

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ЖАНР СОНАТИ В ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ В. КОСЕНКА

Магістерська робота

Бандурченко Тетяни Олегівни

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор
Шаповалова Людмила Володимирівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Бандурченко Т. О.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТВОРЧІСТЬ В. КОСЕНКО В КОНТЕКСТІ ДОБИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	7
1.1 До історії розвитку української фортепіанної сонати.....	9
1.2 Загальна характеристика фортепіанного стилю В. Косенка	19
Висновки до розділу 1	29
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ В.КОСЕНКО ЯК УВИРАЗНЕННЯ ЗРІЛОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА	33
2.1 Жанрово-стильові особливості жанру сонати в фортепіанній творчості В. Косенка.....	34
2.2 Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій фортепіанної сонати №2 ор.14 В. Косенка (В. Мальтемпо та В. Петриченко).....	46
Висновки до розділу 2	48
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57

ВСТУП

Актуальність теми. Фортепіанна творчість Віктора Степановича Косенка є яскравою сторінкою в історії української музичної культури. Будучи талановитим піаністом, Косенко найкраще проявив своє композиторське обдарування саме у фортепіанних творах, хоча він активно працював у багатьох жанрах (вокальної, симфонічної, камерно-інструментальної музики).

Жанрове різномаяття і лексичне багатство будь-якої національної музичної культури є головним свідченням про її належність до загальносвітового культурного процесу. Інструментальна музика в цьому плані відіграє одну з головних ролей. Якщо її розглядати як спосіб музичного мислення, то вона формується тільки на етапі досить високого розвитку музичної культури. А наявність багатого піаністичного концертного репертуару світового рівня, чим може пишатися далеко не кожна нація, свідчить про належність цієї культури до світового рівня. Говорячи про період піднесення музичного професіоналізму в Україні, збагачення її музичного фонду творами, що відповідають усталеним стандартам, не можна не згадати ім'я Віктора Косенка.

Композитор збагатив українську фортепіанну музику, спираючись на кращі досягнення та традиції російської, європейської культури та українського музичного фольклору. В своїй фортепіанній музиці Віктор Косенка, з одного боку, узагальнив закономірності усталених європейських тенденцій в музичному мистецтві, а з іншого – втілює суто національні ознаки музичної мови, урізноманітненні в способах індивідуально-композиторського мислення.

Жанр фортепіанної сонати традиційно вважається осередком майстерності композиторського письма, певним «інтелектуалізмом» в музичній творчості. Зародження та подальший розвиток цього жанру в Україні був можливий лише за умов розквіту фортепіанного виконавства, професійної музичної освіти та композиторської творчості. Якщо більшість західноєвропейських та російських зразків жанру фортепіанної сонати отримали належну увагу в працях багатьох музикознавців, то про українську фортепіанну сонату цього сказати не можна.

На сьогодні існує декілька праць, присвячених вивченню різних аспектів творчості В. Косенка, автори яких впорядковують та осмислюють творчість композитора (В. Довженко [10], Р. Стецюка [43], В. Барвінського [3]). Дослідженню саме фортепіанної частини творчого спадку композитора свої роботи присвятили С. Зандрок [12], О. Олійник [34], Б. Фільц [44]. Слід зазначити, що більшість цих праць хронологічно відносяться до радянського періоду та мають відбиток ідеологічних штампів тоталітарної системи, що на сьогоднішній день заважає адекватно оцінити шлях формування композиторського стилю В. Косенка. Існує велика кількість сучасних проблемних статей, присвячених висвітленню різних аспектів творчості композитора (Л. Свіридовська [39], О. Кричинська [20] та ін.). Однак особливості фортепіанних сонат В. Косенка (зокрема, фактурні принципи, як виразнення фортепіанного стилю композитора), не ставали предметом наукового вивчення. Необхідність предметного дослідження композиторського стилю В. Косенка, для формування якого фортепіанні сонати відіграли визначну роль, та недостатня вивченість жанрово-стильових особливостей фортепіанних сонат композитора, які здебільшого виражаються в фактурних принципах в творах композитора, зумовлюють актуальність теми даного наукового дослідження. Отже, **мета дослідження** полягає у визначенні особливостей жанру сонати в творчості В. Косенка та закономірностей його розвитку, що дозволить виявити принципи композиторського індивідуального стилю митця.

Завдання, обумовлені досягненням мети, складають структурний алгоритм дослідження:

- освітити творчий шлях В. Косенка та його значення для розвитку українського музичного мистецтва;
- розкрити особливості композиторського мислення в контексті XIX — XX століття;
- визначити особливості фортепіанного стилю композитора;
- розкрити жанрово-стильові особливості жанру сонати в фортепіанній творчості композитора;

- визначити роль жанру сонати в творчості В. Косенка;
- виявити виконавські особливості на прикладі інтерпретацій сонати №2 оп. 14.

Об'єктом магістерської роботи є жанр сонати в історії фортепіанної музики; її **предмет** — особливості композиторського прочитання жанрової моделі сонати в творчості В. Косенка.

Методи дослідження. У магістерській роботі задіяні комплексний підхід, який обумовлює звернення до наступних методів:

1. *історичний* — дає змогу виявити генезу стилю композитора в фортепіанних творах та розкрити зв'язки творчості композитора з національними традиціями та стилями;
2. *жанровий* — дозволяє проаналізувати типові ознаки жанру фортепіанної сонати в творчості Косенко;
3. *стильовий* — надає можливість виявити особливості музичного мислення композитора;
4. *інтонаційний* — зумовлений виділенням уваги музичній стилістиці;
5. *функціонально-структурний* — сприяє розумінню твору як системної єдності змісту та форми;
6. *фактурний* аналіз — скерований на розкриття функцій фактури в фортепіанних творах, як стильового чинника.

Матеріалом роботи послуговували нотні видання фортепіанних сонат В. Косенко в виконання В. Мальтемпо та В. Петриченко, що існують в аудіо-запису.

Теоретична база дослідження. Пошук виконавської концепції фортепіанної спадщини В. Косенко обумовив опертя на фундаментальні праці теоретичного та історичного музикознавства:

- *історія української музики першої половини ХХ століття* (А. Алексєєв [1] В. Барвінський [3], Н. Вакулович [5], В. Довженко [10], В. Гордійчук [13], В. Клиш [14], Л. Корній [17, 18], О. Крусь [21], Н. Мариняко [26], А. Ольховський [34], В. Хоменко [45], М. Черепанін [47]);

- *жанрова система фортепіанного мистецтва* (М. Лобанова [23], Є. Назайкінський [31] Т. Попова [37], В. Холопова [44], В. Цуккерман [46]);
- *теорія стилю в музиці* (М. Лобанова [20], М. Михайлов [27], Є. Назайкінський [32] С. Скребков [41], С. Шип [49]);
- *проблеми аналізу музичного твору* (Б. Асаф'єв [2], В. Бобровський [5], Л. Мазель [25], Є. Назайкінський [31], С. Скребков [40], В. Холопова [44]; В. Цуккерман [46]);
- *виконавська інтерпретація* (Н. Голубовская [8], Є. Гуренко [9], Д. Дятлов [11], Н. Корихалова [16], В. Москаленко [29]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що фортепіанні сонати розглянуто у взаємодії композиторського та виконавського тексту, як об'єкт інтерпретації видатних піаністів.

Практична значимість отриманих результатів. Матеріали дослідження можна використовувати в педагогічній та виконавській практиці в класі спеціального фортепіано, а також в лекціях з історії фортепіанного мистецтва та на «Музичної інтерпретації».

Структура роботи. Робота складається з Вступу, двох основних розділів (чотирьох підрозділів), Висновків та Списку використаних джерел. Повний об'єм дослідження 60 сторінка, з них основного змісту 55 сторінок. Перелік використаних джерел налічує найменувань.

Розділ 1

ТВОРЧИСТЬ В. КОСЕНКО В КОНТЕКСТІ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Кінець ХІХ - початок ХХ століття, період, передуючий першій світовій війні, можна вважати перехідним етапом розвитку української музики. Перехідним між епохою вокальної фольклорно-національної традиції Лисенка, та його послідовників, та епохою, яку можна охарактеризувати, як етап професійності української музики, як епоху зростаючого інтересу до інструментальної музики. Саме в цей період, насичений революційними ідеями оновлення суспільства, значно збагачується художнє мислення й інструментальна мова, та розширюється образно-тематичний ареал. Але, як відомо, соціально-культурні умови того часу, ніяк не сприяли розвитку українського мистецтва.

Вивчаючи на праці Г. Гордійчука [15], Л. Корній [18, 19], О. Крусь [21] ми отримали змогу окреслити історичні та культурні умови ХІХ – ХХ століття, в яких формувалась українська професійна фортепіанна музика, та простежити головні тенденції її розвитку. Світова музична культура в другій половині ХІХ століття була насичена творчими змінами та відкриттями. З одного боку, твори Р. Вагнера та його послідовника Р. Штрауса викликали бурхливі емоції критиків та слухачів, а з іншого – творчість композиторів зовсім іншого *світовідчуття*, таких як Дебюссі, Равель та Скрябін. Слід нагадати й про досягнення композиторів національних європейських шкіл (Дворжак, Гріг та інші), яким вдалося майстерно поєднати народну музику з високомистецькою професійною, в своїй індивідуальній й оригінальній власній музичній манері - все це мало свій вплив й знайшло відгук і в творчості українських діячів.

Враховуючи своєрідні політичні, соціальні та економічні умови життя українського народу та розвиток національної культури, зараз ми розуміємо чому цей розвиток не міг відбуватися нога-в-ногу з розвитком інших європейських народів, і навіть деяких сусідніх слов'янських.

Українська фортепіанна музика, в кращих своїх зразках, формувалася у творчості молодих митців, які працювали на початку ХХ століття. Нова плеяда майбутніх українських композиторів, яка формувалася на переломі ХІХ–ХХ століть (С. Людкевич, Я. Степовий, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, і В. Косенко), мала інтерес до підвищення рівня професійності вітчизняної музики, її наближення до світового рівня. У творчості цих видатних митців відображались об'єктивна реальність того часу, духовний світ, що визначало вагомість народження нових творів української музичної, а саме фортепіанної, класики. Саме творчість цих композиторів зумовила подальший розвиток національної фортепіанної літератури, та її жанрово-типологічне й стилістичне розмаїття. Якщо на початку ХХ століття в фортепіанних творах українських композиторів переважали твори малих форм, то з 20-х років українська фортепіанна література охоплювала майже всі види творів, що зустрічались в світовій музичній практиці. Окрему класифікаційну групу склали сюїти, варіації та сонати, тобто жанри, визначальною рисою яких постає жанрова неоднозначність.

В 20-х роках ХХст. почався стрімкий розвиток українського музичного життя. З'являлись українські оперні театри, симфонічні оркестри, свої музичні школи, чого тільки вартувало те, що в консерваторіях нарешті з'явилися свої професори композиції (Ревуцький, Лятошинський, а згодом і Косенко). Все це не могло не вплинути позитивно на розвиток композиторської творчості та національної культури в цілому. Адже для молодих митців можливість одразу чути свої твори в виконанні професійних театрів, оркестрів та солістів була безцінною. Втім, разом із стрімким покращенням українського музичного життя виявилась й інша негативна ситуація – в вигляді партійних вимог та ідеологічних вказівок щодо українських музичних творів. Через це велика кількість творів українських композиторів не потрапляла на сцену.

Та навіть за таких умов, силою свого духу, українська музика досягла значних успіхів, як в кількості композиторів та творів, так і в їх якості. Українські композитори своєю творчістю довели, що цілком відповідають

вимогам своєї професії навіть на світовому рівні. Та довели рішучість, життєдайність української музики та не згасну жагу до розвитку.

Музична творчість початку ХХ ст. була насичена вагомими творчими здобутками. Широке розповсюдження можливостей опанування техніки гри й засобів фортепіанної творчості сприяло тому, що цей інструмент став знаряддям зміни традиційної музичної свідомості.

З середини 20-х років жанр фортепіанної сонати був один із провідних в творчості українських композиторів. Так, у цей період сонати писали М. Тіц, М. Скорульський, К. Данькевич, О. Дашевський та ін. Найбільш зрілими зразками цього жанру виявились сонати Б. Лятошинського та В. Косенка.

Поява жанру в українській музиці підтверджує достатній професійний рівень українських композиторів того часу та музичної культури в цілому. Зародження та розвиток жанру фортепіанної сонати в Україні були можливі тільки за умов досягнення певного рівня культури, що вимагає короткого огляду історичного шляху сонатної форми в західноєвропейському мистецтві.

1.1 До історії розвитку української фортепіанної сонати

Зародження жанру сонати почалося ще у ХVІ столітті та пов'язане воно з відокремленням інструментальних музичних творів від творів, призначених для вокального виконання, та наданням інструменту сольного значення, а не суто аккомпанюючого. Початково «сонатою» називалися всі твори призначені для інструментального виконання, на противагу «кантаті», як суто вокального твору. На початку ХVІІ століття утворилися церковні сонати, котрі спиралися переважно на поліфонічні форми, та камерні сонати, в яких переважав гомофонно-гармонічний склад та опора на танцювальність. В другій половині ХVІІ століття з'являється тенденція до розділення інструментального твору на частини, що в подальшому привело до традиційної циклічності жанру сонати. Типовою для того періоду була 4-частинна сонатна форма, з чергуванням швидких та повільних частин. Вже на початку ХVІІІ століття в творчості багатьох композиторів (І. С. Бах, Г. Ф. Телеман та ін.) відбувається укрупнення

частин сонати, та зменшення їх кількості до 2 або 3, за рахунок відмови від однієї з повільних частин.

Перехід від поліфонічного складу до гомофонно-гармонічного сприяв формуванню нового типу сонатної форми — класичного сонатного алегро, зародження та розвиток якого відбувалося в творчості Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Баха, Ф. Дуранте Б. Паскуїні Д. Парадізі та ін. Зразки ранньокласичної сонати періоду XVIII століття, забезпечили подальший розвиток жанру та стали підґрунтям для класичного типу сонати, норми якої (традиційна 3-частинна форма зі швидкими крайніми частинами, та повільною середньою, конфліктність тематизму, та ін.) остаточно сформувалися в творчості віденських класиків — Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена, які в свою чергу за масштабом розвитку надали симфонічного трактування жанру. Найвищого розквіту жанр сонати досяг у Бетховена, який створив 32 фп., 10 скр. і 5 віолончельних сонат. В його сонатах простежується розширення образної сфери, втілення драматичних зіткнень, загострення конфліктного начала, та укрупнення жанру до монументальних масштабів. Поряд з відточеністю форми і концентрованістю вираження, властивими музиці класицизму, в сонатах Бетховена помітні і риси, сприйняті і розвинені згодом композиторами-романтиками.

Наступним етапом розвитку жанру інструментальної сонати стала — Романтична соната XIX століття, яка зустрічається у творчості більшості композиторів-романтиків, зокрема Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса та ін. В сонатах композиторів-романтиків підсилилася тенденція зближення рис сонатності та симфонічності та поглибилась контрастність художніх образів . Жанр збагатився романтичними рисами: наскрізний розвиток, поемність, програмовість, ліричний тематизм та ін. В кінці XIX- на початку XX століття жанр сонати був яскраво представлений в творчості французьких композиторів (К. Дебюссі. М. Равель та ін.) та в творчості російських композиторів (О. Скребін, С. Рахманінов, Н. Метнер та ін.). Соната в XX столітті стала одним із провідних жанрів в фортепіанній музиці, вона характеризувалась

багатогранністю стильових відтворень: від концертного трактування з фольклорним насиченням музичного матеріалу (наприклад, сонати Б. Бартока) до застосування нових композиційних технік (твори С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, та ін.)

Першими зразками **української фортепіанної сонати** стали твори *Дмитра Бортнянського* (1751–1825), які заслужено вважаються яскравими зразками української класики. У сонатних творах видатного українського композитора відтворено традиції української духовної музики, наповненість інтонаціями народних пісень, мелодіями багатоголосся церковного співу, кобзарського мистецтва та відкрystalізовано у класичній формі західноєвропейських норм, що загалом характеризує неповторний стиль Д. Бортнянського. Продовження розвитку жанру сонати відбулося в творчості *Миколи Лисенка* (1842 — 1912). Серед творів українських композиторів, які значно розширюють уявлення про особливості розвитку жанру сонати на національному ґрунті, необхідно відзначити також сонатні цикли *Левка Ревуцького*, *Я. Степового*, *Б. Лятошинського*, *В. Косенка*, твори яких вивели жанр на новий, ще більш професійно довершений, рівень. В другій половині XIX століття розвиток жанру фортепіанної сонати проводився в творчості В. Сильвестрова, І. Карабиця, В. Бібіка, В. Клина, творчі здобутки яких уможливають вивчення подальших шляхів розвитку української фортепіанної сонати.

Фортепіанна соната займає величезний пласт української музичної літератури. Зародившись у XVIII столітті, вона пройшла довгий шлях розвитку, отримуючи на кожному етапі розвитку свої характерні особливості. Якщо в творчості Д. Бортнянського форма сонатного *allegro* тільки зароджувалася, то в творчості М. Лисенка соната вже була представлена в традиційній тричастинній циклічній формі. Л. Ревуцький трактує сонатний жанр в романтичній традиції, що виражається в формотворчих принципах та в традиціях розвитку музичного матеріалу. У творчості В. Косенка та Б. Лятошинського жанр фортепіанної сонати досяг вершини розвитку. Твори В. Косенка представлені в різних формах

(в одночастинному різновиді, і в тричастинному циклі), з багатим образно-смісловим змістом, та рисами романтичного мислення. Б. Лятошинський прибігає до жанрової багатотемності, використовує більш вільну форму поемно-баладного типу та використовує більш патетичний та експресивний тип висловлювання. Сонати другої половини ХІХ століття насичувались віяннями нових музичних стилів (модернізм, авангард та ін.), композиційними техніками та образно-смісловими барвами.

Еволюція жанру фортепіанної сонати в українській музиці безумовно пов'язана з художньо-естетичними вимогами того часу, проте основу розвитку жанру сонати став глибокий зв'язок з національною культурою.

Першими високопрофесійними та високохудожніми зразками жанру фортепіанної сонати вважаються **клавірні сонати Д. Бортнянського**. До його творчого доробку входять шість клавірних сонат, але наразі нам відомі три сонати - до мажор, фа мажор і сі-бемоль мажор. Серед його творів зустрічаються зразки як класицистського тричастинного циклу (Соната До мажор), який сформувався у творчості віденських класиків, зокрема у І. Гайдна та В. Моцарта, так і одночастинні (Соната Фа мажор). В перших частинах сонат композитор використовує старосонатну форму, з характерним для неї домінуванням експозиційності та слабким, або відсутнім тематичним розвитком.

Клавірні сонати Д. Бортнянського можна вважати кращими зразками ранньокласичного сонатного жанру у вітчизняній музичній літературі, утім, вони не вирізняються особливою віртуозністю і складністю технічних прийомів, що говорить про їх салонний характер. Як зазначає Ядловська З [51, с. 130], вони відповідають традиціям раннього західноєвропейського клавірного стилю (попередника фортепіанного, який склався у творчості Л. ван Бетховена), проте мають індивідуальні риси інструментальної естетики, притаманні творам композитора. Його сонати не насичені, типовими для епохи бароко, мелізматиною та технічно-фактурними елементами, за своєю технічною стороною та образно-емоційною сферою доступні навіть для музиканта-аматора, або початківця.

Клавірні сонати Д. Бортнянського відрізняються більше своєю гармонічною стрункістю, аніж яскравими музичними характеристиками, його стилістика інструментальних творів є суто світською. Елементи складного поліфонічного розвитку також не притаманні клавірним сонатам композитора. Для його творів більш типова гамфонно-гармонічна фактура - це здебільшого арпеджований («альбертієві баси» тощо) чи акордовий супровід мелодичного голосу. З погляду формоутворення, сонатам властива певна передбачуваність драматургічного розвитку, завершеність періодів, відсутність напружених драматичних образів та традиційна розробка каденцій. Простежується певна фактурна й інтонаційна близькість з творами Д. Скарлатті та Ф. Е. Баха.

За типом драматургічного мислення Д. Бортнянський є передусім ліриком, його музиці не властиві яскраві контрасти, конфліктність чи бурхливі пристрасті, його манера музичної мови спокійна, логічна та врівноважена. Витончена елегантність, класична ясність, гармонійність і стрункість форми говорять про простоту та однорідність клавірної музики композитора як за образним змістом, так і за композиційним розвитком.

В клавірних сонатах Д. Бортнянського часто зустрічаються інтонаційно-гармонічні звороти, типові для українського фольклору (наприклад інтонації Козачка в сонаті Фа мажор). Хоча пряме цитування фольклорного матеріалу нетипове для мелодики сонат Д. Бортнянського, але інтонаційна стилістика його творів, все таки, має спільні риси з українською пісенно-танцювальною творчістю.

На мелодиці клавірних творів Д. Бортнянського, на прийомах голосоведіння, які вирізняються класичною довершеністю та чистотою, позначилась також традиції італійської музичної школи (вокальна спрямованість), в межах якої композитор навчався протягом 10 років.

Отже, клавірні сонати Д. Бортнянського у стильовому відношенні належать до класичного стилю. В них відчувається певний вплив сонат Й. К. Баха, італійської інструментальної сонати, а також впливи музичних традицій мангеймської та віденської шкіл. Драматургічний розвиток класичного

типу, інтонаційних демократизм поєднаний з довершеністю та витонченістю принципів тематичного розвитку, стрункість та простота форм та гармонічної мови, вишукана самобутня мелодика, з присутніми елементами фольклорності, майстерність голосоведіння — все це притаманне стилю інструментального письма Д. Бортнянського, зокрема, його сонатам. В образно-емоційній сфері переважають світлі та життєрадісні характери, з ноткою легкого гумору. В інструментальних сонатах композитора гармонійно співіснує динамізм з кантиленною лірикою, та не характерна конфліктність чи драматичність. Таким чином в його сонатах поєднуються класична естетика з предромантичними тенденціями, які тільки почали зароджуватися в вітчизняній інструментальній музиці. Сонати, з точки зору технічності, не є складними, проте мають багатий світ художніх образів, та повно розкривають творчий інтелект композитора.

Кристалізація жанру сонати далі відбулася в фортепіанній творчості **М. Лисенка — Соната для фортепіано a-moll**. Фортепіанна творчість не була провідною для композитора, але творами для фортепіано Лисенко займався впродовж всього життя. В його творчому доробку зустрічаються майже всі фортепіанні жанри, від мініатюри до творів великої форми. М. Лисенко вважається яскравим представником українського раннього романтизму та засновником української музики, який збагатив її національним змістом, характерною мелодикою та новими жанрами. Хоча композитор більш відомий своїми операми, вокальними творами, та обробками народних пісень, його фортепіанна творчість має історично важливе значення для подальшого шляху розвитку української професійної фортепіанної музики. А етнографічна діяльність композитора посприяла відродженню інтересу до українського фольклору та його інтеграції до професійної музичної культури, що далі простежувалось в творчості майже всіх українських композиторів.

В своїх фортепіанних творах М. Лисенко гармонійно поєднав головні європейські тенденції в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття: яскрава концертність творів (традиція Ліста) та салонна камерність (традиція Шопена, Мендельсона), які поєднувались в романтичній музичній моделі того

часу. Фортепіанний стиль композитора характеризується віртуозністю творів поєднану з елегійністю, витонченістю, та пронизаний національним фольклорним мелосом. Всі ці риси знайшли яскраве відображення і в сонаті a-moll М. Лисенка.

Соната a-moll являється одним із центральних творів в фортепіанній творчості композитора. Це монументальний твір ліро-епічного характеру, в якому яскраво розкрилось національно-музичне обдарування композитора. Соната в творчості М. Лисенка написана в сонатній формі та має ознаки раннього романтичного мислення, що виражається в тематизмі, музичній мові та образно-ідейній сфері. Композитор органічно поєднав традиції концертно-віртуозної фортепіанної техніки епохи Романтизму з елементами народної музики, що виражалось в його композиторській мові: насичена фортепіанна фактура з мелізматичними імпровізаціями, багатооктавні виклади мелодій, насичена хроматизмами музична тканина, вільні ритмічні побудови, часте застосування арпеджійованих формул «бандурного» типу в супроводі та ін.

Композитор адаптував європейські музичні традиції того часу на національному ґрунті. Цим шляхом пішли багато композиторів-послідовників, до яких можна віднести В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Степового та ін.

В сонаті a-moll провідними є лірико-елегійні образи. Фактура твору має риси гомофонно-гармонічного складу, проте насичена підголосками. М. Лисенко в своїй творчості розвивав традиції попередників та збагатив їх народними елементами, що призвело до нової якості національного українського фортепіанного стилю. В його сонаті, як і в фортепіанній творчості в цілому, відчувається народний характер, глибоке проникнення у фольклорну українську образність та її стилістику. Лисенко вміло застосовує елементи фольклорної лексики (мелодичні звороти, формотворчі, ладово-гармонічні та ритмічні особливості). Композитора не вдається до прямого цитування українського народного мелосу, але весь тематизм сонати тісно пронизаний народнопісенними інтонаціями.

М. Лисенко в своїй сонаті зумів асимілювати романтичні інтонаційні здобутки західноєвропейської традиції та української народної музики та створити унікальний зразок української романтичної сонати з яскраво вираженою національністю. Художні ідеї композитора стосовно звукової палітри, засобів звукоутворення, фактурних принципів, методів обробки музичного матеріалу отримують втілення та продовжують свій подальший розвиток у творчості Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, Я. Степового. П. Сениці.

Будучи учнем М. Лисенка, Л. Ревуцький був продовжувачем ідей свого вчителя. Це виражалось в образно-ідейній сфері його творів, в формотворчих принципах, в насиченні музичної мови елементами народнопісенного українського мелосу та в поглибленому вивченні національного фольклору. Композитор протягом життя займався опрацюванням фольклорного доробку, та паралельно знайомився з важливими досягненнями світової музичної культури, що вплинуло на формування його індивідуального композиторського стилю. О

Одними з перших масштабних творів **Л. Ревуцького** були — **Сонатне алегро c-moll та h-moll** (в 1949 році композитор переробив його у Сонату), написані ще в студентські роки. Маючи одночастинну форму, соната h-moll op.1 має чітку побудову з яскраво вираженими розділами, котрі функціонально відповідають частинам класичного сонатного циклу. Перший розділ — Allegro Moderato, середній розділ — Meno mosso, виконує функції другої повільної частини циклу, та Allegro, найвіртуозніший розділ твору, який відіграє роль фіналу та завершується кодою Agitato. Звернення до одночастинного типу сонати говорить про романтичні тенденції в творчості Л. Ревуцького. Соната вирізняється своєю яскравою мелодикою та віртуозністю. Виразна мелодійність та пісенність фортепіанних творів композитора є однією з головних рис його стилю. Фортепіанна фактура сонати в своїй основі гомофонна-гармонічна та розшаровується на верхній мелодичний голос, арпеджіоподібний супровід, що знову демонструє пісенну природу творів Ревуцького. Проте, постійний синтез прийомів гомофонного та поліфонічного складу, та висока технічна складність піаністичних прийомів говорять також про інструментальне бачення жанру.

Ліро-епічна образна сфера твору відповідає головним естетичним принципам романтизму, композитор вміло втілює різноманітність особистих почуття та переживання. Для фортепіанної сонати Л. Ревуцького характерна ладова різноманітність, повнозвучність гармонії, поліфонічність фактури, та значна емоційно-виразна роль гармонії. Соната h-moll op.1 є яскравим зразком романтичної моделі жанру сонати в українській фортепіанній музиці. Л. Ревуцький став одним із представників пізньоромантичного напрямку у вітчизняній фортепіанній літературі, на ряду з В. Косенко.

Розвиток одночастинної трактовки жанру сонату з рисами поемності та романтичними рисами музичної драматургії продовжився в творчості **Б. Лятошинського**. Жанр фортепіанної сонати в творчості композитора представлений двома творами — **Перша соната для фортепіано op.13 та соната-балада op.18**. Фортепіанна музика, займає важливе місце в творчій спадщині композитора, її створенням Лятошинський займався упродовж всього життя. Зараз його твори доволі популярні та посідають високе місце в концертному репертуарі багатьох відомих виконавців.

В фортепіанних сонатах Б. Лятошинського простежується вплив музичних традицій Ф. Ліста та О. Скребіна (риси поемності в фортепіанних творах, використання монотематизму демонструють вплив творчості Ф. Ліста, проте гармонічна мова має багато спільних рис зі скрябінською традицією). Фортепіанна творчість Лятошинського відрізняється насиченням характерних рис різних музичних течій того часу в різні періоди творчості композитора. Його ранні твори пронизані ідеями символізму та експресіонізму, більш пізні твори отримують риси пізньоромантичної традиції та інколи й неокласичної.

Опираючись на аналіз фортепіанних сонат Лятошинського в статті С. Зандрока [12, с.163], можемо зазначити, що яскравий образний зміст, ідеальна довершеність сонатної форми чітко відповідає логіці драматургічного розвитку. Соната для фортепіано №1 op.13 втілює лірико-героїчні образи, які поєднують психологічну заглибленість та експресивність. Багатопластна та різноманітна фактура твору та використання різних технічних відносить сонату

до ряду складних творів в піаністичному відношенні. Соната-балада op.18 Лятошинського насичена яскравими, рельєфними музичними образами, в ній присутні елементи картинності та вільне трактування сонатної форми, що демонструє саме риси жанру балади в творі. Однак, епіко-драматичне начало та філософська концепція, які притаманні фортепіанному стилю композитора, відіграють головну роль. В творі посилюється роль монотематизму.

Композиторська мова Лятошинського позначена філософською психологічно напруженою експресією. Характерним для неї є використання фольклорного ладо-інтонаційного мелосу, декламаційно-речитативного типу висловлювання, імпровізаційних елементів та складних поліфонічних прийомів. В фортепіанних творах Лятошинського 20-х років, до яких відносяться і сонати, простежуються риси символізму та тенденції пізньоромантичної й імпресіоністичної традиції, які були поширені на початку ХХ століття. За словами О. Підсуха [36, с. 27], стильова система ранніх творів композитора 20-х років «наче балансує на межі пізньоромантичного, символістського, експресіоністського стильового континууму» .

Прийоми розвитку образів, їх завершеність та відокремлення самостійні епізоди, наявність рис зображальності підтверджують думку Л. Ланцуги [22] про те, що Б. Лятошинський започаткував епіко-драматичний підвид української фортепіанної сонати. Особливий експресивно-психологічний стиль викладу музичного матеріалу, який увиразнив Лятошинський в своїй творчості, став характерною рисою української фортепіанної музики ХХ ст.

Українська фортепіанна творчість другої половини ХХ століття характеризується різноманіттям нових жанрово-стилістичних течій, та пошуками сучасних композиторів нових засобів музичної виразності та оригінальних барв музичної мови. Т. Омельченко виділяє дві течії розвитку жанру сонати в фортепіанній творчості композиторів того періоду [35, с.9]. З одного боку, є композитори, які створюють зразки жанру згідно з класичними традиціями побудови сонатного циклу, про що говорить вибір форми, образної сфери творів, засоби виразності та гармонічна мова. До цієї лінії відносять

фортепіанні сонати В. Кирейка (7 сонат), В. Сечкіна (одна фортепіанна соната та соната для скрипки та фортепіано), А. Коломійця (одна соната), О. Канерштейна (соната для фортепіано та соната для віолончелі і фортепіано).

З іншого боку, існує течія, до якої відносять новаційні прочитання жанру: це сонати В. Бібика, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, М. Тица, В. Птушкіна, І. Шамо та ін., характеризується використанням рис новаторських музичних течій ХХ століття. Наприклад, С. Станкович, І. Шамо в своїх творах по-новому оцінюють зв'язки з фольклором, що породжує «неофольклоризм».

Неокласицизм, що породжений новим поглядом на класичну спадщину, простежується в творчості В. Сильвестрова, М. Тица. «Неоромантичні» тенденції та деякі риси «неоімпресіонізму» зустрічаються в сонатах Карабиця, який, на думку О. Копелюка [15, с.88] продовжує лінію романтичної одночастинної сонати епіко-драматичного характеру, що підкреслює належність ранньої творчості композитора до школи Б. Лятошинського.

1. 2 Загальна характеристика фортепіанного стилю В. Косенко

Віктор Степанович Косенко був сином військовослужбовця, а саме «син генерал-майора Степана Семеновича Косенка», як вказано в заяві про вступ до Петербурзької консерваторії, яка збереглась в особистому архіві композитора [48, с.60].

Музична освіта композитора почалася в часи перебування разом з сім'єю в Варшаві. Саме домашнє музикування стало поштовхом для майбутньої діяльності Косенка.

Завдяки положенню батька Косенкові завжди були доступні кращі вчителі та вихователі, можливість частого відвідування театрів, різних концертів та музеїв. Високий рівень культурного життя сім'ї композитора також засвідчена в частих організаціях домашніх творчих вечорів, концертів та цікавих зустрічей. В домі завжди лунала музика та панувала творча атмосфера. Звісно, Косенко проявляв неабиякі здібності змалку. Важливо те, що в сімейному колі часто звучали народні українські пісні, що значно вплинуло на формування

особистості композитора.

Згодом знайомство з музичним фольклором проявилось в музичній мові Косенка. Вже в дев'ятирічному віці Косенко склав свої перші фортепіанні твори, в яких вже виділялись характерні риси майбутнього композитора: це колоритна гармонічна мова, широка палітра динамічних фарб, активний характеристичний ритм та інше.

У 1915 композитор вперше звертається до жанру поеми. Саме ці дві поеми стали найбільшим досягненням дожовтневого періоду творчості Косенка. Не зважаючи на малий вік В. Косенко став одним з числа талановитих і прогресивних людей, які працювали в останні дожовтневі роки на ниві фортепіанної та камерно-інструментальної музики, та значно вплинули на її подальший розвиток. Роки навчання гри на фортепіано у професора варшавської консерваторії О. Михайловського, який був вираженим піаністом романтичного напрямку, значно розвинув піанізм В. Косенка, та спрямував його саме в романтичному руслі. Цей напрямок розвитку піанізму продовжила І. Міклашевська, в класі якої молодий композитор навчався в Петроградській консерваторії.

Як зазначає О. Олійник [33, с.19], педагогічні принципи Міклашевської, які ґрунтувались на художніх засадах її піанізму, мали велике значення для формування фортепіанного стилю композитора. Вона завжди закликала учнів до глибокого розкриття художнього образу твору та до грамотного співвідношення раціонального та емоціонального моментів. Згодом, як відомо, саме майстерне поєднання глибокого осмислення музики та емоційності були характерні. Багато уваги приділялось роботі над технікою, яка слугувала не лише способом подолання труднощів на шляху до створення музичного образу. Велика увага приділялась роботі над співучим звуком, що також мало значний вплив на становлення піанізму Віктора Косенко. Ці та інші моменти свідчили про романтичну спрямованість виконавства І. Міклашевської, яка згодом проявилася і в піанізмі молодого композитора.

Характерною рисою для фортепіанного стилю Косенко та для його

композиторської мови є тяжіння до самостійності всіх мелодичних ліній. Що також являється результатом впливу принципів та поглядів І. Міклашевської, яка вважала будь-яку музику поліфонічною.

Разом з формуванням піаністичних принципів В. Косенка відбувався розвиток його композиторського таланту, тісно пов'язаний з періодом навчання у М. Соколова по класу теорії композиції. У той час творчий доробок композитора переважно складався з вокальних творів, але захоплення фортепіанною творчістю виплило в створення декількох фортепіанних п'єс. Вони були нерівноцінні за майстерністю та досконалістю до його зрілих творів, але вже відбивали принципи мислення митця та спрямованість його творчості.

Закінчивши Петроградську консерваторію, Віктор Косенко повертається в Україну, а саме – в Житомир. Перебуваючи в Україні, Косенко багато концертує, як чудовий піаніст-виконавець, широко пропагуючи українську, російську та зарубіжну музику, а також твори його сучасників (Рахманінов та Скрябін). З особистого листа Віктора Косенко від 3 грудня 1928 його викладачки музики Лідії Яківни Хаботіної житомирського періоду ми можемо оцінити його насиченість його концертної діяльності: *«<...>Сейчас я в Мелитополе – очень далеко от Вас. Здесь прошли наши два концерта с большим успехом. Должны достоятся еще два концерта. Здесь теплота, жара. Я совсем отвык от такого хорошего климата. В среду, вероятно, поедем в Днепрпетровск. Там будет у нас 4–5 концертов. Всего прошло у нас 12 концертов. <...> Переезды у нас очень тяжелые, и это дает себя очень чувствовать. В особенности это отразилось, когда мы были на Рудниках. Приходилось все время ездить на лошадях. Усталость чувствую, но с приездом в город она понемногу спадает. К 15/1 я должен быть во что бы то ни стало дома, так как с 1/II у меня второе турне»* [48, с.59].

В 1922 році В. Косенко влаштовує свій перший авторський концерт, а вже 1924 року відвідує Москву (у 1925 року дає авторський концерт у Москві), 1927 року відбулись концерти в тодішній столиці УСРР місто Харків.

У 1928 році В. Косенко разом зі співачкою О. Колодуб здійсни в

гастрольну подорож містами Донбасу. Преса відгукується на виступи й концерти композитора дуже прихильно. Така насичена концертна діяльність доводить те, що Віктор Косенко був талановитим піаністом. Тому не дивно, що фортепіанна галузь творчості займала одне з головних місць в творчому доробку композитора та була йому особливо близькою.

Працюючи в різних жанрах симфонічної, вокальної та камерно-інструментальної музики, найбільш повно Косенко проявив свій композиторський талант саме у фортепіанних творах. Він досконало володів мистецтвом фортепіанної гри. Композитор чудово відчував інструмент, та майстерно й зі смаком трактував його в своїх творах. Це відзначилось на технічній складності та віртуозності фортепіанних творів, та фортепіанних партій в камерних і вокальних творах.

Глибоке знання специфіки фортепіано, майстерне володіння піаністичними прийомами звучання дали змогу композиторові максимально використати всі можливості інструмента та створити високомайстерні, справжні піаністичні зразки української фортепіанної класики.

Збагаченням вітчизняного фортепіанного «золотого фонду» В. Косенко займався впродовж всього життя.

Творчий шлях композитора умовно поділяється на *ранній* (1905-1928) та *зрілий* (1928-1938) періоди, що зумовлено жанрово-стилістичною та образною еволюцією фортепіанної творчості митця. Найкраще цю еволюцію охарактеризував сам композитор: *«Перший період моєї творчості — хворий, похмурий, в ньому відсутнє життя... В своєму другому періоді я хочу сказати музикою, яким би могло бути добрим життя... Мені потрібно настрою , я зараз хочу мажору. Я хочу писати у світлих тонах... Але зараз я йду далі, я йду до світла. Мій внутрішній інстинкт підказує цей шлях, цю дорогу, — я буду писати. І можливо, третій період мій — буде перемога»* [10, с.64].

Іншими словами, композитор в своїй творчості переходить від екзальтованих, розпалених настроїв, які панували в першому періоді, до більш реалістичних, життєдайних образів.

Спираючись на працю О. Олійника [33], можемо представити еволюцію розвитку фортепіанній жанрів в творчості В. Косенко задля розуміння, яким чином йшло формування його композиторського стилю.

До раннього періоду відносяться твори написані в 1905-1928 роках: вісім прелюдій, шість поем, дві поеми-легенди, менует, фантазія, ноктюрн-фантазія, 12 етюдів та 3 сонати. Таку періодизацію творчості Косенка пропонують О. Олійник [33] та В. Довженко [10]. Провідним жанром раннього періоду творчості В. Косенка була *лірична та танцювальна мініатюра* (поеми, мазурки, вальси, етюди), в якій переважає емоційно-суб'єктивна образна сфера.

Особливе місце займав жанр поеми. Косенко перший впровадив жанр поеми в українській фортепіанній музиці.

В пісенно-танцювальній мініатюрі Косенко втілював різні ліричні образи, пов'язані, насамперед, з сферою суб'єктивних переживань та емоцій. Яскравим прикладом є: 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). Твори малих форм В. Косенко нагадують психологічний ескіз, передають швидкоплинність та моментності настрою. Композитор прагне передати різні відтінки психологічних настроїв героя. Звідси і контрастність емоційних станів, що розкриває лірико-драматичну сторону композитора. Особливо це відчувається в ноктюрнах В. Косенко, в яких простежено тяжіння до орнаментування кантилени та мелодизації супроводу. І це споріднює їх з шопенівськими прикладами цього жанру. Зв'язок с творчістю Шопена, та взагалі з польською культурою (враховуючи, що В. Косенко дитинство провів у Варшаві) спостерігаємо і в мазурках композитора. В цьому польському танцю Косенко розкрив різні психологічні настрої, та відходить від чисто жанрово-танцювальної сфери до більш ліричної сфери.

Мазурки, як і ноктюрни, побудовані на зіставленні контрастних настроїв. В них поєднуються вагання з пориваннями, меланхолічність з радісними світлими настроями, вольові мужні образи з тендітною ліричністю. Твори раннього періоду творчості В. Косенко виявляють ліричне обдарування митця,

та приваблюють своєю правдивістю психологічних образів. Вони відображають головну тенденцію того періоду в інструментальній українській музиці - панування малої форми, та попереджають появу нового жанру в творчості композитора - жанру поеми.

Риси поемності простежувались і в більш ранніх творах композитора, в тяжінні до поглибленої психологізації музичних образів, в поєднанні елегійності та драматизму та в тяжінні до імпровізаційності. До жанру фортепіанної поеми композитор звертався часто на протязі всього творчого шляху. До кінця 1920 року цей жанр був превалював в його творчості. Беручи до уваги новизну цього жанру на той час, поеми мали велику цінність для української фортепіанної музики. З одного боку композитор продовжує лінію відображення суто інтимних переживань ліричного героя, а з іншого в них відчувається прагнення вийти з кола інтимних почуттів, та розширити образну палітру своєї творчості.

Найбільш показовими в цьому плані є поеми оп.11 та оп.12. В них все частіше з'являються настрої туги, розгубленості та відчаю.

Частковий вплив творчості О. Скребіна позначився в схожості образної сфери деяких поем та на виборі жанру саме поеми, а як відомо, музичне мистецтво появою жанру фортепіанної поеми завдячує саме О. Скребіну. Інтерес до творчості передових вітчизняних композиторів, того часу як і до західноєвропейських, характерний для багатьох українських композиторів. Але, якщо говорити про творчість О. Скребіна, то В. Косенкові були ближче ранній та середній періоди творчості російського композитора [33, с.26]. Музична тканина в поемах В. Косенко пронизана вольовими мужніми образами, їй властиві інтонації закликів та пориву, ця музика далека від звукової «ефірності», яка нерідко притаманна пізнім творам О. Скребіна.

В. Косенко майстерно демонструє універсальність цього жанру. В поемах сконцентровані багата палітра ліричних почуттів, палкі поривання, щира ніжність, драматичні зіткнення пафосу і щирої туги, моменти відчаю, які змінюються картинами спокою. Свобода побудови музичних форм та насичена емоційність — головні риси поемності, які автор майстерно використовував у

своїх творах даного жанру.

Імпровізаційність, часто властива жанру поеми, у творах В. Косенко проявляється в тяжінні до ритмічної свободи, за рахунок розширення метро-ритмічних рамок в мелодії та частоті зміни темпів в межах твору. Такі типово романтичні риси часто зустрічаються в його поемах. В. Косенко часто використовує поліфонію, як засіб музичного увиразнення мелодії, що надає рельєфності музичній лінії, а складні поліритмічні малюнки, надають певної тремтливості його творам. Драматургія деяких поема, наприклад, таких як: «Фантастична поема», Поема сі мінор, — побудована на взаємодії різних тем-настроїв, та їх подальшій музичній трансформації, що демонструє зародження сонатності в творчості Косенка.

Гармонічна мова В. Косенко спирається на класичну функціональну основу, але він часто тяжіє до мелодизації акордів, та окремих голосів, що утворює прохідні допоміжні співзвуччя, що сприяє насиченню та ускладненню гармонічного розвитку. Композитор часто використовує поліфонічні прийоми, як спосіб мелодизації елементів фактури. Фактура в поемах яскраво відображає виконавсько-піаністичні принципи композитора: вокальність звуку, легатна гра, сприйняття фортепіано, як «співучий» інструмент.

Фортепіанні поеми В. Косенко належать до кращого доробку композитора. Вони були і залишаються одними з улюблених та найпопулярніших серед шанувальників та виконавців української фортепіанної музики.

На початку 20-х років відбувається зростання композиторської майстерності в галузі малої форми, відбувається її жанрове та образне збагачення. Це ясно простежується в творчості В. Косенко та інших композиторів того часу (прелюдії Л. Ревуцького, п'єси М. Вериківського та ін.) В період з 1922-1923 роки композитор створює цикл етюдів ор. 8, які стали якісним стрибком в жанрі етюд, в історії української фортепіанної музики. Ідеальне знання й відчуття всіх можливостей й особливостей інструменту, всі фортепіанні опуси відрізняються особливою піаністичністю, особливо це проявилось в жанрі етюд. Віртуозність для композитора є одним зі способів

музичної виразності, але не самостійним. 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.

Етюди ор.8 становлять собою так звані етюди-настрої. Глибока ліричність, пісенність музичних образів, окремі інтонаційні звороти, вільне трактування метру, забарвлення гармонічної мови (мажоро-мінорні перемінності, використання натурального, фригійського мінору), елементи підголоскової поліфонії малюнок фактури, який імітує багатоголосся — все це наближає цикл до народної музичної основи. При цьому риси, які наближають твір до народної основи, органічно поєднуються з прийомами професійної фортепіанної музики. В період життя в Житомирі В. Косенко проявляв інтерес до музичного мистецтва України, особливо хорового, та й сам приймав участь в народному музикуванні. Але цей інтерес був пов'язаний не з бажанням цитування народних тем в своїх творах, а для поглибленого вивчення українського мелосу, стилю української народної музики, для створення власних мелодій. Емоційне насичення, яскравість та опуклість образів, фактурна і динамічна виразність, технічна складність робить ці етюди концертними. Звернення до цього жанру зумовлене виконавською майстерністю композитора. Саме в цих творах автор може втілити всі свої піаністичні й композиторські принципи.

Наприкінці раннього періоду творчості композитора з'являється тенденція до укрупнення жанру. В творах малих форм В. Косенка почали проявлятися елементи сонатності та симфонічного мислення, тяжіння до масштабності художньої музичної думки. Ця тенденція розширення образних меж призвела до появи жанру сонати в творчості композитора.

Захоплення жанром сонати також зумовлене виконавською діяльністю композитора та прагненням опанувати сучасний європейський досвід. Відомо, що композитора особливо зацікавила камерно-інструментальна музика. Фортепіанні сонати Косенка завершують ранній період творчості композитора.

В них остаточно сформувався його композиторський стиль.

Другий період творчості митця характеризується творами, які відносяться до 1928 - 1938 років. Серед них – два концертні вальси, «11 етюдів у формі старовинного танцю», біля 30 фортепіанних мініатюр для дітей. В творах цього періоду більше відчувається звернення до реалістичних народних образів, та використання зразків українського музичного фольклору.

Цикл «11 етюдів у формі старовинних танців» оп. 19 (1928—1930 рр.) є найбільш відомим твором зрілого періоду композитора. Зберігаючи традиції старинних сюїт, а саме танцювальний кістяк, Косенко komponує свій цикл дещо довільно, імпровізаційно. В трактуванні сюїти Косенко зберігає струнку логіку розташування та співвідношення етюдів, намагаючись побудувати логічну послідовність з тенденцією об'єднання в ціле. Косенко на основі певних традицій музичної мови старовинних танців розвиває образну сферу романтичного спрямування. Особливого забарвлення жанру старовинного танцю додає те, що В. Косенко наситив твір стильовими та інтонаційними особливостями народної української музики. Особливо яскраво це простежується в Куранті, що виражається в інтонаційній близькості до української пісні, та насичення твору елементами підголосковості. Також в творі зустрічаються п'єси з елементами сонатності (Алеманда, Куранта), що виражається в принципі побудування форми та в наявності наскрізного музичного розвитку.

Поєднання елементів фольклорного мелосу з поліфонічним трактуванням жанру старовинного танцю в циклі «11 етюдах у формі старовинних танців» В.Косенка створює музично та композиційно унікальний твір, та підтверджує думку Л. Свірдовської [39, с.26] щодо того, що композитор у своєму циклі майстерно поєднав національно-інтонаційну основу з класичними композиційно-структурними формами.

В. Косенко був типовим представником романтичного стилю в українській сучасній музиці. Прекрасний знавець класичних форм, в яких частіш за все і писав свої твори. Вихований на кращих музичних зразках західноєвропейського

романтизму XIX – початку XX століть, В. Косенко в своїй виконавській та композиторській творчості засвідчив романтичне світосприйняття. Його твори вирізняються ліричністю, емоціональною насиченістю, пройняті героїко-драматичним пафосом та позначені глибоким розумінням життя. Яскрава мелодика, часто домінуюча над іншими елементами музичної виразності, пронизана інтонаціями українського музичного фольклору.

З емоційним насиченням творів В. Косенка невід’ємно пов’язана фактура, характерними рисами якої є динамізація й активна участь у розвитку образів. Різноманітна й багата фактура фортепіанних творів В. Косенка яскраво відображає його, як здібного піаніста виконавця.

Фактуру фортепіанних творів митця слід визначити як гомофонно-гармонічну. Однак тяжіння до індивідуалізації голосів, поліфонічність, чутливе відчуття вертикалі та самостійності ліній по горизонталі – вказують на риси гомофонно-поліфонічного стилю мислення, який допомагає композитору реалізувати масштабні складні задуми. Оригінальний синтез засобів професіональної та народної музики вимальовують індивідуальні риси композиторської мови В. Косенка. Про це говорять, наприклад, збагачення музичної лінії підголосками, органними пунктами або витриманими голосами. Схильність до камерності та водночас концертно-віртуозного стилю – характерні ознаки піанізму та композиторського фортепіанного стилю В. Косенка, які гармонійно поєднуються в творчості композитора.

В своїй фортепіанній творчості В. Косенко органічно поєднує досвід вітчизняної та західноєвропейської музичної культури з національними музичними традиціями, тим самим просуваючи українську музику на світовий рівень. Композитор прагнув пізнати специфіку художнього мислення свого народу. Він рідко вдавався до прямого цитування фольклорних творів, але широко використовував елементи народної творчості в своїй музиці. Лад-інтонаційна та лад-гармонійна сфери, акордика, методи розвитку, голосоведіння, елементи підголоскової техніки та інші фактори говорять про національний характер композиторського мислення В. Косенка.

В своїх фортепіанних творах митець використовує хвилеподібний тип розвитку музичного матеріалу. Йому притаманний секвентний розвиток, проведення образів пластами, що призводить до динамізації реприз або код. Фактура фортепіанних творів митця в своїй основі гомофонно-гармонічна, але тяжіння до індивідуалізації голосів притаманне стилю композитора. Косенко чуйно відчуває як вертикаль, так самостійність ліній по горизонталі. Індивідуальності його композиторській мові надає оригінальний синтез засобів професійної на народної музики. Про це говорять, наприклад, збагачення музичної лінії підголосками, органічними пунктами або витриманими голосами.

Отже, композитор значно збагатив українську професійну музику формами та жанрами. Він першим увів в українську фортепіанну творчість жанр концертного етюдів і поеми, а також розвинув жанр сонати, концерту та ліричної мініатюри. Слід відмітити його цінний вклад у дитячу фортепіанну літературу, яскравим, неперевершеним прикладом якої в українській музиці є «24 дитячі п'єси».

Висновки до Розділу 1

Українська фортепіанна соната пройшла довгий шлях музико-історичного розвитку. Від формування фундаментальних принципів сонатності, котрі базувались, здебільшого, на досвіді західної музичної культури, до утворення нових внутрішньо-жанрових різновидів вже з яскраво вираженими національними рисами.

В творчості Д. Бортнянського відбувався процес зародження жанру української сонати в двох основних жанрових різновидах: циклічний та одночастинний. Запозичення традицій західної музичної культури та їх адаптація в вітчизняній музиці привели до розквіту класичної фортепіанної сонати в українській музиці саме в творчості Д. Бортнянського.

М. Лисенко, продовжуючи лінію класичної сонати, збагатив музичну мову рисами нової романтичної течії та створив один з перших зразків сонати саме в національному засвоєнні.

Період кінця XIX — початку XX століття характеризується піднесенням зацікавленості композиторів та їх активну діяльність в галузі жанру фортепіанної сонати. В творчості Ревуцького, Степового, Лятошинського, Косенка та інших формується національний тип драматургії сонати, розширюється образно-емоційна сфера творів та діапазон стильових рішень. Твори Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та В. Косенка стали кульмінаційним етапом в розвитку жанру професійної фортепіанної сонати. Їх сонати створювалися під впливом головної музичної ідеї того часу — романтизму. В них сформувались головні національно-стильові риси української фортепіанної сонати до яких можна віднести: романтичний пафос, експресивну виразність вислову, ліричну особистісно орієнтовану образну сферу, переважання одночастинного різновиду сонати, драматургія крещендуючого типу розгортання, потяг до поємності в своїх творах, насичена високотехнічна фактура та музична мова, просякнута інтонаціями народного мелосу.

З кінця XX століття до нині жанр української фортепіанної сонати втрачає свої позиції щодо актуальності жанру для сучасних композиторів. З іншого боку, в творчості В. Бібика, В. Сильвестрова, М. Тіца, В. Птушкіна, І. Шамо сонатна форма отримала істотні жанрові модифікації. Сучасні зразки сонатного жанру мають більш широкий жанрово-стилістичний радіус. Композитори проводять активну діяльність в пошуку нових засобів музичної виразності та, зберігаючи спадкоємність з класичною концепцією сонатності, збагачують жанр новими оригінальними рисами.

Фортепіанні сонати Віктора Косенка є одними зі зразків національного різновиду жанру, який вважається фундаментальним для подальшого розвитку української сонати. Тому важливість творчості композитора для української музичної культури важко переоцінити.

Творчість Косенка входить до загальновизнаної, високопрофесійної концертної літератури, та вийшла за рамки суто українського мистецтва. Фортепіанна музика композитора — це масштабна та багатогранна сфера його творчості. Збагаченням вітчизняного фортепіанного «фонду» В. Косенко

займався впродовж всього життя. Творчий шлях композитора умовно поділяється на *ранній* (1905-1928) та *зрілий* (1928-1938) періоди, що зумовлено еволюцією жанрово-стилістики фортепіанної творчості митця.

Провідним жанром раннього періоду творчості В. Косенка була лірична та танцювальна **мініатюра** (поєми, мазурки, вальси, етюди), в якій переважає емоційно-суб'єктивна образна сфера, композитор приділяв велику увагу суб'єктивному, намагався передати інтимні емоції ліричного героя.

Другий період характеризується прагненням Косенка відійти від суб'єктивного обособлення, та надати своїй музиці життєвої та соціальної дієвості. Наприкінці раннього періоду творчості композитора з'являється тенденція до укрупнення жанру. В творах малих форм В. Косенка почали проявлятися елементи сонатності та симфонічного мислення, тяжіння до масштабності художньої музичної думки. Ця тенденція розширення образних меж призвела до появи жанру сонати в творчості композитора. Також в творчості другого періоду більше відчувається зв'язок з народною мелодикою, а музична мова цього періоду простіша й наповнена більш яскравим колоритом та гармонійним багатством.

Будучи професійним піаністом, В. Косенко сформувалася під впливом багатьох відомих західноєвропейських і вітчизняних композиторів. Серед них: Ф. Шопен, Ф. Ліст, С. Рахманінов та особливо О. Скрейбін. Захоплення музикою останнього, характерне для більшості українських композиторів, але найбільш повно відбилося в творчості Косенка.

Якщо у камерно-вокальній творчості В. Косенка простежується процес єднання українського «інтонаційного словника» з традиціями російської та західноєвропейської музичної культури, то в інструментальних жанрах він залишається типовим романтиком з притаманними цьому визначенню якостями: тонкий ліризм, психологічна заостреність, яскравий мелодизм, спирання на класичні форми.

Отже, лірика є основним способом світоспоглядання у фортепіанних сонатах В. Косенка. Як зазначив, Л. Ревуцький: «Твори Косенка вирізняються

на загальному фоні української музики своєю сердечністю, м'якістю, стихійною ліричністю і якоюсь невимовною привабливістю характеру» [33, с.96]. Фортепіанні твори Косенка свідчать про його величезний мелодичний дар та високу майстерність, які виявляються в бездоганному володінні технічно-композиційними прийомами та всіма засобами музичної виразності. Вони відрізняються надзвичайною щирістю, теплотою висловлення, ліричністю. та емоційною насиченістю.

Розділ 2

ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ В. КОСЕНКО ЯК УВИРАЗНЕННЯ ЗРІЛОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА

В творчості В. Косенко фортепіанні сонати стали яскравим завершенням раннього періоду творчості композитора та стали одним із кульмінаційних етапів в його фортепіанній творчості. Ввібравши творчі досягнення цього періоду, в сонатах остаточно склався композиторський стиль В. Косенка.

Жанр фортепіанної сонати в українській музиці не мав багатих традицій. В українській фортепіанній музиці перші зразки сонат з'явилися у другій половині XVIII століття в клавірній творчості Д. Бортнянського саме в циклічному різновиді. Це знайшло своє продовження і у творчості М. Лисенка (соната Ля мінор ор. 16). Зразки одночасних сонат з'явилися на початку другого десятиліття XX століття, до них відносяться: Соната Ре мажор Я. Степового (1909), Сонатне алегро сі мінор Л. Ревуцького (1912) та Юнацька соната В. Косенка (1912-1913). Подальший розвиток жанру продовжили В. Косенко та Б. Лятошинський.

На початку 20-х років фортепіанні сонати писали Д. Шостакович, О. Крейн, М. Мясковський. В Україні ж фортепіанна соната цього періоду була представлена в творчості М. Тіца, М. Скорульського, Б. Лятошинського та ін.

Значне місце в фортепіанній творчості В. Косенко займає жанр сонати. На протязі близько 10 років композитор неодноразово звертався до цього жанру. Саме для фортепіано Косенко написав три сонати, але також в його творчому доробку є соната для скрипки, одна соната для альту, та одна для віолончелі. Наприкінці першого періоду творчості композитора з'являється тенденція до укрупнення жанру. По цій, та по причині прагнення композитора вийти за рамки інтимних переживань, та по-новому осмислити історичні події того часу, проникнути в їх суть, так би мовити, охопити проблеми дійсності, в творчості Косенка з'являється жанр сонати. Сам композитор розуміє жанр сонати як «творче збагачення й виявлення світу почуттів та ідей у безперервності

музичної течії, в її життєвий напруженості... як імпульс розвитку ідей» [17, с. 252].

Вперше до жанру сонати митець звертається ще юнацькі роки, але рукопис Юнацької сонати Ре мінор не зберігся. Фортепіанним сонатам передували інші зразки творів крупної форми. Це були Сюїта для скрипки та фортепіано та скрипковий концерт ля мінор, створені в 1919 році. Згодом Косенко створює першу фортепіанну сонату сі-бемоль мінор ор.13 (1922). Деякі більш ранні твори, такі як поема сі мінор ор. 5 №1 та до-дієз мінор ор. 11 №3, окремі етюди ор.8, в певній мірі, передбачили фортепіанні сонати, так як мали елементи сонатності, пов'язані з розширенням тематики та образною сферою.

До пера Віктора Косенка належать 3 фортепіанні сонати: №1 ор. 13, сі-бемоль мінор, (1922 р.); №2 ор. 14, до-дієз мінор, (1924 р.); та №3 ор.15, сі мінор, (1926 — 1929 рр.). З трьох сонат композитора тільки Друга має циклічну форму, лірико-драматична концепція якої викладена в трьох частинах. Перша та Третя сонати мають одночасну форму, написані в формі сонатного алегро.

2.1 Жанрово-стильові особливості жанру сонати в фортепіанній творчості В. Косенка

Соната h-moll ор.13 написана композитором у 1922 році, у часи викладання в Житомирському Музичному Технікумі. Це перший серйозний досвід композитора в сонатному жанрі, адже, як відомо, перша сонат d-moll (юнацька) не збереглась до нашого часу [33 с.153]. Тож звернемося до аналітичних нарисів.

Перша Соната b-moll, ор. 13 одночастинна, має 3 розділи та розгорнуту коду. Починається з короткого, але декламаційного Вступу Grave. Емоційний стан можна порівняти зі вступом до Другої сонати Ф. Шопена b-moll. Композитор заявляє конфлікт, протиставляючи два образи, закличну октаву на *ff* та подальший низхідний пасаж з тремолюючими септакордами, що виконуються на *cresc.*, від *p* до *ff*. Саме в такому динамічному нюансі починається Г. П. Dramatico (Allegro moderato).

Ще один контраст – розспівна, пісенна мелодія та драматичний, рахманіновського типу супровід. Партія лівої руки задіює діапазон 3x з половиною октав. Мелодична думка закінчується незавершено, на квантовому тоні. Розвиток головної теми відбувається завдяки модуляції у f-moll. З ремаркою *Riu mosso* починається відхилення у ліричні настрої, котрі поступово стають схвильованими та експресивними. Низхідні октавні ходи, секундові інтонації, звуження діапазону з нюансом *p* надають спокою у характері. Тематичний розвиток відбувається завдяки повторення мелодичних елементів Г. П. Подальше секвенціюванню, варіюванню та динамічному наростанню відбувається образне перетворення теми.

З ремаркою *Agitato* [ma poco meno mosso] мелодизм набуває активного, вольового початку. С. Зандрок порівнює образні настрої з етюдом з E-dur op. 8 написаному у тому ж році, що і соната (1922) «Першотравневе свято».

Фактура поступово набуває оркестрового звучання. Разом з поліфонічним викладенням самостійності набуває і басова лінія - висхідні пасажі та низхідні октави по звукам арпеджію. Партія лівої руки насичена секстолями та тріолями дрібними тривалостями. В партії правої руки - низхідні сексти та септими, їх заповнюють висхідні октавні пасажі по звукам акордів, кожного разу досягаючи нової вершини. Драматичного напруження додають домінантсептакорди побічних тональностей. Динамічної кульмінації головна партія набуває коли в мелодії повторюється звук «сі», а октавні стрибки тріолями стверджують широкі інтервальні ходи. В акомпанементі задіяна формула бас-акорд. Все це призводить до напруженого акорду на *ff* після, якого звучання обривається. Після паузи з ферматою слідує короткий епізод у вигляді варійованого проведення головної теми на *p*, який виконує роль сполучної партії. С. П. *Allegro moderato* (Tempo I) ліричного характеру, підготовлює контрастну, акордову фактуру наступного епізоду.

П. П. *Moderato cantabile* написана у тональності Des-dur, лірична, споглядальна, висвітлює образ попередньої теми завдяки зональному викладенню. Після другого проведення тематичної побудови в мелодичній лінії,

що була викладена четвертними тривалостями, з'являються низхідні пасажі тріолями.

З ремарки *rosso a rosso più animato* починається стрімкий варіативний розвиток теми П. П. 2-ге проведення П. П. *Allegro moderato tranquillo*. Динаміка знову в нюансі *p*, мелодична лінія супроводжується акордами викладеними у вигляді арпеджіо шістнадцятими тривалостями. Розвиток приводить до динамічного зростання та акорду на *f*. Після акорду слідує коротка пауза в партії правої руки. Далі будуються висхідні фрази з 1-ї до 3-ї октави. Чотири акорди у верхньому регістрі знаменують початок поступового розгортання мелодії, яка на короткий час повертає початковий стан П. П. [*Animato*]. У 3. П. *Allegro moderato* звучать ритмічні та інтонаційні елементи Г. П.

Варто звернути увагу на композиторський хід: перед проведенням головної теми початковому низхідному пасажу на сексту через октаву у вступі тут протиставляється висхідний пасаж на октаву. Завершує експозиційний розділ Г. П. У *Des-dur*. Її початок звучить спокійно, ніби колискова. Фактурне викладення прозоре - в партії лівої руки тільки четвертні акорди. Далі - останнє в експозиції динамічне наростання. Фактура розширюється: в партії лівої руки октавні ходи по звукам ламаних арпеджіо; в партії правої руки висхідний рух ламаних акордів. В новій якості, вже декламаційно проводяться ритмо-інтонації Г. П. Подальший їх розвиток приводить до ствердження енергійних, висхідних інтонацій. Наступний споглядальний епізод прелюдійного характеру [*Lento*]. Тут поєднуються мелодичні побудови, котрі перериваються паузами, з висхідними пасажами (*leggiero*). Пунктирна ритмоформула восьмих тривалосте та низхідна квінта дозволяють згадати 18-ту Сонату *Es-dur* Л. Бетховена.

Розробка *Andantino (f-moll)* починається з закличних інтонацій теми Г. П. Висхідна октава та пунктирний ритм надають активності та бадьорості її звучанню, однак одноголосний акомпанемент задіює широкий діапазон, що надає мелодії широкої поетичності. Наступний епізод на *pp* [*Larghetto*] (*B-dur*) посилює цей ефект. Для тематичного розвитку композитор застосовує ритмічне та інтонаційне варіювання, а також метричне чергування та перемінні

тональності. Середній епізод розробки *Piu mosso* (D-dur) за настроєм схожий з темою Г. П. Акорди з форшлагами створюють ефект легкості та безтурботності, однак поступове скорочення їх тривалостей, прискорення темпу, *sf*, *cresc.* та ущільнення фактури призводять до нової, світлої теми Г. П. *Allegro moderato* (Tempo I). Її інтенсивний розвиток відбувається за рахунок розширення діапазону, задіяні високого регістру, *poco agitato*, ущільнення акордів, *cresc.*, крім того, композитор ніби розширює час для викладення усєї музичної думки за допомогою розміру 5\4.

З ремарки *Agitato non presto* починають звучати елементи Г. П. та П. П., що поступово призводить до їх контрапунктуального проведення. Фактурне викладення розростається настільки, що стає необхідним брати акорди арпеджовано. Все це посилює драматичність та приводить до кульмінації розробки. Перед репризою 2 такти з ремаркою *rubato* мають характер вступу, але тут композитор протиставляє низхідні та висхідні пасажі, з якими, також, контрастують тремолуючі акорди.

У Репризі *Drammatico. Allegro moderato* скорочені С. П. та П. П., а також відсутня З. П. У хоральному епізоді П. П. мелодичній лінії протиставляються тріолі в партії лівої руки. Тут відсутня драматична та динамічна кульмінація. Перед останнім розділом імпровізаційно проводиться тема головної партії, а швидкий пасаж підготовлює Коду *Presto*. Початкові інтонації, а саме опорні звуки мелодичної лінії, що викладена тріолями, створюють схвильований образ хроматичними погойдуваннями. Їм протиставляються низхідні хроматичні ходи в партії лівої руки. Згодом композитор знову, ніби розширює час, тріолями та секстолями створюючи шестидольний такт у розмірі 4\4. *Andante affetuoso* (d-moll—es-moll) дещо напружений епізод вольового початку з рішучими інтонаціями Г. П., завдяки висхідним акордам з пунктирний ритмом. Висхідні секундові інтонації перериває короткий епізод, що містить елементи З. П. Через 3 такти знову повертаються акорди. Після тривалого розвитку знову звучить початкова тема Коди *Presto*, і знову з'являються пунктирні акорди. Кульмінаційної вершини досягають домінантові квінтсектакорди у високому

регістрі на *fff* з все ще метушливими пасажами в партії лівої руки. Композитор надає фортепіанній фактурі симфонічної масштабності за допомогою: яскравої динаміки, альтерованих гармонічних побудов, та гострого рішучого ритму. Далі — тривала пауза, після якої звучить останній епізод сонати, ліричний епілог — *Lento*. Після висхідного пасажу фактура на *pp* поступово переходить у нижній регістр. Перед останнім тактом востаннє звучить стрімкий низхідний пасаж, що приводить до басу на *fff* та мінорного акорду у верхньому регістрі, що свідчить про нерозривний зв'язок з епохою романтизму.

Для фактури у Першій сонаті В. Косенко притаманні: тремоло, трелі, прямі та ламані арпеджіо, октави, багатозвучні акорди, в т. ч. ламані, широкі акордові та октавні скоки, перехрещення рук, поєднання різних мелодичних пластів, а також ритмічних формул в партії однієї руки. Характерною особливістю композитора у викладенні музичної думки стало використання перемінних розмірів, а також: розспівність мелодики усіх елементів фактури. Завдяки характеру тематичного матеріалу, прийомів розвитку тематизму та особливостей побудови твору композитор у даному опусі зобразив зв'язок з традиціями західноєвропейського та російського і українського романтизму. Проявив у сонатному жанрі риси поеми та балади — жанру притаманному українським митцям. В першій фортепіанній сонаті *b-moll op.13*, створеній в 1922 році, В. Косенко втілює свої романтичні устремлення, що відображається в використанні особливо яскравих образів та емоційних гіпербол. Властива сонаті імпровізаційність та оповідальна манера викладу музичного матеріалу, що також властиво саме для романтичних сонат. Завершеність образних характеристик, що зумовлює ясну структурну оформленість партій, тяжіння до наскрізного розвитку, що виражається в виборі одночасної форми, також відповідають із стильовим тенденціям романтичної сонати. Стильові засади пізнього романтизму також відбиваються в гармонічній мові сонати.

Соната *cis-moll (op. 14) №2* написана композитором в 1924 році. Присвячена російському та палестинському піаністу, педагогу, громадському музичному діячу Давіду Соломоновичу Шору (1867-1942).

С. Зандрок у своїй роботі зазначає, що в ній вже стає помітним почерк зрілого майстра. За формою сонатний цикл витриманий в рамках класичного: I ч. — сонатне *allegro*; II ч. — тричастинна; III ч.— рондо. Тональний план циклу наступний: I ч. *cis-moll*, II ч. *es-moll* III ч. *cis-moll/Des-dur*. Частини за характером контрастні між собою. За яскравістю образного задуму та драматургічним планом науковець С. Зандрок знаходить зв'язок із віолончельною сонатою композитора[33, с.155]. Перша частина. *Andante con moto/Allegro agitato, cis-moll*. Розмір 3\4. Починається соната зі вступу, який виконує важливу драматургічну функцію повторюючись чи з'являючись у нових перетвореннях протягом циклу. Вступ написаний у формі модулюючого періоду, складається з двох речень. Прозора фактура створює образ споглядальності. Перше речення елегійного, меланхолійного характеру, ламентозні інтонації в кінці фраз додають скорботного настрою, однак поступовий висхідний октавний рух та мажорна терція залишають надію. Друге, динамізоване речення зображує стан відчаю та рішучості, цьому сприяють стрімкі висхідні пасажі, що заповнюють широкий хід на м.7. Тематизм набуває масштабності за рахунок розширення задіяного діапазону, ущільнення фактурного викладу та широких акордових стрибків (на 3 октави). Емоційний сплеск поступово згасає підготовлюючи початок головної партії. Тематизм Г. П. *Allegro agitato* виростає із вступу та поступово проявляє вольовий початок за допомогою стрімкого розгортання музичної думки за рахунок варіантно-секвенційних повторювань, розширенням діапазону (до 5 октав) та розростанням фактурного викладу. Тема Г. П. досить інтенсивно (всього за 16 тактів) перетворює стан схвильованості на обурення. Для розрідження набутої монументальності у розвитку Г. П. композитор додає пасажі восьмими тріолями котрі відволікають від трагічної декламатичності мелодичної лінії. Після кульмінації Г. П. динаміка поступово затухає, фактура та динамічний нюанс р повертається до початкового вигляду. С. П. *Poco meno mosso, espressivo*. Розмір 4\4. Представляє собою розгорнутий предикт до побічної партії. Фактура має чотири пласти: бас, акомпанемент шістнадцятими

тривалостями в партіях обох рук та мелодична лінія. Завдяки погойдкуванням в акомпанементі та органному пункту *gis* та незначній варіантності інтонацій в мелодиці складається світлий, пасторальний образ. Іноді спокійний характер переривають синкоповані низхідні паралельні терції та кварта, підготовлюючи до побічної партії.

П. П. *Piu mosso, appassionato* світла та схвильована тема з'являється на фоні органного пункту *fis*. У широті та поетичності мелодизму С. Зандрок знаходить схожість із тематизмом П. Чайковського та С. Рахманінова. Поліфонічність та широкий діапазон мелодики додає певної ліричності. Поступово розростаючись стрімка побічна партія підготовлює урочисту заключну партію. У мажорній З. П. *Maestoso. Meno mosso.* повертається початковий розмір 4\4. Тут поєднуються ритмічні та інтонаційні елементи Г. П. та П. П. Мелодійний характер заключної партії плавно підготовлює акордову фактуру наступного розділу.

Розробка має ремарку *Allegro agitato (Tempo I)*. Ритмічний елемент Г. П. стає основою розвитку тематичного матеріалу. Розвиток відбувається завдяки імітаційним перегукуванням в партіях обох рук. Перед початком репризного розділу повністю проводяться С. П. *Poco meno mosso, espressivo (H-dur)* та П. П. *Piu mosso (A-dur)* у характерному для них розмірі 4\4.

Реприза починається темою вступу *Andante con moto*, яка тепер звучить з новим, героїчним, рішучим характером. На відміну від першого проведення тема (*mp, con disperazione*) звучить з динамікою *ff* та ремаркою *con passione*, з октавним подвоєнням крайніх пластів фактури. Однак на завершення вступу знову чути інтонації відчаю і динаміка стихає до нюансу *p* в головній партії з ремаркою *santabile*. В репризі зміна розділів проходить інтенсивно. С. П. скорочена та позбавлена пасторальності, залишаються синкоповані низхідні ходи паралельними терціями та квартами, яким протиставляється верхній голос, що рухається вгору за хроматизмами. Все це сприяє драматургічному нагнітання. П. П. на органному пункті *cis* поступово приводить до кульмінації у З. П., котра одразу йде на спад, після чого висхідні інтонації Г. П. з пунктирним

ритмом досягають спокійного характеру. Спокійна Кода-епілог стверджує меланхолійний стан теми вступу. Завершується перша частина мажорним терцовим тоном, залишаючи надію на світле майбутнє.

Друга частина. Moderato assai espressivo es-moll. Розмір 3\4. Написана у тричастинній формі з розробочним серединним розділом та динамізованою репризою. За характером світла та лірична з поступовим нагнітанням рішучих настроїв. Погодимося із С. Зандрок котрий стверджує, що тема першого розділу є романсовою [33, с.156], адже композитор використовує перемінний розмір (3\4, 2\4, 4\4, 3\2), що наближає мелодію до народних пісень. Тематизм першого розділу розвивається за рахунок варіювання мелодії, гармонії та метро-ритму. Варто зазначити, що мотивна побудова має ритмічну основу теми вступу (пунктирний ритм). Друга частина ніби відповідає інтонаційно на тему головної партії завдяки чому створено умиротворений характер. Поява низхідних хроматичних ходів знаменують початок середнього розділу Poco animato, який поступово розвивається розширюючи діапазон та приводить до кульмінації. Третій розділ Tempo I (Moderato assai espressivo) - динамізована реприза. Фактура ущільнюється багатозвучними акордами, розширенням діапазону, остинатна формула викладена тут дрібнішими (16-ми) тривалостями. На завершення другої частини відбувається динамічний спад та розрідження фактури, що створює контраст до фінальної частини.

Третя частина. Allegro vivo, cis-moll — Des dur, розмір 4\4. Має форму романтичного рондо з трьома епізодами. Головна тема рефрену інтонаційно та структурно близька із Г. П. першої частини, має схвильований та стрімкий характер. У двох проведеннях рефрензвучить в основній тональності, втретє - у b-moll і востаннє — у Des-dur. Головній темі передують висхідний пасаж, ніби допомагаючи ствердити рішучий характер. Тема рефрену інтонаційно близька з Г. П. Іч. - це ходи на велику терцію вгору та вниз. Тут висхідний рух заповнюється хроматизмами. Після інтенсивного розвитку теми рефрену слідує маршеподібний епізод Meno mosso, Alla Marcia монументального характеру. Другий епізод характерний канонічною імітацією. Третє проведення рефрену

приводить до кульмінації, де зі стверджуючи початком, вже з героїчним характером звучить тема вступу до Іч. Останнє проведення рефрену *Maestoso e peasante assai* виконує роль коди.

Завершується соната п'ятикратним повторенням висхідних пасажів, стверджуючи радісно-героїчний початок. Музична мова Другої сонати В. Косенко розрахована на професійного піаніста-виконавця з добре розвиненим ігровим апаратом. Для фактурного викладення даного твору характерно: ритмічні та метричні комбінації, використання перемінного розміру, задіяння широкого діапазону, насиченість октавами та багатозвучними акордами, поліфонічність. Для збереження цілісності у виконавця має бути навик аналітичного мислення та вміння змістовно та за балансом вирізняти головний тематизм серед усіх шарів фактурного викладу.

Соната для фортепіано h-moll op.15 створена на межі раннього та зрілого періоду (1926-1929). В ній Косенко прагне розвивати широкого дихання мелодику та поєднує з певним вольовим енергійним характером. В цій сонаті ще відчуються образи раннього періоду творчості. Збуджені, екзальтовані образи, інтимні почуття прориваються на зовні. Твір яскраво уособлює стильові ознаки першого періоду творчості митця. Тому саме на прикладі цієї сонати ми проаналізуємо фактурні принципи фортепіанного стилю композитора.

Соната є одночастинною, як і багато зразків жанру того часу (сонати Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, О. Скрибіна, С. Прокоф'єва). Сонатне аллегро вирізняється яскравим тематизмом, чіткою логікою формотворення. *Головна партія* (*Allegro moderato*) має просту тричастинну форму. В цій партії прослідковується пісенно-маршове підґрунтя, що втілено у зіставленні перших двох розділів теми. Перший розділ теми, що ніби виконує функцію вступу, викладена в гомофонно-гармонічному складі, в якому мелодія знаходиться в партії лівої руки, а роль супроводу відіграють гармонійні фігурації в партії правої руки. Мелодія в басу побудована на широких інтервальних ходах з висхідною тріольною ритмічної формулою. Перенесення мелодії до басу, її подвоєння в октаву, чіткий лаконічний ритмічний малюнок надають темі

мужній вольовий характер та задає розмірений рух. Певної схвильованості додають тріолі у супроводі, а пунктир на першу долю – маршовості у поєднанні з енергійною ритмікою.

Другий розділ Г. П. – ліричний за характером, його тема – широкого дихання, з яскраво вираженою пісенністю. Наспівна мелодія в верхньому голосі з гармонійним супроводом в середньому, та глибоким витриманим басом. Гармонічна простота другої частини головної партії, плавний хвилеподібний рух мелодії, подвоєння мелодії в терцію, підкреслюють її яскраво виражений народнопісенний характер. Хоча образні сфери двох частин теми контрастують, їх об'єднує незмінний рух тріолей у супроводі та схожий ритмічний малюнок мелодії, котрий зберігається і в другій частині теми, хоч він і має більш наспівний характер. Далі відбувається насичення фактури дублюванням мелодії, та ускладненням басової лінії широкими акордами та арпеджіо.

Тематичний розвиток відбувається за рахунок ускладнення фактури новими пластами, що логічно приводить до середнього епізоду головної партії. Цей епізод позбавляється пісенності та зазнає більшої хроматизації, ускладнюється гармонічна складова, пластичність його ліній є більш витонченою, а фігураційні елементи набувають більш вільного імпровізаційного характеру. По завершенню Г. П. повертається перша тема, набуваючи більш масштабного звучання. Вона викладена не октавами на *p* в низькому регістрі, а в акордовому вигляді на *f*. Стримані тріолі супроводу з першого проведення перетворились на віртуозні гармонічні фігурації більш широкого розмаху. Ускладнюється і ритмічний малюнок фігурацій, тріолі змінюються чергуванням квінтोलей та секстолей, що створює певну ритмічну нестабільність та загострення хвилювань.

Насичення та ускладнення фактури, збагачення метро-ритму, наростання звучності, збільшення регістрового діапазону — все це логічно приводить до сполучного епізоду, якому притаманна екзальтованість, з його віртуозними пасажами-сплесками, та акордовою насиченістю. Елементи сполучної партії впливають з музичного матеріалу головної (тому називаємо це сполучним

епізодом). Епізод відрізняється віртуозністю, простір, що його охоплює фактура, є максимально розширеним, а динамічна кульмінація *Pesante* досягає *ff*.

Побічна партія (П. П.) з'являється різучим контрастом до головної, на тлі прикінцевого масивного ундецимаккорду. Позбавлена акордової підтримки, вона ніби «зависає» у просторі. Таке різке зіставлення максимально насиченої фактури з одноголосною мелодією дуже чітко вимальовує межі тем, та посилює їх контрастність. Зміна викладу музичного матеріалу відіграє важливу роль для втілення образного співвідношення. На тлі мужньої та водночас ліричної Г. П. з її пружним ритмом, діатонічною мелодією, ясною та чіткою формою і фактурою, значним контрастом відчувається витончений мрійливий характер П. П. Її вишукана мелодія насичена хроматизмами, хвилястими малюнками з частини затриманнями, пунктирами та мелізматичними оздобленнями (в вигляді трелей, коротких фігурацій квінтолями тощо).

Для партії лівої руки характерний хвилеподібний рух з вибагливою ритмікою. Використання дрібних пауз, синкоп, трелі, елементів поліритмії (зіставлення квінтолей з септолями), розширення метричних рамок та відносно часта зміна розміру — все це вказує на імпровізаційність П. П. Фактура теми досить ажурна, хитка, і ця нестабільність ще більше підкріплена нестійкою гармонією, насичена альтераціями, та вишуканими співзвуччями. Автор також застосовує довгі трелі в середині фактури, які не тільки додають ефект тріпотіння, а й нагадують про неабияку технічну складність його фортепіанних творів.

Музичний тематизм П. П. набуває секвенційного розвитку. Кожна нова ланка секвенції досягає все більшої звучності, а образ — екстатичного пафосу, набуваючи масштабності. Октавне подвоєнням мелодії, її ускладнення середнім голосом в вигляді трелі та інтервалів, моменти переклички квінтового мотиву теми між голосами, поступове розширення динамічного і регістрового діапазону — ці сегменти теми досягають кульмінації. І раптово тема обривається так само, як і з'явилася.

Отже, вже в експозиції В. Косенко вимальовує дві образно-сміслові сфери,

контраст яких визначає **конфліктну** драматургію твору. В сонаті відсутні сполучна та заключна партії, але їх функції присутні в музичному тематизмі головної та побічної партії.

Фактура П. П. за своїм імпровізаційним викладом є багатою мелізматикою та фігураційною технікою діє дуже контрастно як на стику з головною темою в експозиції, так і на межі з *розробкою*, яка починається з проведення Г. П. в тональності d-moll. Вона не отримує традиційних способів розробковості (на кшталт мотивного виокремлення), а проводиться цілісно (звучить повністю перше речення періоду). Після d-moll тема Г. П. звучить у c-moll. За цим звучить новий етап розробки, для якого характерна остинатна ритмоформула в басу, яка є елементом Г. П. В цей же час, у партії правої руки звучать віртуозні арпеджіювані пасажі, що за напрямом руху нагадують хвилеподібні «сплески». Звучання отримує все більшого нагнітання та драматизму, і в якості третього етапу розробки проводиться тема Г. П. в тональності c-moll та g-moll, на домінантовому органному пункті (за бетховенським принципом). Цього разу композитор застосовує в роботі над темою метод мотивного виокремлення (теми другого розділу Г. П.). Тема викладена терціями та дублюється в середньому голосі, в партії лівої руки. Наступне проведення теми отримує вигляд коротких арпеджію в партіях обох рук, з зосередженням мелодії головної теми в середніх голосах.

Заключним етапом розробки є контрапунктичне проведення обох елементів Г.П. на тлі органного пункту, яке набуває ще й секвенційного розвитку та приводить до генеральної кульмінації сонати. Поступове збільшення звучності, насичення акордової фактури безпосередньо приводить до динамізованої репризи на фортіссімо. Отже, в основу розробки ліг переважно тематизм Г.П. Композитор застосовує тонально-гармонічний та фактурний розвиток музичного матеріалу.

Реприза динамізована за рахунок ускладнення фактури. Г. П. в акордовому потовщенні з використанням репетицій звучить стверджувально та мужньо, на противагу її пісенно-ліричному характеру в експозиції. За рахунок максимально

насиченої акордової фактури та фортіссімо розкривається образна масштабність цієї партії. Побічна партія (H-dur) не отримала образної трансформації, хоча екстатична піднесеність Г. П. вплинула і на неї (бо її звучання стало насиченішим). Зауважимо, що П. П. не змінюється протягом драматургічного розвитку твору. В розробці вона відсутня взагалі; в репризі отримує лише тональний розвиток. Тому зіставлення вольової Г. П. з насиченою фактурою та тендітно-імпровізаційної лірики П. П. сприймається **як справжня драма з конфліктом романтичного типу**. У *коді* Г. П. повертається до свого первинного вигляду.

2.2. Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій фортепіанної сонати №2 ор.14 В. Косенка у виконанні .В. Мальтемпо та В. Петриченко

Фортепіанні сонати В. Косенко не мають багатой виконавської практики. Вони рідше входять до концертного репертуару сучасних піаністів, ніж його поеми, етюдів, твори з циклу «11 етюдів у формі старовинних танців», концерти для фортепіано з оркестром чи дитячі п'єси. Але за останні роки до фортепіанних сонат звертаються все більше виконавців, і не тільки українських. Особливості інтерпретацій фортепіанних сонат В. Косенка пропонуємо розглянути на прикладі сонати для фортепіано №2 у виконанні В. Мальтемпо та В. Петриченко.

Вінченцо Мальтемпо — сучасний італійський в піаніст-віртуоз. В його репертуарі різні за жанрами твори від епохи Бароко до сучасної музики. Виконанню Другої сонати В. Косенко піаністом характерна нарочита декламаційність. Вже з перших тактів, при відтворенні стриманої, меланхолійної теми вступу Першої частини В. Мальтемпо вільно користується агогічними відхиленнями. При побудові фразування інтерпретатор, вочевидь, керується емоційністю. Цілісності тематичних висловлювань піаніст досягає за допомогою динамічних нюансів. Уважно В. Мальтемпо прослуховує усі пласти фактури, завдяки чому при постійному повторюванні у верхніх голосах піаніст знаходить цікаві інтонації з середини

фактури та виводить їх на перший план. Динаміка у виконавця часто коливається у межах *mf* - *ff*.

Акордова фактура Другої частини схиляє до статичності, чого уникає В. Мальтемпо завдяки вислуховуванню в гармонічні зміни акомпанементу та доведенням до дещо збудженої кульмінації. Піаніст добре зобразив зв'язок із темою вступу до першої частини, завдяки підкресленню в мелодичній лінії пунктирного ритму. Рефрен Третьої частини у виконанні В. Мальтемпо звучить стверджуюче. Не зважаючи на авторську ремарку *Meno mosso* піаніст вирізняє характер епізоду за рахунок більш жвавого темпу. Вибудовує фразування за октавними ходами в партії лівої руки. Кульмінацією Третьої частини, а також усієї сонати піаніст обирає останнє проведення теми вступу, але вже в новому героїчному характері. Для гри В. Мальтемпо характерна емоційність, патетичність, поліфонічність та оркестровість мислення. Виконавець схиляється до декламаційних, пафосних висловлювань. Динамічні нюанси та темпо-ритм підпорядковані фразуванню.

Віоліна Петриченко - українська піаністка, лауреат міжнародних конкурсів. Мешкає та працює в м. Кьольн, займається пропагуванням творчості українських композиторів, а саме творів: В. Косенко, Л. Ревуцького, М. Колеси, а також Ігоря та Юрія Шамо. Кожна з частин сонати у виконанні В. Петриченко відображає свій стан: I ч. - мрійливість; II ч. - оповідальність; III ч. - свобода та рішучість. Тема вступу Першої частини в інтерпретації піаністки звучить більш лірично та мрійливо. Драматургічну кульмінацію виконавиця приводить до другого проведення теми вступу на початку репризи, після чого йде поступовий емоційний та динамічний спад до самої коди, підготовлюючи наступну частину циклу. У Другій частині широта мислення та підкреслення простоти мелодичної лінії, а також вибудовування динамічного плану відповідно до розгортання музичного матеріалу допомагають виконавиці передати спокійний, оповідальний характер. Третя частина є кульмінаційною розв'язкою усієї сонати. На початку частини у виконанні піаністки теми рефрену та епізоду протиставляються поступово підготовлюючи останнє

проведення головної теми сонати (теми вступу Іч.) яке стверджує святковий, героїчний початок. Головними відмінностями виконання В. Петриченко являються: відображення головних настроїв-станів, характерних для кожної з частин; уважним ставленням до композиторських темпових ремарок, а також вказівок штрихів та динамічних нюансів. Сонатний цикл op.14 В. Косенко характеризується протяжністю та широтою мелодичного матеріалу. В. Петриченко вдалося відобразити вільний розвиток музичної думки завдяки м'якому туше, витриманню єдиного темпу та вирізненню головної мелодичної лінії серед усієї фактури.

Висновки до Розділу 2

Жанр фортепіанної сонати отримав широке визнання як в творчості українських композиторів (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський В. Косенко та ін.), так і в творчості західних та російських митців ХХ століття (К. Дебюссі, Б. Барток, Д. Шостакович, С. Прокоф'єв та ін.).

В період 1922-1930 років свої зразки жару сонати створив В. Косенко. Детальний аналіз творів дозволив простежити зростання композиторської майстерності митця від першої сонати до останньої.

У фортепіанній творчості В. Косенко склались два основні типи сонатної драматургії: ліричний тип з ознаками епічності (фортепіанна соната №2 op. 14) та лірико-драматичний тип художньої організації (сонати b-moll op.13 та h-moll op.15). При створенні своїх сонат композитор частіше звертався до одночастинного типу трактування сонатної форми, що також підтверджує належність творчості композитора до романтичної течії.

Вже в першій сонаті b-moll проявляється романтична спрямованість музичної мови, під знаком якої формувались й наступні зразки жанру. Це виявляється в гармонічній мові твору (насичення хроматизмами, тяжіння до гармоній збільшеного ладу та ін.), в виборі образно-емоційні сфери (суто романтичні настрої, виявлення світу почуттів героя), в емоційній матерії музичного вислову, та ін. На композиційно-драматургічному рівні в сонатах

В. Косенко є зразками романтичної фортепіанної сонати з певними національно-стильовими ознаками. Усі функції тематичного та ладогармонічного викладу цілком відповідають нормам класико-романтичного трактування сонатного алегро. Переважання одночастинності над циклічністю сонатної форми, крещендууючий тип музичного розвитку, тяжіння до стрімкого наскрізного руху, устрімленого до головної кульмінації, риси поємності — ці, та інші риси притаманні всім фортепіанним сонатам В. Косенка.

В. Косенко в своїх творах зберігає ясність форми та функціональної гармонії. Простежується прагнення до виокремлення кожної партії, зі своєю структурою, тональним та фактурним розвитком. Подібна тенденція прослідковується в пізніх творах Л. Бетховена, симфоніях №№ 4,5,6 П. Чайковського та фортепіанних концертах С Рахманінова. Отже, архітектонічна завершеність та логічність побудови сонат свідчать про композиторську майстерність молодого В. Косенка.

В системі композиторського стилю фактура є важливим чинником. Враховуючи, що історично формування та розвиток типів фортепіанної фактури пов'язаний безпосередньо з особливостями фортепіано та зі ступеню вивченості його можливостей (стосовно будь-якого конкретного періоду), ми розуміємо, що фактура увиразнює авторське бачення «звукового образу фортепіано», а саме — як типово романтичного! Для композиторського письма В. Косенка характерні імпровізаційність фактури та концертний виклад, що втілені в особливому застосуванні фактури, динаміки та регістрів для розвитку твору, в різноманітності та свободі ритмічних фігур, в застосуванні пасажів каденційного типу, насиченого акордово-фігураційного викладу з широким динамічним та регістровим діапазоном.

Камерно-лірична стилістика висловлювання, характерна для творчості композитора, не виключає у фактурі його фортепіанних творів концертно-віртуозного начала, що зумовлено його високомайстерними піаністичними здібностями. Мелодика фортепіанних сонат відрізняється особливою наспівністю і виразним ліризмом: співучість всіх елементів фактури та

вокальність тематизму просліджуються навіть в самих емоційно напружених епізодах.

У фортепіанних сонатах В. Косенка фактура відіграє провідну роль в розвитку образів драматургії твору. Розвиток тем відбувається саме за рахунок фактурних трансформацій (ускладнення одноголосної мелодії акордово-октавним викладом, насичення фактура та звукової динамізація тощо), при цьому інтонаційна основа рідко піддається змінам. Тому ми можемо зробити висновок, що логіка фактурного розвитку більше-менш повно відображає загальну логіку розвитку твору.

Фактура виконує важливу формотворчу функцію. В. Косенко часто підкреслює контрастність, та завершеність кожної теми шляхом зіставлення їх образних сфер та музичного викладу матеріалу. Опрацьовуючи жанр сонати, В. Косенко трактує його саме «фортепіанно», тобто в плані адекватного вираження потенціалу фортепіанної техніки та інструментальної експресії (наприклад, в сонатах Л. Бетховена простежується елементи симфонізації, в сонатах Гайдна – квартетного письма, а в Моцарта на фортепіанну фактуру має вплив оперна творчість).

Хоча фортепіанні сонати В. Косенка не мають багатої виконавської історії, та не часто входять до репертуару сучасних піаністів, їх технічно складне фактурне багатство, різноманіття піаністичних прийомів та висока художня цінність, заслуговують почесного місця в концертному та педагогічному репертуарі піаністів, та в загальноновизнаній професійній концертній літературі.

ВИСНОВКИ

На основі вивченої наукової джерельної бази про творчість Віктора Косенка були систематизовані наукові уявлення та погляди про фортепіанну творчість композитора та особливості жанру фортепіанної сонати.

Творча діяльність В. Косенко охоплює майже всі ділянки музичної культури. Відомий композитор, талановитий педагог та віртуозний концертуючий піаніст. В. Косенко створив безліч яскравих симфонічних, вокальних та камерно-інструментальних творів, але найбільш повно його композиторський талант розкрився саме в сфері фортепіанної творчості.

Більшість науковців, вивчаючих творчість В. Косенко (Довженко [10], Олійник [33], Фільц [43] та ін.) пропонують наступну періодизацію його творчості: Ранній період (1905-1928) та Зрілий період (1928-1938). Перш за все, це пов'язано з жанрово-стилістичною та образною еволюцією фортепіанної творчості митця. Провідним жанром раннього періоду його творчості була лірична та танцювальна мініатюра (поєми, мазурки, вальси, етюди), в якій композитор втілював різні ліричні образи, пов'язані емоційно-суб'єктивна образна сфера. Зрілий період характеризується більшою орієнтацією на народні образи та спрощенням музичної мови і її насичення барвами українського музичного фольклору (Особливо ця тенденція простежується в циклі «11 етюдів у формі старовинного танцю»).

Творчість композитора формувалась під впливом естетики музичного Романтизму кінця XIX - початку XX століття. Тому В. Косенко в своїх фортепіанних творах відображає романтичне світосприйняття. Доказом цього можуть слугувати жанрові ознаки, форми, образно-художній зміст його творів, які співпадають з романтичними тенденціями. Він розвиває кращі риси романтичної музичної лірики.

Композитор тяжіє до кантиленної, широкого дихання мелодії. Гармонія Косенка має риси пізнього романтизму: тяжіння до хроматизації ладу, насичення музики альтерованими акордами, часте вживання домінантових

гармоній, збільшені гармонії тощо. В інструментальних жанрах Косенко є типовим романтиком з притаманними цьому визначенню якостями: тонкий ліризм, психологічна заостреність, яскравий мелодизм, спирання на класичні форми. Лірика є основним способом художньої виразності В. Косенка.

Фактура в фортепіанних творах Косенка невід'ємно пов'язана з емоційним насиченням творів та розгортанням художньої лінії. Її характерними рисами є: динамізація, імпровізаційність, віртуозність й активна участь у розвитку образів. Різноманітна й багата фактура фортепіанних творів В. Косенка яскраво відображає його, як здібного піаніста виконавця. В своїй основі вона гамофонно-гармонічного типу, однак має риси змішаного гомофонно-поліфонічного складу (тяжіння до індивідуалізації голосів, поліфонічність, чутливе відчуття вертикалі та самостійності ліній по горизонталі). Для композиторського стилю Косенка також характерне гармонійне поєднання камерності та концертно-віртуозного викладу

В. Косенко вніс вагомий вклад в розвиток та вдосконалення існуючих жанрів фортепіанної української музики, зокрема, жанру сонати, концерту та ліричної мініатюри. Також він збагатив національну фортепіанну літературу новими формами та жанрами, до яких відносяться — жанр концертного етюдів та поеми. В чому теж відчувається вплив романтичної течії в музиці (згадаємо поеми О. Скрябіна та концертні етюдів Ф. Шопена).

В фортепіанній творчості композитора вдало поєднується засвоєний досвід західноєвропейської та російської музичної традиції, з рисами національної музичної культури. Ще змалку в родині композитора часто лунали українські народні пісні, що вплинуло на формування прагнення композитора до досягнення глибин народної творчості. Композитор рідко вдавався до прямого цитування фольклорних джерел, але застосування характерних елементів національного мелосу характерне для його творчості, про що говорять ладо-інтонаційна та ладо-гармонічна сфери, збагачення музичної лінії підголосками, органічними пунктами або витриманими голосами, мелодична виразність та інші фактори його композиторської мови. Оригінальний синтез засобів

професійної та народної музики вимальовують індивідуальні риси композиторської мови В. Косенка.

Жанр фортепіанної сонати займає величезний пласт української музичної літератури. Не маючи багатих традицій, українська фортепіанна соната пройшла довгий шлях еволюції від зародження жанру, базуючись переважно на західноєвропейських традиціях, до формування національного сонатного мислення. Хронологічно зародження сонатного жанру в українській музичній культурі відноситься до XVIII століття, в творчості Д. Бортнянського.

Клавірні сонати Бортнянського у стильовому відношенні належать до класичного стилю. Чому відповідають пререважання циклічної форми, методи тематичного розвитку, образна сфера творів, фактурні принципи та ін. М. Лисенко продовжив розвиток традиційної тричастинної циклічної форми сонати. Але він збагатив музичну мову елементами національного мелосу, та рисами ранньоромантичної музичної традиції.

Л. Ревуцький трактує сонатний жанр в романтичній традиції, що виражається в формотворчих принципах та в традиціях розвитку музичного матеріалу. В 20-х роках XX століття прострежується активна зацікавленість жанром сонати. Найбільш показові зразки жанру сонати цього періоду належать В. Косенко та Б. Лятошинському, в творчості яких відчувається розширення меж стильових пошуків та остаточне формування національного типу сонати з її типологічними та стилістичними особливостями.

У творчості В. Косенко та Б. Лятошинського жанр фортепіанної сонати досяг вершини розвитку. Твори В. Косенка представлені в різних формах (в одночастинному різновиді, і в тричастинному циклі), з багатим образно-смісловим змістом, та рисами романтичного мислення. Б. Лятошинський прибігає до жанрової багатотемності, використовує більш вільну форму поємно-баладного типу та використовує більш патетичний та експресивний тип висловлювання.

Композитори другої половини XX століття збагачували музичну мову українських фортепіанних сонат рисами нових музичних стилів (модернізм,

авангард та ін.), новими композиційними техніками та образно-смісловими барвами. Шлях розвитку жанру сонати, як будь-якого іншого, невід'ємно пов'язана з сферою панівних художньо-естетичних вимог та принципів того часу, але розвиток української сонати завжди базувався на глибокому зв'язку з національною музичною культурою.

Фортепіанні сонати в творчості композитора стали увиразненням основних художніх тенденцій його раннього періоду, та етапом остаточного формування його композиторського стилю. Ще в більш ранніх творах малої форми були відчутні тяжіння до укрупнення форми та прагнення до розширення образно-емоційної сфери.

В основі фортепіанних сонат Косенка базується ліричний спосіб художньої організації. В його творчості зустрічаються два різновиди сонатної концепції: *ліро-епічний тип* (фортепіанна соната №2 ор. 14), для якої є характерна відсутність внутрішніх драматичних конфліктів, та, на противагу першому типу, *лірико-драматична тип драматургії* (сонати b-moll ор.13 та h-moll ор.15), композиційні принципи спираються на романтичні традиції — стиснення функцій циклу в одночастинну форму, експресивність музичного виразу, темпо-ритмічна свобода, образно-емоційна сфера.

На композиційно-драматургічному рівні сонати В. Косенко є зразками романтичної фортепіанної сонати з національно-стильовими ознаками. Яскрава образна сфера, емоційність музичної виразності, імпровізаційність, тяжіння до наскрізного розвитку, чітка логіка формотворення, завершеність тематичних образів, гармонічна мова, переважання одночастинності над циклічним різновидом сонатної форми, крещендуючий тип музичного розвитку, риси поємності та інші риси, притаманні фортепіанним сонатам В. Косенка є втіленням романтичних устремлень композитора. Усі функції тематичного та ладогармонічного викладу цілком відповідають нормам класико-романтичного трактування сонатного алегро. Мелодика фортепіанних сонат відрізняється особливою наспівністю і виразним ліризмом: співучість всіх елементів фактури та вокальність тематизму просліджуються навіть в самих емоційно напружених

епізодах.

Для композитора характерна архітектонічна завершеність та логічність форми його сонат. В. Косенко зберігає ясність форми та функціональної гармонії, чітко вимальовує межі кожної партії, які отримують свою структуру, тональний та фактурний розвитком. Тенденція виокремлення партій прослідковується в пізніх творах Л. Бетховена, симфоніях №№ 4,5,6 П. Чайковського та фортепіанних концертах С Рахманінова.

Фактура сонат технічно складна, насичена різними піаністичними прийомами (елементи поліритмії, задіяння широкого діапазону, насиченість октавами та багатозвучними акордами, поліфонічність, віртуозні пасажі та ін.) створення з урахуванням всіх можливостей інструменту, що демонструє піаністичну майстерність композитор. Для фактури фортепіанних сонат В. Косенка характерні імпровізаційність фактури та концертний виклад. Це виражається особливому застосуванні фактури, динаміки та регістрів для розвитку твору, в темпо-ритмічній свободі, в застосуванні пасажів каденційного типу, насиченого акордово-фігураційного викладу з широким динамічним та регістровим діапазоном. Проте концертно-віртуозне начало його творів не викреслює їх камерно-ліричної стилістики.

У фортепіанних сонатах В. Косенка фактура відіграє важливу формотворчу роль, та приймає активну участь в розвитку художніх образів. Логіка фактурного розвитку більше-менш повно відображає загальну логіку розвитку твору. Розвиток тем відбувається саме за рахунок фактурних трансформацій (ускладнення одноголосної мелодії акордово-октавним викладом, насичення фактура та звукової динамізація тощо), при цьому інтонаційна основа рідко піддається змінам.

В плані адекватного вираження потенціалу фортепіанної техніки та інструментальної експресії, В. Косенко трактує жанр сонати саме «фортепіанно», а особливості фактури фактура увиразнюють типово романтичне бачення «звукового образу фортепіано» композитором.

Аналіз жанрових характеристик, художньо-сислової сфери та фактурних

принципів в фортепіанних сонатах дозволяє виявити складності та особливості, перед якими постає виконавець. Дослідження різних виконавських версій другої фортепіанної сонати В. Косенка дало нам змогу прослідити основні виконавські особливості фортепіанних творів композитора, та порівняти характерні риси виконання представників різних національних фортепіанних шкіл. Проаналізувавши аудіозиписи двох інтерпретацій сонати в виконанні Вінченцо Мальтемпо та Віоліни Петриченко, ми знайшли виконавські відмінності в використанні темпових, динамічних та агогічних засобів та в побудові музичного розвитку Тонке розуміння та вдале відображення глибини та мудрості твору, його образної сфери та віртуозне виконання твору поєднує ці виконавські версії. Опираючись на результати нашої роботи ми можемо зробити висновок, що виконання фортепіанних творів Косенка потребує неабиякої технічної підготовки, навику аналітичного мислення та вміння змістовно та за балансом вирізняти головний тематизм серед усіх шарів фактурного викладу, та емоціональної зрілості для достовірної передачі образної сфери.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : Учебник : в 3-х ч. Ч. 1 и 2. Москва : Музыка, 1988. 2-е изд., доп. 415 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1, 2. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
3. Барвінський В. Віктор Косенко // Укр. Музика. — 1939. — № 1.
4. Белза І. Борис Лятошинський. Київ : Мистецтво, 1947. 62 с.
5. Бобровский В. П. Сонатная форма // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В.Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5 С. 200–204.
6. Вакулович Н. Віктор Косенко і його творчість // Музика. 1927. №3. 33-35с.
7. Вахраньов Ю. Фортепіанні етюди В. Косенка. Київ : Муз. Україна, 1970. 26 с.
8. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве / сост. Е. Бронфин. Л.: Музыка, 1985. 141 с.
9. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, Сибирское отделение, 1982. 256 с.
10. Довженко В. В. С. Косенко. К., 1949; 138 с.
11. Дятлов Д. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Рос. гос. конс. им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2015. 27 с.
12. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенко та Б. Лятошинського. - в кн.: Українське музикознавство. Вип. 10. К., 1975, с.152-165
13. Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. - Київ : Наук. думка, 1989 - 1992. Т. 3 : Кінець ХІХ - початок ХХ ст. / [авт. тому: С. Й. Грица, М. П. Загайкевич, А. П. Калениченко та ін.] ; редкол. тому: М. П. Загайкевич (відп. ред.) [та ін.]. – 1990. – 421, [2] с.
14. Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика – К., 1980. – 314
15. Копелюк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю

дис. : 17.00.03. Харків, 2018. 334 с.

16. Корихалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике . Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.

17. Корній Л.П. Історія української музики. Частина 3. ХІХ ст. Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Київ - Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.

18. Корній Л. П. Л. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття : [монографія]. Київ : Муз. Україна, 2018. - 362 с.

19. В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доп. К.: Муз. Україна, 1975.

20. Кричинська О. В. «11 етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано В. Косенка: танцювальний сюїтний цикл між минулим і майбутнім // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство: зб.наук.пр. Вип. І(6). К. : Міленіум, 2016. 208-213 с.

21. Крусь О.П. Історія української музики ХХ століття Навчально-методичний посібник. Луцьк: Надстир'я, 1997. 82 с.

22. Ланцута Л.В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 1998. 21 с.

23. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.

24. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие Москва : Музыка, 1986. Изд. 3-е. 528 с.

25. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 752 с.

26. Мариняко Н. Творчий портрет Віктора Косенка в інтер'єрі української культури 20-30-х років ХХ ст. Наукові збірки : зб. статей/ Львів нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. [ред. 1 пилатюк та ін.] - Львів, 2010 - с. 413-421

27. Михайлов М., *Стиль в музыке: Исследование*. Ленинград: Музыка, 1981. 264 стр.
28. *Мистецтво України: Біографічний довідник*. К., 1997. С. 322.
29. Москаленко В.Г. *Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие*. Киев : Клякса, 2013. 271 с.
30. *Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш*. М. : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1973-1982.
31. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*. М. : Музыка, 1982. 319 с.
32. Назайкинский Е. *Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студ. высш. уч. зав.* М : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
33. Олійник О. С. *Фортепіанна творчість В. С. Косенка*. Київ : Наукова думка, 1977. 151 с.
34. Ольховський Андрій. *Нарис історії української музики*. К.: Музична Україна, 2003.
35. Омельченко Т. А. *Українські сонати для скрипки та фортепіано 70 – 90-х років ХХст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Т.Омельченко ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України*. Київ, 2008. 22 с.
36. Підсуха О. *До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського у 20-ті роки ХХ ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу // Музичний світ Бориса Лятошинського : збірник матеріалів*. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 26-29.
37. Попова Т. *Музыкальные жанры и формы* Издание второе. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 383с.
38. Ревуцький Л. *О моем младшем современнике*. Советская музыка. 1971. 94-96 с.
39. Свірідовська Л.М. *Еволюція жанрів фортепіанної музики В. Косенко // Вісник Запорізького національного університету: зб. наук. ст. Педагогічні науки*

№1 (24). З. : Запорізький національний університет, 2015. 21-27 с.

40. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений : учебник для муз. уч-щ и консерваторий . Москва : Гос. муз. изд-во, 1958. 332 с.
41. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
42. Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ : Муз. Україна, 1974. 56 с.
43. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ, Мистецтво 1965. 71 с. (Любителям музики)
44. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
45. Хоменко В. Штрихи до портрета // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. – Вид. 2-ге, доп. К. : Муз. Україна, 1975. С. 144–160.
46. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.
47. Черепанин М. В. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ-перша половина ХХ століття): Монографія. К.: Вежа, 1997. 324 с.: іл. Бібліогр.: С. 317-323.
48. Шамаєва К. З архіву Віктора Косенко Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип.№115. : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття : зб. ст., Кн.1 - Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. - 53-68 с.
49. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : Навчальний посібник . Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
50. Шульгіна В. Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір: Дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського. К., 2002
51. Ядловська З. Особливості естетики інструменталізму Д.Бортнянського // Культура і сучасність : альманах / редкол.: В.А.Бітаєв (гол. редкол.) та ін. К. : Міленіум, 2009. С.128-132.