

# МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Оксана Басса

## ДО ПРОБЛЕМИ ВТІЛЕННЯ РОСІЙСЬКОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ В РОМАНСАХ ВІКТОРА КОСЕНКА

Реалії сьогодення дозволяють науковцям і, зрештою, виконавцям з нових позицій подивитись на спадщину українських композиторів, що жили і творили в першій половині ХХ ст. У свій час політичні й ідеологічні обставини заважали об'єктивно оцінити творчий доробок багатьох з них. Більш ґрунтовного вивчення потребує і творчість тих авторів, що не вимагають «реабілітації» і вже стали класиками національної музики ХХ ст. До таких належить В Косенко

Творча спадщина композитора, яка пройшла випробовування часом, об'ємна і різножанрова. Це симфонічні, камерно-інструментальні твори, твори для фортепіано і солоспіву, цикли для дітей. Особливий інтерес становить камерно-вокальна творчість В Косенка. На цьому матеріалі можна дослідити ряд проблем, а саме:

- 1) перетворення традицій романтизму в українській музиці ХХ ст.;
- 2) діалог російської та української культур, використання іншомовної поезії національними композиторами<sup>1</sup>;
- 3) особливості взаємозв'язку слова і музики, співвідношення вокальної і фортепіанної партій.

Камерно-вокальна творчість В.Косенка ще не отримала ґрунтовного вивчення. Загально-оглядово вона висвітлювалась у популярних нарисах про творчість композитора та у розділах праць про українську радянську музику. Це роботи мистецтвознавців В.Довженка [1] (одного з перших і найортодоксальніших дослідників творчості В.Косенка), Р.Стецюка [2], Р.Малишева [3], М.Гордійчука [4], О.Олійник [5]. Їхня оцінка творчості композитора видається занадто спрощеною, вони вважають, що В.Косенко у своїй творчості пройшов певний еволюційний шлях: від суб'єктивного в мистецтві до об'єктивного, від індивідуального до колективного, зазнавши змін у світогляді, перейшовши «від обмежено-суб'єктивного... до повнокровних, життєвих образів» [2, 5]. Відповідно відбувались зміни і на жанровому рівні: перехід від камерно-вокальної творчості до симфонічних творів і масових пісень<sup>2</sup>.

Характеризуючи вокальну творчість В.Косенка, В.Малишев відзначає «душевний ліризм... мелодики, безпосередність почуттів, втілених у стрункій розміреності музичних форм, тонаю майстерність і піаністичність інструментального супроводу партії голосу, яка завжди вокально зручна і ви-

<sup>1</sup> Як відомо, В.Косенко, як і багато інших українських композиторів, писав камерно-вокальні твори на російські тексти. Проте його творчий доробок став яскравим явищем української культури.

<sup>2</sup> Хоча відомо, що до жанру камерно-вокальної музики композитор звертався протягом усього життя.

грашна з погляду виконавського» [3, 79], проте критикує композитора за те, що «вперто . . . опановує він класичний стиль минулого століття, навіть не прагнучи заглянути далі Чайковського і раннього Рахманінова» [3, 79]. Така оцінка видається неправомірною, бо романси митця пройшли апробацію часом і увійшли до репертуару виконавців.

Окремі питання щодо образного змісту, форми і гармонії деяких солоспівів В.Косенка висвітлено у працях Т.Булат [6], Б.Філыт [7; 8].

Певною спробою по-новому подивитись і оцінити творчість В.Косенка є збірка матеріалів ювілейної конференції (що проходила в НМАУ ім.П.Чайковського), присвячених класику української музики [9], в яких автори намагаються «простежити шлях осмислення композитором своєї епохи та інтонаційно-образною втілення в своїх творах емоціонального ігультсу часу» [9, 3].

Проте в цих дослідженнях камерно-вокальний жанр залишився поза увагою, крім аналізу О.Тюриної музичної семантики вокальних творів В.С.Косенка та Д.Д.Шостковича [10]. Горкається деяких питань романсової творчості композитора і М.Ржевська, детальніше акцентуючи увагу на стилі [11].

Мета даної публікації – більш ґрунтовно розглянути цей жанр творчого доробку одного з найякравіших представників українського романтизму ХХ століття. На матеріалі романсів на тексти О.Пушкіна дослідити особливості злілення поезії цього автора, порівняти інтерпретування поетичних першоджерел В.Косенком та М.Метнером.

Творчий доробок В.Косенка відрізняється стильовою цільністю, однорідністю<sup>1</sup> (однією з причин цього можна вважати передчасну смерть композитора, який пошов з життя у 42 роки).

В.Косенко був типовим ліриком, і це позначилось на його стильовій орієнтації при виборі жанрів, на образно-емоційній спрямованості творів. Найбільше відповідали творчій індивідуальності композитора камерні жанри, що характерно і для його співвітчизника та сучасника В.Барвінського, який твкож був визивчим майстром камерної музики, тонким ліриком-мініатористом. Проте, на відміну від В.Барвінського, який на українському ґрунті перетворював традиції західноєвропейських і вітчизняних композиторів (М.Лисенка, Ф.Ліста, Г.Вольфа, Г.Форе, В.Повака), В.Косенко у своїй гасрчості спирався на традиції вітчизняного та російського романтизму ХІХ – початку ХХ ст (М.Лисенка, М.Римського-Корсакова, С.Рахманінова, О.Скрябіна), розвиваючи та оновлюючи їх у нових історичних умовах. Разом зі своїми попередниками та сучасниками В.Косенко продовжив традицію, пов'язану із використанням в українській національній культурі російської поезії.

Одним із чинників звернення композитора до камерних жанрів (фортепіанного і вокального) була його власна виконавська діяльність (був блискучим піаністом і ансамблістом)<sup>2</sup>.

В.Косенко стояв осторонь стильових напрямків, що виразно виявлялись у музиці перших десятиліть ХХ ст. Характерні для західноєвропейської музики тенденції до інструменталізації вокальної партії, пошуки нових форм зв'язку музики і слова, трансформація жанру романсу у вірш з музикою, пісню-сцену, романс-посу, поетичну пісню (що характерно для Ж.Оріка, А.Онеггера, Д.Мійо, Ф.Пуленка, М.Метнера, С.Прокоф'єва, пізнього С.Рахманінова, Б.Лятошинського) В.Косенка не зацікавили (хоча він був добре обізнаним із найновішими стильовими напрямками свого часу).

Його твори віпрізнюються також від солоспівів Б.Лятошинського, М.Вериківського, П.Козицького – учнів Б.Яворського, для яких камерно-вокальний жвир був творчою лабораторією. Тут апробувались оригінальні ладо-гармонічні системи, нові форми взаємодії музики й тексту, виникали нетрадиційні композиційні рішення.

Не «вписувався» В.Косенко і в «генеральну лінію» стилетворчих процесів української музики, яка активно опрацьовувала фольклор як джерело формування національної музичної мови. Цим інтонаційним «гумусом» жвивалась вокальна творчість В.Барвінського, С.Людкевича,

<sup>1</sup> Стиль хоревих творів і масових пісень, творів для чоловічого квартету, обробок нових народних пісень є «альтернативним» (за вистовом М.Ржевської) [11, 36]. Ці твори не становлять значної художньої вартості, бо були написані для колективів, з якими працював Косенко, і є даниною часу.

<sup>2</sup> Так само, як і Й.Брамс, Е.Гріг, С.Рахманінов, М.Метнер, М.Лисенко чи сучасники композитора В.Барвінський, Я.Ревуцький, П.Нижанківський.

Н.Нижанківського, М.Колесси в Галичині, Л.Ревуцького, Ф.Надененка, Ю.Мейтуса, Г.Майбороди, В.Кирейка та багатьох інших – на Сході України.

«Симфонізація» камерно-вокального жанру (що характерно для М.Равеля, К.Шимановського, В.Барвінського) для В.Косенка також була не притаманна.

В.Косенко належить до тих композиторів, які не протиставляють новий зміст, нові образи класичній формі, традиціям музичної мови. Сам композитор пише, що «шукати себе і водночас переймати у великих майстрів минулого їх майстерне вміння розкривати в музиці ідеї і образи – ось основне, чим має керуватись радянський композитор» [12, 75].

Прикметною рисою західноєвропейської, російської і української камерно-вокальної музики початку ХХ ст. було звуження жанрових різновидів і «одночасно тонка диференціація, деталізація і психологізація всіх тем і образів» (за Руч'євською) [13, 72]. Інструментальний супровід романсу трансформується в бік більшої самостійності й індивідуалізації; а вокальна партія стає більш інструментальною, композитори трактують її як один з голосів камерного ансамблю, нівелюючи природу і можливість людської кантилени.

У Косенка ж відбувається зворотність процесу – вокалізація інструментальної партії. Як зазначає О.Олійник, «романсовість», «вокальність, риси заокругленої кантилени» притаманні фортепіанним творам В.Косенка. Працюючи над «етюдами у формі старовинних танців» оп. 19, композитор «намагається вокалізувати їх, прагне до пісенно-виразної, широкого дихання мелодики, продовжує розвивати процес «перемагання інструменталізму» (за висловом Б.Асаф'єва) [12, 61].

І навпаки, «фортепіанними мініатюрами у формі прелюдій і концертних етюдів» називала О.Бандрівська [14, 115] романси В.Косенка за «оркестровий» склад фортепіанної партії, складної і віртуозної<sup>1</sup>.

До жанру романсу композитор звертався протягом усього життя, інтерпретуючи поезію різних авторів. Перші твори датувалі 1916 роком, останні – 1936. У його творчості виразно виявляються 3 періоди, в які він віддає перевагу певним авторам, звертаючись до поезії найвищого гатунку, від якої залежить змістоаний рівень камерно-вокальної творчості.

- 1916 – 1922 – композитор віддає перевагу текстам В.Соловйова, В.Молчанова, К.Бальмонта, О.Апухтіна, О.Блока.
- 1927 – 1928 – вступає в «музичний діалог» з поезією Ф.Тютчева, М.Огарьова, О.Толстого, С.Єсеніна, П.Тичини.
- 1930 – 1936 – цикли на слова О.Пушкіна. Цей своєрідний мегацикл – вершина творчого доробку В.Косенка в жанрі солоспіву.

Переважання російської поезії пояснюється обставинами біографії Косенка: навчелля в Петербурзі, праця в Маріїнському театрі, спілкування з діячами російської культури. Так само проходило формування багатьох українських композиторів ще з часів Борзнянського. «Починаючи від С.Тулака-Артемівського, П.Сокальського, М.Лисенка, К.Стаценка, Я.Степового і закінчуючи наступним творчим поколінням – М.Калачевським, В.Сокальським, Б.Підгорецьким, І.Рачинським та ін., звернення до віршів російських поетів стелало активно діючою традицією, яку далі розвиватимуть радянські композитори» (як пише Т.Булат) [15, 261].

Своєрідним експериментом, що не отримав продовження в творчості Косенка, була робота над текстами П.Тичини (3 романси оп. 27). Тут виявився аластива також іншим жанрам камерно-вокальної галузі «тенденція вняву особистого в єдності з суспільним». Композитор прагнув перетворити ліричний романс у «політичний някат, революційний реквієм, соціоаснажений монолог» [6, 195]<sup>2</sup>.

В.Косенко написав багато вокальних творів для дітей: пісні для голосу з фортепіано на тексти І.Неходи, Л.Зимного, М.Пригари (всі об'єднані темою новорічних свят, ялинки, канікул).

Не враховуючи вдалої спроби атіліти у романсі сучасну тематику, її соціальний контекст, ліри-

<sup>1</sup> Романси В.Косенка були добре відомими в Галичині, в репертуарі О.Бандрівської їх було 8.

<sup>2</sup> Романси «На майдані», «Мобілізуються тополі» були популярними в репертуарі І.Паторжинського, Б.Гмири, Є.Романюка, Б.Пузиря й інших.

ка В Косенка переважно суб'єктивно-настрійного типу, психологічна і пейзажна. в жанрових різновидах елегії, драматичної розповіді, балади, пісні.

У першому періоді творчості на слова поетів-символістів представлений широкий спектр людських переживань: від тихого смутку до пристрасного поривання, від інтимної розповідності до драматизму. Музичні мініатюри настроєвого типу і самозаглиблення ще й досі приваблюють своєю «поетичністю, глибиною почуття, ліричною непосредністю, широкою насиченістю, витонченістю фортепіанної фактури» (так високо оцінює солоспів В.Косенка М Гордійчук) [16, 92]

У другому періоді творчості Косенко розширює коло тем і образів, звертається до поезій, в яких «через індивідуальне передається сутність відносин, що базуються на високих моральних і духовних цінностях» [6, 186]. В цих опусах мають місце і пейзажні твори, де поставлено проблему «Людина і Природа».

Лірико-ліричних романсів любовного і пейзажного типів композитор продовжує в циклі солоспівів на слова О.Пушкіна – поета, творчість якого мала сильний вплив і велике значення для композиторів різних національних шкіл (російської, української, білоруської, грузинської)

У Косенка твори, написані на вірші Пушкіна, – справжні перлини української лірики. Тут поєдналися дві національні традиції, дві культури, які протягом довгого часу знаходились у процесі постійних взаємовпливів. У цих його композиціях (як і в інших, що написані на тексти російських авторів) спостерігаємо не лише органічне входження елементів російської культури в український національний контекст. Відбувається й більш складна взаємодія з культурами дещо віддаленими. Наприклад, в романсі «Соловей и роза», який є одним із зразків українського орієнту.

Своєрідний діалог (наніть полілог) культур можна спостерігати на прикладі романсу «Крук до крука» (в підзаголовку «шотландська пісня») для баса. У Пушкіна цей твір – вільний переспів першої половини однієї з шотландських народних пісень із збірника «Народные песни шотландской перубежья, собранные и объясненные В Скоттом, перевод с английского г. Арто. Париж. 1826» Український переклад, що подається в романсі, належить І.Франку і також є вільною інтерпретацією пушкінського тексту

Для музичного втілення цього тексту В.Косенко обирає жанр балади, підкреслюючи її вольовий, мужній характер ремаркою *alla marcia*. Маршовість підкреслено дводольним метром (розмір 4/4), характерними пунктирними ритмами. Проте артикуляція (короткі ліги, що об'єднують дві цоти й утворюють хорейні мотиви) надає музиці звукообразальності: асоціативно фортепіанний вступ пов'язується зі змахами крил птахів – круків, про яких йдеться в першій частині твору

У баладі – кілька образів: два круки, богатыр та його кохана. Важливу роль у їхньому створенні відіграє партія фортепіано, музика гнучко йде за текстом, реагуючи на всі зміни поезії змінами фактури, темпу.

*В чистом поле под ракитой*

*Богатырь лежит убитый*

– поступове сповільнення темпу до *Andante* (основний темп *Allegro*).

Відповідно до кульмінації вірша змінюється фактурний виклад акомпанементу. арпеджовані за-таки до четвертей звучать заклічно і навіть дещо загрозливо. поступово трансформуючись у хорал у третьому куплеті:

*Сокол в роцху улетел,*

*На кобылку недруг сед,*

*А хозяйка ждет милого,*

*Не убитого, живого.*

Баладу написано у тричастинній формі: першому і другому куплетові відповідають 12 тактів музичного тексту, третьому – 4 такти (які відрізняються від крайніх розділів іншим фактурним викладом) і четвертому – 9 тактів разом із фортепіанним заключенням. В.Косенко ще раз повторює останні рядки вірша

*А хозяйка ждет милого,*

*Не убитого, живого*

– в динамічному і темповому згасанні.

У виданні творів В.Косенка (М.: Музыка, 1968) ця балада подається без українського перекладу, хоча в солоспівах на слова О.Алужтіна, В.Стражева, О.Блова, Ф.Тютчева, О.Толстого, С.Єсеніна є український переклад О.Байкаря, Р.Чумака, Г.Яра (ці переклади згодом увійшли до третього тому 10-томного видання творів В.Косенка (К.: Муз.Україна, 1971).

В прижиттєвих виданнях романсів на слова О.Пушкіна у 1937 році (К.: Мистецтво) українського перекладу немає, у виданні 1948 року (К.: Музфонд, ред.-упор. В.Довженко) лише два романси («Я пережив свої желанья») і «Вечерняя песня») публікуються з українським перекладом М.Рильського

Взагалі проблема перекладів заслуговує на більш детальний розгляд, який доведеться залишити поза рамками даної статті.

В.Косенко дуже прискіпливо ставнася до поезії, відбираючи найдовершеніші зразки, співпрацював з літераторами О.Байкарем, Г.Чубук (перекладачами текстів його романсів), коректував їх.

Один з найпопулярніших романсів – «Я вас любил» на слова О.Пушкіна з невдалим перекладом М.Чернявського (К.: Муз.Україна, 1971). Цей український текст не є художньо вартісним (наприклад,

*«Нехай воно Вас не тривоже,  
Не хочу Вас нічим журити»* і т.д.).

Вдалий переклад Д.Ревуцького «Старинной песни» з посвятою Ф.Шуберту (до речі, в 10-томному виданні В.Косенка ця посвята не надрукована (вона є у виданні В.Косенка. Вибрані романси та пісні. – К.: Музфонд, 1948). Але тут цей твір друкується без українського перекладу).

У «Старовинній пісні» також спостерігаємо поєднання різних культур: у мелосі та фактурних формулах відчувається спільність з німецькою романтичною піснею (Lied), творцем якої був Ф.Шуберт. До речі, це один з небагатьох солоспівів, де Косенко використовує не тричастинну, а варіаційну форму (вона більш відповідає занежарованому в назві жанру пісні), основний матеріал проходить із змінами у різних фактурних комбінаціях, які поступово ускладнюються. За характером солоспівів наближується до жалібного маршу (темп Largo, дводольність метру, басове остинато).

Цей солоспів – єдиний зразок звертання В.Косенка до традицій австро-німецької вокальної музики. Більшість його камерно-вокальних творів репрезентують твори переломлення стилістики російських романтиків.

Мистецтвознавці вказували на близькість творчих принципів В.Косенка до О.Скрябіна, П.Чайковського, С.Рахманінова як у деталях музичної мови, так і в прийомах викладення музичного матеріалу, на «вплив Шопена і Рахманінова як у виборі жанрів, так і в деяких рисах музичної мови» [12, 11]; аклізували загальну спрямованість музики, зокрема, музикознавець В.Довженко відзначає кумирів В.Косенка – Чайковського, Рахманінова, Шопена, Гріга [17, 359].

У камерно-вокальній творчості Косенка можна знайти риси спільності з вокальною творчістю М.Метнера. Цікаво провести паралелі між цими композиторами саме на матеріалі творів на пушкінські тексти, розглянути втілення ними поезій одного з найулюбленіших авторів обох композиторів

Таке зіставлення є тим більше цікавим і доречним, оскільки обидва вони були блискучими піаністами і акомпаніаторами, видання себе найяскравіше у фортепіанному і камерно-вокальному жанрах<sup>1</sup>.

І В.Косенко, і М.Метнер творили в руслі романтичних традицій, але не прагнули до локально національного їх перетворення. Це були митці європейського типу (на відміну від С.Рахманінова, у якого національна специфіка виявлена більш безпосередньо). Метнер «глибоко російський і інтернаціональний композитор, така музика могла виникнути тільки в душі російського музиканта, а втілення її... свідчить про інтернаціональну широту погляду», – пише про композитора Г.Г.Нейгауз [18, 34]. Щодо Косенка, то М.Ржевська зазначає, що він став «однією з проміжних ланок, що сприяло включенню української музики до загальноєвропейського контексту» [11, 34]. Цим він виконував таку ж саму місію, що і В.Барвінський в Галичині, хоча В.Барвінський прагнув до національної визначеності своєї музичної мови.

<sup>1</sup> Складність і насиченість фортепіанної партії в їхніх солоспівах була великою мірою зумовлена можливістю їх власного виконавського апарату (так само як і в Рахманінова).



І в Метнера, і в Косенка зв'язки з традиціями національної культури більш глибинні. Обидва ніколи не зверталися до фольклорного матеріалу безпосередньо, не цитували його. Народний мелос проникав у їхню творчість несвідомо. У Косенка національве в його музиці «проявлялось .. у відтворенні широго ліризму як прояви глибинних ментальних структур етнічного українця» – слушно зазначає М.Ржевська [11, 34]. Хоч у композитора зустрічаємо звернення до народнопісенних жанрів та тонку їх стилізацію в імпресіоністичній манері, наприклад, «Коліскова» на слова О.Блока, де ми знаходимо аналогії з «Колісанкою» В.Барвінського на слова Г.Чудринки, що була написана в той самий період, що й у В.Косенка.

Значний вплив на творчість В.Косенка і М.Метнера мала поезія О.Пушкіна. Це виявилось і в кількості солоспівів, написаних на його тексти, і в тому, що саме пушкінська лірика спричинилася до появи вершинних зразків у камерно-вокальному жанрі в обох композиторів.

До текстів цього поета Косенко звернувся двічі: в 1931 р. він написав 5 романсів, а в 1936 р. – 3 романси, разом вони утворюють своєрідний цикл.

Творчу уяву Метнера лірика Пушкіна займала протягом усього життя, романси на слова поета – третина його камерно-вокального доробку<sup>1</sup>.

Перлиною російської та української камерно-вокальної лірики є романси М.Метнера та В.Косенка на текст пушкінського вірша-елегії «Я пережив свої желанья».

Метнер створив два варіанти музичного «прочитання» цього твору: ор. 3 (для баса), ор. 29 (для високого голосу). Сам композитор доволі критично ставився до ор. 3, в листі до тенора Н.Райського писав: «Тільки об одном вас прошу – не пойте «Я пережил...» в особенности из ор. 3. т.е. в первой концепции – ... это, кажется, единственная вещь, которую я не терплю... Там я ровно ничего не пережил, чего не скажу ни про одну свою песню. А может быть, пережил, но не переживаю» [19, 194].

Інтерпретація Косенка (ор. 20 №2 для високого голосу), на наш погляд, більш відповідає «поетичній інтонації», змісту пушкінського педевра. Його настрій – настрої самотності, смугку. У Косенка домінує лірико-психологічне начало, зосередженість на внутрішньому стані.

У Метнера – більш підкреслено звукозображальні моменти, які є в поезії («бури зимний свист», «трепещет заоздамый лист»). Солоспів вирішено у романтичному «ключі».

Трьом строфам пушкінської поезії більше відповідає тричастинна форма Косенка, ніж двочастинна у Метнера.

Про деякі інші відмінності у втіленні тексту буде йти мова нижче.

Метнер називає свій твір ор. 29 елегією (хоча скоріше це драматичний монолог) і, порівняно з першим втіленням поезії у ор. 3, застосовує дуже багато позначень виразності (майже в кожному такті)

У Косенка теж відчутні всі прикмети солоспіву елегійного змісту – мінорна тональність, оспівані фігурації в низькому регістрі, акордові послідовності в пунктирному ритмі. Композитор глибоко проникає в основний зміст вірша, осягає задум поета, «так добре передає настрої самотності, що порівнюється Пушкіним з «трепетом зацізнлого листка», – пише В.Довженко [17, 383].

Не поступається пушкінському оригіналу високохудожній український переклад М.Рильського, що тонко реагує на зміст першоджерела, органічно «вливається» в музику<sup>2</sup>. Український варіант поезії відповідає музичній формі солоспіву, значенню, що вкладав композитор в гармонічно-звукову палітру. Цікаво, що до цього вірша звернувся в юнацькі роки Б.Лепкий (1901 р.), і його переклад з галицьким колоритом «лягає» на музику Косенка майже так само, як і оригінал<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> Один романс з ор. 3, і два – з останнього – це своєрідна арка, що обрамляє ор. 29 (7 романсів), ор. 32 (6 романсів) ор. 36 (6 романсів) – вслічний мегацикл, це 32 твори зі 100 романсів

<sup>2</sup> Геніальний інтерпретатор «Пана Тадеуша», «Чайльд Гарольда», «Є.Онегіна» був дуже чутливим до «музикальної» основи вірша – це він узяв від «романтизму, символізму і від української народної пісні, його сапети і октави звучать немов пісня» [20, 19]

<sup>3</sup> Вірш подаємо в перекладі Б.Лепкого

*Я пережив свої бажання,  
і чри разлюбив слог,  
осталися они страждания,*

*Я пережив свої желянья,  
я разлюбив свої мечты,  
остались мне одни страданья,  
плоды сердечной пустоты.*

Обидва композитори вкладають ці 4 поетичні рядки в період, тільки смислово акцентують по-різному. Косенко: я пережив; Метнер: я пережил, виділяючи ключове слово чи склад довгими тривалостями. Тобто Метнер акцентує увагу на особистісному, виділяючи слово «я», а Косенко - на відчутті, стані (так само, як і Пушкін). Так само і в третьому куплеті. Косенко акцентує на ветке трепещет запоздалый лист, а Метнер: один на ветке (тепер як і поет, бо Пушкін виділяє слово «один» тире, акцентує саме на ньому увагу)

Обидва композитори вважають мелодію найважливішим елементом музики, приділяють їй чи не найбільшу увагу.

У Метнера вокальна партія проста, невибаглива, рухається по звуках тонічного акорду.

У Косенка мелодія більш кантілена, гнучка і вокальна. Для обох композиторів є характерною максимальна відповідність між інтонацією поезії і мелодичним малонком.

Фортепіанна партія в обох композиторів довершена і самодостатня, у всіх трьох романсах є постлюдія, ніби «договорюється ще одна вагома фраза, тільки без слів. Для камерно-вокальної творчості Метнера характерно, що вокальна партія написана якби поверх акомпанементу», а роль акомпанементу «піднімається до домінуючої партії», – писала у спогадах про композитора виконавиця його романсів О.Слободська [21, 197]. Фортепіанний супровід канонм услід за вокалом «проспівує» окремі мелодичні звороти – як дві солуючі партії в камерному ансамблі.

У Косенка співвідношення вокальної та інструментальної партій більш гармонійне, традиційне для романсу.

В обох композиторів фортепіанна партія чутливо реагує на образність поетичного тексту: у першому, сповідацькому розділі вона проста, у другому – від слів «и жду: придет ли мой конец?» виривається «крик душі», відповідно фактура ускладнюється, відбуваються часті гармонічні зміни, використовуються різні ритмічні комбінації, зокрема, рух шістнадцятими, у Метнера – ще додатково тріольний рух передає розпач самотньої людини.

В романсах Метнера на словах «как бури слышен зимний свист» – в акомпанементі імітується завивання вітру – рух тріолей по півтонах то вгору, то вниз, то «ступцювання» в межах одного інтервалу. Фортепіано відіграє тут звукозображальну роль, хоча в цілому можна говорити про психологічне навантаження акомпанементу.

І в Метнера, і в Косенка зі слів: «под бурями судьбы жестокой...» – зміна темпу в бік прискорення, схвильованості (agitato).

У кульмінації романсу («и жду: придет ли мой конец») Косенко акцентує увагу на слові «конец», розспівуючи його на 2 такти цілими нотами, що звучать на тлі фортепіанного *martellato*.

У Метнера в кульмінації (ор. 3) – зміна темпу, акордова хроматична послідовність «розв'язується» пасажами септоль (в лівій руці) і схвильованим тріольним висхідним рухом (в правій).

Зі слів «Так, поздним хладом...» – повернення до *al tempo* в обох композиторів.

У Метнера романс ор. 3 завершує фортепіанна постлюдія динамічно насичено, на *f*. Виникає певна невідповідність музичного тексту з поетичним:

*одні в сердечній пустоті  
Від лютих бур лихої долі  
зі'яв'яє четуний мій вінець,  
самотній переношу боли  
і жду коли прийде кінець?  
Отак в осінній зимній мряці  
під бурі рев і вітру свист  
однісьмий на пустій галаці  
тріпочеться останній лист*

«один на ветке обнаженной  
трепещет запоздалый лист» – сумовитий стан з «подихом смерті», природньо хотилося б трактувати в більш приглушених тонах.

Вже в ор. 29 звучність сходить на *pp*, як і в Косенка, фортепіанна постлюдія (7 тактів) завершується на *ppp*, тематичний матеріал якої повторює вступ (4 такти), створюючи таким чином «арку», підкреслює тричастинну будову.

За формою у Косенка чітко внавляється тричастинність, яка відповідає формі поезії (три строфи), у Метнера – 2 розділи, перший з рисами елегійності, домінує виразово-психологічне начавло, другий – звукообразального характеру фортепіанне заклочення (ор 29) повністю дублює першу фразу вокальної партії, проходячи в різних регістрових забарвленнях.

На жаль, обсяг статті не дозволяє більш ґрунтовно висвітлити питання, що стосуються інтерпретації В.Косенком поезії інших російських авторів та провести паралелі з творами Б.Лятошинського, інших українських композиторів.

Проте навіть на цьому матеріалі можна зробити висновки про «діалог» культур – органічне влодження російської поезії в композиторське мислення; відчуті романтичний стиль «класицистичного» спрямування (на відміну від романсів на слова О.Апухтіна, О.Толстого). У Косенка відчувається більша чистота стилю («класичного») і більше наближення до поезії Пушкіна, ніж у М.Метнера, для якого характерна скоріше «лермонтовська експресія». Зв'язок музики і слова, відповідність мовних і музичних інтонацій, добір елементів для кращого втілення поезії, довершеність форми, співвідношення вокальної і фортепіанної партій у В.Косенка більш органічні, ніж у російського композитора. Щодо питання про мову пушкінських романсів В.Косенка, то нам видається доцільним при виконанні циклу виконувати мовою оригіналу (або мовою перекладу). А якщо окремо, то залежно від якості перекладу.

#### ЛІТЕРАТУРА

- 1 Довженко В. В.С.Косенко Нарис. - К. Мистецтво, 1949.
- 2 Стецюк Р. Виктор Косенко – К. Муз. Україна, 1974.
- 3 Малишев Ю. Академізм в музиці // Мвлизев Ю. Солоспіви: Нариси та нотатаи про українську вокальну дрику – К., Муз. Україна, 1968. – С 78-88.
- 4 Гордійчук М. На музичних дорогах: Статті та рецензії. – К.: Муз. Україна, 1973.
- 5 Олійник О. Косенко В. Популярний нарис. – К. Муз. Україна, 1989.
- 6 Булат Т. Солоспіви // Історія української музики. – К. Наук. думка, 1992. – I 4. – С. 175-204
- 7 Фільд Б. Гармонія солюспіву. – К., Наук. думка, 1979.
- 8 Фільд Б. Український радянський романс. – К : Наук. думка, 1970.
- 9 Виктор Степанович Косенко. погляд з 90-х років. Збірник статей /Ред.-упор. К.І.Шамаева. – К., 1997
- 10 Тюрина О. Порівняльний аналіз музичної семантики вокальних творів В.С.Косенка та Д.Д.Шостаковича (на прикладі «Послання до Сибіру» О.С.Пушкіна) // Виктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років: Збірник статей /Ред.-упор. К.І.Шамаева. – К., 1997 – С 53-57
- 11 Ржевська М. Про діалектику соціального контексту мистецтва та еволюції композиторського стилю (на прикладі творчості В.Косенка) // Наукові записки ТДПУ ім. В.Гнатюка. Серія мистецтвознавство. - 1999. – №1(2). - С. 30-37.
- 12 Олійник О. Фортепіанна творчість В.Косенка – К. Наук. думка, 1971
- 13 Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации – М.-Л. Музыка, 1966. – С. 65-110.
14. Анотації до запису на ленті магінофону солюспівів українських композиторів // Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії. – Львів, 2002. – С.110-116.
- 15 Булат Т. Український романс – К. Наук. думка, 1979
- 16 Гордійчук М. Художник чистой и глубокой души // Сов. музыка. – 1971. – №12. – С 90-94.



17. Довженко В. В. Косенко // Из истории русско-украинских музыкальных связей: Сборник статей /Ред.-сост. Т.И. Карышева. – М.: Музгиз, 1956. – С. 358-386.
18. Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова // Метнер Н.К. Воспоминания. Статьи и материалы /Ред.-сост. З.А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 31-35
19. Метнер М. Письма /Ред.-сост. З.А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1973.
20. Лавріненко Ю. Лірика і ліричний епос Максима Рильського // Українське слово. Книга друга. – К.: Рось, 1994. – С. 91-99.
21. Слободская О. Я исполняла песни Метнера с его участием // Метнер Н.К. Воспоминания. Статьи и материалы. – М. Сов. композитор, 1981. – С. 196-198.

Оксана Фрайт

### ПРОБЛЕМА ПРОГРАМНОСТІ У ВЕЗІІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА (НА МАТЕРІАЛІ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ)

*Якщо твір мистецтва щось нам каже і якщо цим сказаним він зумовлює все те, що ми повинні розуміти, то ця його здатність – не метафора мистецького твору, а його добра й реальна суть (Г.-Г. Гадамер)*

Програмність в музиці є однією із «вічних» тем музикознавства, вивчення якої постійно супроводила полеміка між прихильниками й супротивниками. Багато дослідників, у тому числі й українських, внесли свій вклад у висвітлення проблеми поєднання музики і слова в інструментальних жанрах. С.Людкевичу тут належить почесне місце, адже він розпочав свої студії над програмною музикою паралельно з іншими європейськими вченими початку ХХ сторіччя на новому історичному етапі. Оскільки його композиторська інструментальна творчість виявляє виразний нахил до словесної конкретизації задуму, то стає зрозумілим прагнення розкрити та осмислити цей принцип творчості теоретично. І навпаки – можна припустити, що теоретичні положення етимували його власні творчі пошуки.

Проблема програмності й досі залишається остаточно не розв'язаною. Вивчення її різних аспектів фокусує здобутки власне музикології та інших галузей мистецтвознавства, літературознавства, психології, філософії, естетики і т.д. Позаяк дослідження феномена програмності «стоять» на перетині багатьох напрямів науки, у світлі їх сучасних досягнень воно набуває ще більшої актуальності та перспектив його подальшого опрацювання.

Л.Княновська в статті «Симфонічні поеми Станіслава Людкевича в контексті пізіморомантичної західноєвропейської культури» розкриває погляд С.Людкевича, «що торкаються проблеми програмності в музиці, і ширше – взаємодії слова і музики» [1, 110], спираючись на його дисертацію та статтю «Про композиції до поезій Т.Г.Шевченка». Симфонічні поеми С.Людкевича аналізуються як художній результат дослідницьких розробок. Фортепіанній музиці С.Людкевича присвячено ґрунтовну монографію Г.Брилинської-Блажкевич [2]. Хоча в ній розглядаються програмні твори композитора, проте програмність як принцип творчості у всій розмаїтості своїх проявів не артикулюється. Тому видається доцільним висвітлити нерозривний зв'язок творчого доробку митця у фортепіанному жанрі з його музикологічною спадщиною, тим паче, що внаслідок виходу в світ двотомника праць С.Людкевича з'являється можливість вивчити праці, які раніше не публікувалися.

Пропонована стаття ставить за мету дослідити теоретичні положення Людкевича-музиколога, які проектуються на показові зразки фортепіанної спадщини. Таким чином, з'ясування потребують наступні моменти: висвітлення позиції С.Людкевича стосовно питання програмності; здійснення аналізу програмних фортепіанних творів, які демонструють основні образно-тематичні сфери та способи їх впровадження; виявлення специфіки втілення принципу програмності, що впливає з індивідуальної творчої манери митця.

Проблема програмності в музиці - одна з тем, що довгий час перебувала у колі зацікавлень С.Людкевича-музиколога. Ще у 1904 році він опублікував статтю «Про розвій та сучасне становисько програмної музики», котра стала «предтечею» майбутньої докторської дисертації. У статті пору-