за характером музики.

О. С. Олійник пише: «Створення альбому було визначною подією не лише у творчості композитора, а й в усій радянській фортепіанній літературі для дітей. В українському музикознавстві він не раз прирівнювався до найкращих світових зразків цього жанру» [83, с. 129].

Композитор за своє життя не раз звертався до дитячої музики. Але він не один український композитор хто писав твори для дітей. Відомі також твори Н. Вілінського, Ф. Надененко, Л. Ревуцького, які були написані для дітей. В творчості В. Косенко першим досвідом написання дитячої музики був цикл «4 дитячі п'єси» (1930 р.), який є так би мовити «прелюдією» до «24 дитячих п'єс». Цей цикл є найвідомішим серед дитячої музики в творчості українського композитора. Він з'явився у період стрімкого розвитку дитячого музичного виховання та навчання, адже хронологічно цей цикл також співпадає зі створенням «Музики для дітей» К. Орфа. Сам композитор про створення свого циклу казав так: «Я старанно вивчив музичну літературу для дітей, що створена була раніше. Багато хороших п'єс для дітей написали композитори Шуман, Чайковський та інші видатні музиканти. Викладаючи чимало років по класу фортепіано, я хотів створити таку збірку художніх п'єс, що готували б юних піаністів з технічного боку і давали б їм навички гри на фортепіано послідовно в усіх тональностях, а головне, мені хотілося, щоб ви вчилися на таких п'єсах, що відбивають наше нове життя, - тому в збірку увійшли такі п'єси, як піонерські пісні, марші, народні пісні, танці та інші» [55].

Тож створений цикл має базу усього що Косенко дослідив перед його написанням. В своїх словах про ідею циклу він згадав П. Чайковського. Відомо, що Чайковський написав чудовий цикл для дітей «Дитячий альбом» оп.39 в 1878 р., який також має авторський підзаголовок «24 легкі п'єси для фортепіано». Якщо ми подивимось на ці два цикли, можна побачити декілька схожих речей. По-перше, кількість творів в циклі однакова, а також ідея декількох п'єс. В альбомі Чайковського є три п'єси, які пов'язані з лялькою, це: «Хвороба ляльки», «Похорони ляльки» та «Нова лялька». В циклі Косенка

ми бачимо два твори схожих за ідеєю, а саме: «Не хочуть купити ведмедика» та «Купили ведмедика». Вони також схожі за настроєм.

Цикл має різноманітні настрої музики, характери, використання усіх засобів виразності. Тут втіленні контрасти, а також використана поліфонія. «24 дитячі п'єси» В. Косенко – це перший досвід показу усіх тональностей в одному циклі у вітчизняній музиці, а тим паче в дитячій. Усі твори циклу є програмними, адже написані для дітей, учнів 1-5хх класів музичної школи, яким легше та зрозуміліше сприймати твори з назвою. В циклі представлені такі твори: «Петрушка», «За метеликом», «Піонерська пісня», «Українська народна пісня», «На узліссі», «Вальс», «Зранку в садочку», «Не хочуть купити ведмедика», «Купили ведмедика», «Полька», «Пастораль», «Мелодія», «У похід», «Дощик», «Колискова пісня», «Етюд», «Скакалочка», «Балетна сценка», «Гумореска», «Мазурка», «Плясова», «Казка», «Марш юних будденовців», «Токатіна».

Розпочинає цикл п'єса «Петрушка» в тональності *C-dur*. Як відомо, «Петрушка – це герой російського народного театру ляльок. Перша згадка про Петрушку датується 1636 роком (Олеарій). Як зовнішність Петрушки — довгий ніс та ковпачок з китичкою, — так і сценки, котрі він награвав, майже не змінювалися століттями» [88]. Петрушка зазвичай «з'являвся» на ярмарках, тому і образ усієї п'єси передає цей настрій радості, в ній наче можна відчувати рух натовпу. Образ в цілому можна віднести до грайливого та жартівливого за рахунок акцентів на першу або другу долю такту, рухливого темпу (*Allegro mosso*) та шістнадцятих нот в партії правої руки, що подекуди починаються зі слабкої долі (з другої шістнадцятої). Від молодого виконавця п'єса потребує дотримання чіткого метро-ритму, володіння дрібною технікою, рівномірне розподілення звуку в лінії остінатного басу. Твір написаний в три частинній формі та витриманий в одному образі без контрастів.

Твір «За метеликом», як і попередній, написаний в рухомому темпі (*Presto*) в тональності *a-moll*. Він передає легкий, пурхаючий образ. Акцент на першу долю (тт. 1, 3, 5..) складає враження, ніби метелик «сідає» на квітку, а

потім знову злітає рухаючись в своєму напрямі. Він (метелик) непередбачуваний, тому ми ніби не можемо його наздогнати та зловити. П'єса написана в три частинній формі з завершуючим епізодом (кодою). Середній розділ починається в C-dur (т. 19), він не є контрастним, але за рахунок тональності має більш світлий відтінок звучання. Наприкінці середнього розділу повертається основна тональність. Реприза «займає» тільки 12 тактів, після чого починається кода, що побудована на тому ж самому музичному матеріалі. Завершується п'єса висхідним ходом (мі-ля), що проходить в 3х октавах та дає на зрозуміти, що метелик полетів. Серед складнощів виконання цього твору слід назвати паралельний рух мелодії та інтервалів в партіях обох рук, переключення на виконання різних штрихів (легато та стакато).

Наступна п'єса «Піонерська пісня» передає настрій життя радянських дітей-піонерів. Незважаючи на назву «пісня», в цьому творі проявляється маршовість, що також зазначено композитором (*alla marcia*), найбільш вона притаманна середньому розділу (тт. 9-16), а також наприкінці п'єси (тт. 25-32). Написана в тональності G-dur, п'єса передає піднесений, урочистий характер. О. С. Олійник про цей твір пише так: «Побудована на інтонаціях піонерської пісенності, зберігаючи прикмети народно-хорового співу, п'єса є цікавим зразком злиття традицій музичного народного мистецтва з живим впливом сьогодення». (с. 135) Молодий виконавець має звернути увагу на рівність звучання при паралельному русі мелодії в партіях рук, ритмічну чіткість пунктирного ритму, а також одно часове поєднання різних штрихів в партіях лівої та правої руки (тт. 17-24).

Творчість В. Косенка пронизана ліричністю, що відбивається в наступній п'єсі циклу «Українська народна пісня». Вона написана в темпі *Moderato*, тональність *e-moll*. Багато українських народних пісень мають тужливий, елегійний, меланхолічний настрій, що стосується і цього твору. П'єса починається та закінчується однаково, що надає їй закінченості та ніби повертає нас на початок. Це пісня тому важливо передати кантиленність та

співучість мелодії, вести довгу фразу. Твір має поліфонічний склад фактури та насичений підголосками в партіях обох рук.

П'єса «На узліссі» не є вже такою ліричною як попередня, але в ній можна почути прояви «народності» музики, що проявляється в монодичному викладі мелодії, діатонічній основі та закінченні квінтовым акордом. Твір написаний в тональності *h-moll* в рухливому темпі. Тому слід відслідковувати рівність звучання шістнадцятих нот, «витримувати» єдиний ритмічний малюнок.

«Вальс» - наступна п'єса циклу. На відміну від попередньої не має програмного образу. Вона має усі прояви жанру вальсу: тридольність розміру, помірний, плавний темп, характерний виклад акомпанементу (бас та два акорди четвертними нотами). Твір передає меланхолічний, навіть сумний образ. Танцювальність проявляється також в «кружлянні» восьмих нот (тт. 24-33). Серед складнощів - виконання акомпанементу в партії лівої руки з затриманням басу, а також подекуди інтервалу (тт. 1-4, тт. 13-16), виконання «прикрас» в партії правої руки (тт. 11, 23, 28, 29, 33).

Продовжує цикл п'єса «Ранком у садочку» в тональності *A-dur*, темп *Allegro vivace*. Вона передає грайливий, бешкетний образ, наче дітлахи, що бавляться та бігають, намагаючись наздогнати один одного. Інтервали з акцентом в партії лівої руки, наче постать дорослого, що хоче зупинити та заспокоїти дітлахів, але вони все одно бавляться. Твір написаний в три частинній формі, де середній розділ (тт. 21-44) не є контрастним, але за рахунок більш коротких мотивів шістнадцятими нотами, надає «заспокоєння». Рухливість пєси та викладення матеріалу дрібними нотами – ставить перед виконавцем такі задачі: рівність звучання пасажів шістнадцятими нотами, швидке переключення на різні штрихи, чітке виконання нот в паралельному русі секунд в партіях обох рук.

Твір «Не хочуть купити ведмедика» є одним з найбільш близьких для дитячого світосприйняття, адже пов'язаний з іграшкою. Вже за назвою зрозуміло, що п'єса передає невеселий, сумний, тужливий настрій. Помірний

темп *Moderato* та тональність *fis-moll* передають засмучення, яким пронизана п'єса. Вона побудована на однаковому мотиві – на затриманій ноті (ціла тривалість ноти) звучать три повторюваних чверті, що надає деякої поліфонізації фактурі, де потрібно відслідковувати обидва голоси. Мелодія проходить в партії правої руки, але вже в 21 такті переходить в партію лівої руки, що потребує від молодого виконавця умілого володіння розподілу ваги в руці.

Наступна п'єса є продовженням попередньої та передає протилежний настрій. Для твору «Купили ведмедика» В. Косенко обрав тональність *E-dur* та темп *Prestissimo*, що передає неймовірну радість, щастя, задоволення від придбання такого очікуваного ведмедика. В п'єсі відчувається сплеск позитивних емоцій, дитина наче бігає та стрибає від радощів. Для виконавця можна виділити такі задачі: розподіл ваги для виконання акцентів на першу та третю долі такту, виконання подвійних терцій в швидкому темпі, паралельний рух мелодії в октаву та прихована поліфонія в партії лівої руки (мелодія h-c-h-c-a) з остінатним басом «е».

Лінію танцю в циклі продовжує наступна п'єса «Полька» в тональності *cis-moll*. Тут знайшли своє відображення дрібний шаг та пустотливі підскоки, що характерні для танцю. Має світлий, грайливий образ. Полька – це рухливий танець, тому п'єса не «обтяжена» насиченням фактури та написана в верхньому регістрі (перша, друга та початок третьої октави), що надає додаткової легкості звучання. Вона має три частинну форму, де реприза повністю повторює початок (*Da capo al fine*). Середній розділ *Trío* має більш святковий та піднесений характер. Під час виконання слід звернути увагу на виконання форшлагів, подвійних нот в партії лівої руки, поєднання різних штрихів та виконання альбер'євих басів (тт. 29-32).

«Пастораль» - *Andante*, тональність *H-dur*. Відтворює образ спокійності, не обтяжуючих роздумів на лоні природи. В ній відчувається розміреність життя, без його швидких темпо-ритмів сучасного суспільства, життя в якому є час насолоджуватись природою. Основною задачею виконання є кантиленна

гра; динамічний план не є дуже різноманітним (*p-mf*), але при цьому необхідно відслідковувати 3 різні пласти фактури: мелодія, середній голос в партії лівої руки та бас, що зазвичай «тягнеться» весь такт, а подекуди 2 такти; показ різниці тембрів, коли мелодія проходить в верхньому, а потім в середньому голосах (тт. 9-10, тт. 17-18).

Наступна п'єса «Мелодія» продовжує ліричну сферу циклу. Написана в тональності *gis-moll*, вона пронизана сумним, тужливим «співом». О. С. Олійник так пише про цю п'єсу: «Близька до народних джерел, пройнята інтонаціями й ладовим забарвленням української пісенності («оспівування» тоніки, пентатонічні звороти, поспівки у натуральному і гармонічному мінорі, фрігійський щабель, мелодичне варіювання), вона знайомить дітей з скарбами народного мистецтва» [83, с. 135]. П'єса має незмінну мелодію, що протягом твору насичується різними голосами, до неї додаються підголоски та інтервали. В творі використовуються елементи поліфонізації фактури, мелодія та акомпанемент є однаково виразними. Основною задачею є кантиленне, співуче виконання всього твору.

«В похід» - п'єса написана в тональності *Ges-dur*, в дусі маршу. Вона передає ходу людей, а починається з «фанфарного» ходу в партії правої руки, що ніби призиває до початку походу. Твір написаний в простій три частинній формі. Перша частина, як і третя, це ніби призив та початок походу, а середня передає маршову ходу. В ній (середній частині) змінюється ритм, хід мелодії («фанфари») в ритмі восьма – дві шістнадцяті та четвертна переходять в партію лівої руки, в той час в партії правої руки «з'являється» пунктирний ритм із злігованими нотами. Також ця частина є контрастною за динамікою, для початку п'єси композитор обрав *f*, в цій частині основна динаміка *p*. При виконанні цієї п'єси слід звернути увагу на: дотримання чіткого ритму та його змін, виконання усіх акцентів, що сприяють «маршовості» звучання, швидке «переключення» на різну динаміку, рівність звучання при паралельному русі мелодії в партіях обох рук.

П'єса «Дощик» передає стан природи, тому вона побудована на звукообразальності «падання краплин». Вона написана в тональності *es-moll*, тому передає засмучений та навіть плакучий настрій. Має три частинну форму, де в середньому розділі не змінюється настрій, але передається заспокоєння, що проявляється в більш спокійному темпі та викладі музичного матеріалу. Цей розділ виконується легато і тільки подекуди з'являється стакато, як нагадування про дощ. Важливо втілити виконавцем цей контраст штрихів. Основними задачами можна назвати: дотримання єдиного темпу, особливо в першому та третьому розділах, переключення зі стакато на співучу кантилену, а також виконання пасажів восьмими нотами в швидкому темпі, в не завжди зручних позиціях руки, за рахунок близького розташування чорних клавіш.

Наступна п'єса «Колискова пісня» є третьою п'єсою в циклі, що містить назву пісня. Написана в тональності *Des-dur* в спокійному темпі *Moderato*. Вона має світлий, «заспокійливий» настрій, що передається не тільки за рахунок мелодії, але й завдяки акомпанементу, що наче «гойдає» слухача. П'єса має гомофонно-гармонічний склад фактури, перші чотири такти це тільки мелодія та акомпанемент, але в 5 такті додається лінія остінатного басу. Це призводить до необхідності об'єднання мелодії та акомпанементу в партії правої руки, тому постають такі задачі: кантиленність виконання мелодії та акомпанементу, диференціювання різних пластів фактури в партії однієї руки, розподіл ваги руки, а також показ різних тембрів. Твір написаний в три частинній формі, середній розділ має тональність *F-dur*, та «займає» 7 тактів, він побудований на мотиві мелодії. Динамічний план п'єси не є різноманітним та коливається в межах *pp-mf*.

Продовжує цикл твір «Етюд» в тональності *b-moll*. За своїм образом він нагадує водоспад, низхідні пасажі шістнадцятими (ніби течія води), що переходять в восьмі ноти стакато, наче «краплини», що падають вниз з висоти. Так побудовані такти 1-6, 11-16, 25-33. Між ними (цими тактами) «вкрапляються» більш ліричні епізоди, вони не містять стакато. Партія лівої руки викладена подвійними терціями, тоді як в партії правої руки залишаються

пасажі шістнадцятими нотами. Цей твір потребує від виконавця навиків гри дрібної техніки, подвійних нот. Серед задач: дотримання метро-ритму, переключення на різні штрихи та зміну динаміки. Цей твір розвиває не тільки технічні навички у дітей, а також вчить їх образному мисленню. Необхідно віднайти настрої та образи в такому творі та вміти передати цей образ слухачеві.

На відміну від попереднього твору, наступний має програмну назву, що полегшує його сприйняття дитиною. «Скакалочка» в тональності As-dur, продовжує «рухомість» попереднього твору. В ній можна почути стрибки дітей, а також удари скакалки. Образність твору не передбачає співучість звучання, що підтверджується відсутністю легато, цей штрих використаний тільки для деяких мотивів, а також в останніх семи тактах. Вся п'єса виконується *non legato*, в гучній динаміці, що не «опускається» нижче *mf*. Це потребує від виконавця фізичної витримки, для підтримування насиченого звучання. Твір має двочастинну форму, де кожен розділ повторюється двічі.

«Балетна сценка» (f-moll, Allegretto scherzando) передає танцювальність, легкість рухів, наче балерини «пурхають» на пуантах по сцені. П'єса має три частинну форму. Перший розділ має хвилеподібну мелодію: в першому такті вона ніби «злітає» вгору, а наступні чотири такти вона «спускається» вниз. Середній розділ написаний в однойменному мажорі та має вальсову основу. Мелодія звучить в партії лівої руки, а партія правої руки викладена акордами та інтервалами четвертними нотами, при цьому бас в партії лівої руки та переплітається з мелодією. Третій розділ повністю повторює перший. Серед складнощів та задач, можна виділити такі: паралельний рух мелодії в партіях обох рук (тт. 1, 6, 11, 13, 15, 16, 19, 21, 23, 24), швидка зміна штрихів (з *non legato* на *legato*), хвилеподібна динаміка, вальсовий акомпанемент, показ різного тембру мелодії, що проходить в партіях обох рук.

«Гумореска» (Es-dur, Allegro non troppo). Зрозуміло, що за назвою приховується веселий, пустотливий, грайливий, жартівливий образ. Він передається завдяки стакато в партії лівої руки, дрібної тривалості нот в партії

правої, акцентів, що часто припадають на другу долю такту. Ця п'єса написана в три частинній формі. В середній частині змінюється тональність – *g-moll*, це надає сумного відтінку, але ж загальний настрій не змінюється, ця частина не є ліричною, на фоні жартівливості, вона ніби мить спогаду минулого. На деякий час можна відчувати тривогу в цій частині в тактах 27-35. Окрім тональності в цій частині змінюється динаміка, це *f*, якого до цього не було. Для виконавця важливо слідкувати за рівністю звучання нот, швидко «переключатись» на виконання різних штрихів, уміння передавати жартівливий, легкий образ в насиченій динаміці.

Наступна п'єса продовжує сферу танцювальності, це «Мазурка», що написана в тональності *c-moll*. До написання цього танцю зверталось багато композиторів: Ф. Шопен, К. Шимановський, П. Чайковський, М. Глінка, О. Скребін та інші. Цій п'єсі притаманні різні риси мазурки: розмір три чверті, жвавий темп, зміщення акцентів з першої долі на інші долі такту, за рахунок пунктирного викладу мелодії. Як і в багатьох попередніх творах, композитор використовує три частинну форму. Незважаючи на те, що це танець, він має дещо сумний, меланхолійний настрій, що змінюється в середній частині. Середня частина написана в тональності паралельного мажору, що надає їй більш світлого, рішучого та навіть святкового настрою. Вона має ту й саму ритмічну основу (що була в першій частині), а саме пунктирний ритм в мелодії та акордовий виклад акомпанементу. В 20-му такті починається реприза, мелодія не змінюється, але змінився акомпанемент, що тепер має остінатний бас «до», та інтервал на другу долю такту. Перед виконавцем постають такі задачі: чіткість та рівність виконання пунктирного ритму в мелодії та акордів в партії лівої руки, показ зміни образів, паралельний рух мелодії, виконання подвійних нот на легато в акомпанементі.

«Танцювальна» на відміну від попереднього твору має радісний, жвавий, веселий характер. За образом та настроєм вона перегукується з першою п'єсою циклу «Петрушка». Вся п'єса пронизана інтонаціями танцю: рух шістнадцятих в партії лівої руки нагадують швидкий рух ніг, акорди в

партії правої руки на слабку долю (друга шістнадцята) наче стрибки, мотив легато (тт. 3-4) наче присіди після стрибків. П'єса побудована в три частинній формі. Перша та третя частина написані в тональності B-dur, мають святковий настрій. В них передається швидкий рух танцю зі стрибками, рух шістнадцятих надає враження кружляння в хороводі. Середня частина має тональність G-dur, в ній не змінюється настрій, але вже не має викладу шістнадцятими нотами. Вся вона побудована на остінатному басу, партія правої руки викладена четвертними нотами. Це надає враження зміни рухів в танці, що стають більш мірними, та наче набувають важкої ходи. Перед виконавцем цього твору можуть виникнути такі складнощі: дотримання насиченої динаміки, що не «опускається» нижче *mf*, часте акцентування в партії лівої руки (майже кожна доля такту), виконання подвійних нот та акордів, паралельний рух шістнадцятих.

«Казка» - наступна п'єса циклу, що написана в тональності g-moll. Назва твору дозволяє дитині фантазувати та створювати різні образи. Загальний настрій п'єси дещо похмурий, за рахунок мінорної тональності та викладу мелодії в низькому регістрі (п'єса починається в малій октаві). Партія лівої руки повторює партію правої на дві октави нижче, що ніби надає погрожуючого характеру. Цій п'єсі також притаманна поліфонізація фактури (тт. 7-11, тт. 22-25), де партія кожної руки має по два голоси. Таким чином можна виділити такі задачі: кантиленність виконання мелодії, паралельний рух в партіях обох рук, диференціація фактури під час виконання акордів (тт. 19-21), диференціація тембрів різних голосів, «стрункість» звучання всіх пластів фактури.

«Марш юних будьоннівців» (F-dur, Allegro marciale). Загальний образ твору зрозумілий з його назви. Настрій піднесений, дещо святковий. За формою це три частинний твір із кодою. Динамічний план п'єси є насиченим, тільки на початку коди стоїть *p*. П'єса побудована на мірному русі восьмих нот (інтервали), що поперемінно викладені в партіях обох рук. На їх фоні мелодія з пунктирним ритмом, або шістнадцятими нотами. Середній розділ

починається в тональності C-dur та має більш веселий характер за рахунок відсутності пунктирного ритму та насиченості музичного матеріалу шістнадцятими. Кодя побудована на матеріалі середнього розділу. Перед виконавцем постають такі задачі: чітке дотримання метро-ритму, чіткість гри інтервалів, паралельний рух мелодії в обох партіях рук, дотримання динаміки.

Завершує весь цикл твір «Токатина» в тональності *d-moll*. Основою всього твору є жанр токати, що з італійської означає дотик, це віртуозна п'єса, в швидкому, чітко ритмованому русі. Починаючи з XIX сторіччя, токато розвивається як віртуозний жанр «етюдного» типу для фортепіано (К. Черні, Роберт Шуман, Клод Дебюссі, Моріс Равель, Ферруччо Бузоні, Е.Кшенек, Сергій Прокоф'єв, Арам Хачатурян та інші), органу (М.Дюпре, М.Регер, В.Фортнер та інші), скрипки (І.Стравінський), оркестру (А.Казелла, О.Герстер, А.Малявський та інші). Основною ознакою пізньої токати є рівномірний ритмічний рух з переважанням ударної акордової техніки. [105] Назва цієї п'єси не містить чіткої визначеності сюжету, що дозволяє дитині фантазувати. Це може бути природа, шторм чи ліс з різними тваринами, що бігають, або діти, що бавляться. Ця п'єса має єдину ритмічну основу – шістнадцяті ноти в партії правої руки та восьмі – в партії лівої. Шістнадцяті ноти з'являються в партії лівої руки. Лише на декілька тактів (тт. 29-34, 39-44, 49-54). Лінія мелодії прихована в «потоці» шістнадцятих (перша та третя ноти в 4х шістнадцятих), тобто композитор використовує приховану поліфонію, на чому основана вся п'єса. В 29 такті починається новий епізод в тональності F-dur. Тут вже не має прихованої поліфонії, виклад мелодії в партії правої руки та акомпанемент в партії лівої. В 49 такті та сама мелодія звучить в тональності A-dur, що вже в 63 такті змінюється на основну тональність (d-moll). З 77 такту звучить тема, що була на початку п'єси, але в тональності однойменного мажору, що наприкінці все ж трансформується в основну тональність твору. Основними складнощами виконання цього твору можна назвати: гра в швидкому темпі дрібними нотами, подвійні ноти в партії лівої руки, диференціація фактури під час гри мелодії, дотримання єдиного метро-ритму,

хвильоподібність динаміки, фізична витримка при тривалій грі в одній техніці (дрібна техніка).

Висновки до Розділу 2

Фортепіанні цикли «25 прелюдій» оп. 64 Ц. Кюї та «24 дитячі п'єси» оп. 25 В. Косенка були написані композиторами в зрілий період їхньої творчості. Тобто, в цих творах вже викристалізувався стиль композиторів.

Цикл Ц. Кюї побудован з використанням одного жанру та присвят до кожної прелюдії, що надає музиці портретності. Він створює портрети персон за допомогою музичних засобів. Різні настрої змінюються протягом циклу, але превалюють ліричні образи.

Перед музикантом-виконавцем постає ряд певних задач. Серед яких диференціація пластів фактури (№2, №11, №18, №24), досягнення співучої кантилени та вибудовування цілісної фрази, за рахунок певного туше, пов'язаного з романтичною традицією (№5, №6, №9, №16, №22), показ тембральних відтінків в поліфонізованому типі фактури (№7, №12), вагова гра для передачі насиченого звучання (№1, №8, №14), збереження ритмічної рівності мелодії, проведення якої передається з партії однієї руки до іншої (№7, №21, №18, №23).

Цикл «24 дитячі п'єси для фортепіано» був створений Віктором Косенко в 1936 році. Він є скарбом української музики, адже в ньому добре відчувається українська пісенність; є в ньому також ліричність та танцювальність. Цей цикл є дуже різноманітним за характером музики. На відміну від циклу Ц. Кюї, В. Косенко використовує різні жанри в циклі та опирається на програмність музики. Цикл створений для дітей та має дитячу образну сферу, зрозумілу для дитячого світосприйняття.

Різноманіття образної сфери циклів потребує від виконавця емоційної «гнучкості», переключення з одного образу на інший (між мініатюрами та протягом одного твору), а також досягнення відчуття єдності циклу. Таким чином, циклам «25 прелюдій оп. 64» для фортепіано Ц. Кюї та «24 дитячі п'єси оп. 25» В. Косенка, притаманна калейдоскопічність образів. Для окремих

творів циклів є характерною образна мінливість, що втілює палітру різних нюансів та відтінків почуттів людини.

ВИСНОВКИ

Циклічність являється властивістю стилю Ц. Кюї та В. Косенка, в творчості яких, знаходять своє віддзеркалення традиції музичного романтизму. Втілення швидкої плинності часу, миттєвості, калейдоскопічності образів було характерно для драматургії музичного романтизму. Вся ця образність відбивається в фортепіанних циклах Ц. Кюї та В. Косенка. Таким чином, циклам притаманні ознаки стилю музичного романтизму.

Е. Назайкінський одним з провідних принципів циклічності виділяє контраст, який він розуміє як дію принципу додатковості та механізму суміжних асоціацій. Із цього витікає ідея «цикл» - це не стільки повернення до початку, замкнення кола, скільки обхід, перебирання, вичерпання всіх можливостей, переключення.

Таким чином, всі ці ідеї втілені в аналізуємих творах: є повернення до початку («25 прелюдій»), замкнення кола («24 дитячі п'єси» кварто-квінтове коло тональностей), переключення на різні образи, ідеї, портрети.

Згідно з існуючими теоретичними дослідженнями для поняття музичного циклу характерним є обов'язкова наявність ряду частин. Для «25 прелюдій» ор. 64 Ц. Кюї та цикл «24 дитячі п'єси» ор. 25 В. Косенка характерні наступні ознаки:

- самостійність частин, які можуть виконуватись окремо одна від одної;
- об'єднання розділів єдиним ідейно-художнім задумом.

Об'єднання п'єс, а саме цілісність є одним з вирішальних чинників художньо-концепційної досконалості циклічних творів. Цілісність досягається композитором у викладі музичного матеріалу та виконавцем, що втілює ідеї автора.

Цілісність драматургії досягається композиторами, в проаналізованих нами творів, наступним чином:

- п'єси циклу написані в усіх 24х тональностях: Ц. Кюї використав ідею «кола», що притаманна поняттю «цикл», почавши та завершивши його в одній тональності (C-dur); а В. Косенко використав кварто-квінтове коло тональностей для будови тонального плану циклу «24 дитячі п'єси» op. 25;
- п'єси циклів не мають складних форм, майже всі вони написані в простій три частинній формі;
- Превалює єдність образів драматургії: Ц. Кюї в більшості своїх прелюдій використовує ліричну сферу образів; В. Косенко присвячує свої твори образам дитинства;
- Ц. Кюї об'єднує цикл за рахунок використання тільки одного жанру прелюдії; В. Косенко надає кожному твору програмної назви;
- єдина художня ідея: Ц. Кюї передає образи та портрети людей завдяки присвятам, що об'єднують прелюдії у мікро цикли; В. Косенко пише твори про дітей та для дітей, розкриваючи тему дитинства.

Виконавці досягають втілення цієї циклічності, завдяки власному, особистісному підходу до вибудовування оригінальної виконавської драматургії циклу, розкриття окремих образів кожної п'єси циклу, втілення композиторської ідеї, збереження послідовності розкриття образної сфери, відчуття єдності форми, втілення образної контрастності при відчутті цілого та уявлення перспективи драматургічного розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века) : учеб. пособие. Москва, 1984-91.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Часть 1-я. Москва : Музгиз, 1963. 138 с.
3. Алексеев А. История фортепианного искусства. Часть 2-я. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi2_3.htm (дата звернення: 27.05.2021)
4. Алексеев А. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX в. Москва : Наука, 1969. 389 с.
5. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя. На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности. Москва : Музыка, 1991. 104 с.
6. Арановский М. Что такое программная музыка? Москва : Музгиз, 1962. 119 с.
7. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5-44.
8. Арановский М. Проблемы стиля. *Советская музыка*. 1982. Вып. 5. С. 98-101.
9. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. Москва : Музыка, 1974. С. 90-128.
10. Аркадьев М. Семинар «Универсальные принципы современного пианизма» - электронный ресурс (канал You Tube)/ - режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=po8zmGzjl889> (дата обращения 9.04.2020)
11. Архитектура XIX века URL : <http://eur-land.narod.ru/histart/xix/architecture.html> (дата обращения 8.05.2019)
12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Ленинград : Музгиз, 1963. 376 с.

13. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начало XX века : учеб. пособие. Москва, 1979. Изд. 2 – е. 340 с.
14. Асафьев Б. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. Москва, 1955. 439 с.
15. Асафьев Б. Речевая интонация. Москва : Музыка, 1965. 134 с.
16. Балашова И. Инструментальная прелюдия в историческом пространстве и современной практике. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник.* Одеса, 2001. Вип. 2. С. 254 – 262.
17. Белецкий Е. Цикличность – фундаментальное свойство развития и функционирования природных систем. URL: https://agromage.com/stat_id.php?id=588 (дата звернення 10.05.2021)
18. Бендцкий А., Арановский М. К вопросу о моделирующей функции музыки. *Музыка как форма интеллектуальной деятельности* : сб. статей. Москва : КомКнига, 2007. С. 142-156.
19. Бирмак А. О художественной технике пианиста : опыт психофизического анализа и метода работы. Москва : Музыка, 1973. 143 с.
20. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
21. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 227 с.
22. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления (Очерки). Москва : Музыка. 1989. 266 с.
23. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1975. 29 с.
24. Бонфельд М. Теоретический курс анализа музыкальных произведений : учеб. пособие. Вологда, 1982. 103 с.
25. Боровик М. Музичні форми та жанри. Київ : АН УРСР, 1962. 58 с.
26. Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии) ред. Х.С. Кушнарев. Ленинград, 1961. 181 с.

27. Вань Ченьдо Фортепіанна музика для дітей і про дітей у творчості композиторів Європи та Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2017. 16 с.
28. Вахраньов Ю. Фортепіанні етюди В.Косенка. Київ : Муз. Україна, 1970. 59 с.
29. Вахранев Ю. Исполнение музыки. 1994. 335 с.
30. «Вісті», 1928, 28 листопада.
31. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Педагогика, 1987. 341 с.
32. Герасимова Ю. Система понятий музыкальной семантики: научная рефлексия и интерпретация. *Наукові асамблеї : матеріали магістерських читань*. Харків, 2007. С. 5 – 14.
33. Глазунова Р. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России. *Вестник академии русского балета им. А.Я.Вагановой*. 2020. №2 (67). С. 117-131.
34. Говар Н. Фортепианная миниатюра в творчестве отечественный композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2013.
35. Горшенина А. Фортепианные миниатюры в творчестве Роберта Шумана. *Культурная жизнь Юга России*. 2015. №4 (59). С. 85-90.
36. Гофман И. Фортепьянная игра ответы на вопросы о фортепьянной игре. Москва, 1961. 224 с.
37. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. Москва, 2009. 256 с.
38. Даценко В. Значення житомирського періоду творчості В. Косенка для творчого шляху майстра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. №4. С. 160-164.
39. Довженко В. Героїчна увертюра В.Косенка. Київ : Мистецтво, 1963. 29 с.
40. Друскин М. История зарубежной музыки : учеб. пособие. Москва, 1967. Изд. 3 – е. 519 с.
41. Эпоха романтизма URL : <https://medium.com/eggheado-art/-79f17fe5569a> (дата обращения 28.04.2019)

42. Жолдакова Е. Артикуляционные приемы в системе средств исполнительской выразительности : интерпретационный аспект. *Київське музикознавство* : сб. ст. Київ, 2010. Вип. 34. С. 12 – 24.
43. Забірченко В. Категорія часу в фортепіанній поезії С. Рахманінова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2007.
44. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва, 1997.
45. Зенкин К., Жабинский К. Музыка в пространстве культуры. *Избранные статьи*. Вып. 4. Ростов н-д, 2010. 229 с.
46. Іваницька Т. Музей-квартира В. Косенка: Життя і творчість композитора. URL: <http://tmf-museum.kiev.ua/ua/1/cosenko/person/cosenko.htm> (дата звернення 27.05.2021)
47. Иваненко И. к вопросу и нтерпретации фортепианных произведений Косенко. Харьков, 1979. 26с.
48. Іванова О. Особовий архів Віктора Степановича Косенка у фондах інституту рукопису національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського. *Дослідження архівних та книжкових фондів*. 2019. С. 5-20.
49. Ілечко М. Втілення принципів циклічності в українській інструментальній музиці кінця ХХ століття. *Молодий вчений*. 2017. №4 (44). С. 63-66.
50. Калашник М. Старинная танцевальная сюита в украинской советской фортепианной музыке (на примере анализа «Одинадцати этюдов в форме старинных танцев» В.Косенко) / Козлова Н.П. Русская музыкальная литература : учеб. пособие. Москва, 2004. 53 с.
51. Коган Г. Работа пианиста. Москва : Музгиз, 1963. 200 с.
52. Конен В. История зарубежной музыки : учеб. пособие. Москва, 1981. Изд. 5 – е. 534 с.
53. Коробова А. Методические и практические аспекты комплексного курса теории музыки для исполнителей (из опыта Уральской консерватории).

- Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры : творчество, образование, управление карьерой* : сб. ст. Ростов н/Д, 2011. С. 198 – 205.
54. Корыхалова Н. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе. Москва : Музыка, 1972. Вып. 7. С. 47-92.
55. Косенко В. Авторський конферанс до радіопередачі, присвяченої «24 дитячим п'єсам». 1936, жовтень.
56. В. С. Косенко. Спогади. Листи. Вид. 2-ге, доп. / упоряд. А.В. Косенко. Київ: Музична Україна, 1975. 295 с.
57. Кюи Ц. А. *Избранные письма. Сост. автор вступительной статьи и прим. И. Л. Гусин.* 1955. Ленинград: Музгиз, 753с.
58. Лебедева В. Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке XX века: традиции и новые тенденции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1988. 234 с.
59. Лебедев А. Русская живопись первой половины XIX века. Ленинград, 1929. 75 с.
60. Лебедев Ю. Русская литература XIX в. : Вторая половина : Книга для учителей. Москва, 1990. 287 с.
61. Лебановский Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ : Мистецтво, 1989. 206 с.
62. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 234 с.
63. Лист Ф. Джон Фильд и его ноктюрны. *Лист Ф. Избранные статьи.* Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. С. 414–420.
64. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : История и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 224 с.
65. Лосева О. Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского. *Журнал Общества теории музыки.* 2016. №2 (14). С. 8-13.
66. Луначарский А. Танеев и Скрябин. *Советский композитор.* Москва, 1971. С. 143.

67. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва, 1986. Изд. 3-е. 528 с.
68. Мариняко Н. Творчий портрет Віктора Косенка в інтер'єрі української культури 20-30-х років 20 ст. *Наукові збірки* : зб. статей. Львів, 2010. Вип. 24. С. 413-421.
69. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. Москва : Музыка, 1966. 218 с.
70. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
71. Медушевский В. Художественная картина мира в музыке : (к анализу понятия). Ленинград : АН СССР, 1986. 18 с.
72. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Сов. композитор, 1983. 262 с.
73. Михайлов М. Стил в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
74. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев, 1994. 156 с.
75. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю.В.Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1973. 1444 с.
76. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
77. Назайкинский Е. О музыкальном темпе. Москва : Музыка, 1964. 90 с.
78. Назайкинский Е. О психологи музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
79. Назайкинский Е. Стил и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва, 2003. 248 с.
80. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
81. Назаров А. Цезарь Антонович Кюи. Москва. 1989. 223 с.
82. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога. Москва : Музыка, 1988. Изд. 5-е. 238 с.

83. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наукова думка, 1977. 147 с.
84. О тех кто пишет музыку для детей : Очерки об укр. Композиторах. Киев : Муз. Україна, 1987. 115 с.
85. Орлова Е. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века : учеб. пособие. Москва, 1982. С. 80 – 85.
86. Олейник А. Фортепианное творчество В. С. Косенко. (к проблеме становления укр. Сов. Фортепианного искусства) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 1974. 29 с.
87. Панкратова В. Малые инструментальные формы (прелюдия, ноктюрн, этюд). Москва : Музгиз, 1962. 70 с.
88. Петрушка. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Петрушка_\(персонаж\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Петрушка_(персонаж)) (дата звернення: 17.05.2021)
89. Приходовская Е. А. Миниатюра как основа формообразования в творчестве Ф. Шопена. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2013. №4 (12). С. 121-124.
90. Романтизм в искусстве (XVIII – XIX вв) URL : <https://сезоны-года.рф/искусство романтизм.html> (дата обращения 8.05.2019)
91. Романтизм в литературе URL : <https://сезоны-года.рф/романтизм.html> (дата обращения 8.05.2021)
92. Ручьевская Е. А. Цикл как жанр и форма. *Работы разных лет* : сб. ст. Санкт-Петербург, 2011. Том 1. С. 456-470.
93. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.
94. Савенко С. Музыкальный текст как предмет интерпретации : между молчанием и красноречивым словом. *Искусство XX века как искусство интерпретации* : сб. ст. Нижний Новгород : ННГК им. М.И.Глинки, 2006. С. 318 – 332.

95. Самуйлова М. Дитячі п'єси В. Косенка. *Українська музична культура 20 ст.* : зб. наук. праць. Суми, 1996. С. 55-59.
96. Свірідовська Л. М. Еволюція жанрів фортепіанної музики В. Косенка. *Вісник Запорізького Національного університету*. 2015. №1 (24). С. 21-26.
97. Скребкова-Филатова М. С. Тональные структуры в музыке. Москва, 1986.
98. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке : Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
99. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
100. Смолка О. Н. Фортепианное творчество Ц. Кюи в контексте западноевропейской традиции : магистерская работа смолки Ольги Николаевны. Харьков, 2013. 141 с.
101. Смолка О. Мир детства в творчестве Цезаря Кюи. *Матеріали магістерських читань, 3-7 травня 2013 року*. Харк. Нац.. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 9. С. 16-27.
102. Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1988. 19 с.
103. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. *Соллертинский И. Исторические этюды*. Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1963. С. 90–113.
104. Стасов В. В. Цезарь Антонович Кюи. Москва : Музгиз, 1954. 56 с.
105. Токата. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Токата> (дата звернення: 17.05.2021)
106. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Мистецтво, 1965. 71 с.
107. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва, 2001. Изд. 2-е. 490 с.
108. Царёва Е. М. Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Москва : Советская энциклопедия, 1974 т. 2. С. 383 – 388.
109. Цикличность. Мифы народов мира. URL: <http://philologos.narod.ru/myth/cycle.htm> (дата звернення: 10.05.2021)

110. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби і романтичні тенденції. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка і виконавство*. Матеріали міжвузівського науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу 19-20 грудня 2001 року; Харків : Стил, 2001 С. 214-218.
111. Шевелёва Н. В. Фортепианное творчество композиторов-романтиков. Реферат. Мундыбаш, 2015. 12 с.