

УДК 784.3:78.036(477)Косенко

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-10>

### **Цуй ЦЗІН**

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001  
**ORCID:** 0009-0005-7215-4281

**Бібліографічний опис статті:** Цуй, Цзін (2024). Риси модернізму в камерно-вокальній творчості Віктора Косенка. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 67–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-10>

## **РИСИ МОДЕРНІЗМУ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КОСЕНКА**

**Актуальність дослідження** полягає у формуванні нового дискурсу української музичної культури, важливим завданням якого є переосмислення значення творчого доробку композиторів, які вже стали класиками української музики. Творчість В. Косенка, попри популярність та знаковість, у цілому є недооціненою з точки зору масштабності і багатомірності. Потребують уточнення також стилеві домінанти його музики, яка тривалий час розглядалася в контексті романтизму. **Мета дослідження** полягає в окресленні стилевих парадигм камерно-вокальної музики В. Косенка у вимірах музичного модернізму. **Методологія дослідження** передбачає використання загальнонаукових та спеціальних методів, серед яких системний, компаративний, історико-культурний, музично-аналітичний. **Наукова новизна.** У дослідженні виокремлено та систематизовано модерністичні риси камерно-вокальної музики В. Косенка, охарактеризовано солоспіви «Вони стояли мовчки», «Мобілізуються тополі», «Старовинна пісня» у стилевих парадигмах музики модернізму. **Висновки.** Камерно-вокальна музика В. Косенка раннього періоду, окресленого як постромантично-символістський, відзначається лаконізмом, символістською недомовленістю, посиленням психологізмом, екстатичністю як формою передачі емоційних станів та прийомом побудови драматургії твору, пріоритетністю фортепіанного супроводу як засобу драматургічного розвитку, посиленням декламаційного компонента та зменшення ваги кантиленності у вокальній партії, орієнтацією на пізньоромантичний стиль, що характеризується ускладненням гармонічної вертикалі. У пізніх солоспівах митця, в яких відбилися неокласичні тенденції, помітна тенденція руху в бік «нової простоти», для якої характерно не лише звертання до старовинних жанрів європейської музики, а й повернення до прозорості і ясності форм та музичної мови, притаманній класичному періоду розвитку європейської музики. Полістилістичність є рисою, що сполучає обидві стилеві домінанти у творчості В. Косенка, а єднальним чинником у стилевій еволюції композитора стає музика романтизму, яка не лише формує його індивідуальний стиль, а відбиває специфіку українського модернізму, для якого характерно оновлення в рамках традиції, а не її руйнація.

**Ключові слова:** камерно-вокальна творчість В. Косенка, музичний стиль, романтизм, модернізм, символізм, неокласицизм.

### **Cui JING**

Postgraduate Student at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Horodetskyi Architect St, Kyiv, Ukraine, 01001  
**ORCID:** 0009-0005-7215-4281

**To cite this article:** Cui, Jing (2024). Rysy modernizmu v kamerno-vokalnoi tvorchosti Viktora Kosenka [Features of modernism in the chamber vocal creativity by Viktor Kosenko]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 67–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-10>

## **FEATURES OF MODERNISM IN THE CHAMBER VOCAL CREATIVITY BY VIKTOR KOSENKO**

**The relevance of the research** lies in the formation of a new discourse of Ukrainian musical culture, an important task of which is to rethink the meaning of the creative legacy of composers who have already become classics of Ukrainian music. The creativity by V. Kosenko, despite its popularity and significance, is generally underestimated in terms of scale and multidimensionality. The stylistic dominants of his music, which for a long time was considered in the context of romanticism, also require clarification. **The purpose of the research** is to determine the stylistic paradigms

of V. Kosenko's chamber vocal music in the dimensions of musical modernism. **The research methodology** involves the use of general scientific and special methods, including systemic, comparative, historical cultural, and musical analytical. **The scientific novelty.** The research identifies and systematizes modernistic features of V. Kosenko's chamber vocal music, characterizes the romances «They Stood Silently», «The Poplars Are Mobilizing», «The Old Song» in the stylistic paradigms of modernist music. **Conclusions.** The chamber vocal music by V. Kosenko of the early period, outlined as post-romantic-symbolist, is distinguished by laconicism, symbolist understatement, enhanced psychologism, ecstasiticity as a form of conveying emotional states and the technique of constructing the dramaturgy of the work, the priority of the piano weight of cantilena in the vocal part, orientation toward the late-romantic style, characterized by the complication of the harmonic vertical. In the artist's late compositions, which reflected neoclassical tendencies, a tendency toward a «new simplicity» is noticeable, which is characterized not only by an appeal to ancient genres of European music, but also a return to the transparency and clarity of forms and musical speech inherent in the classical period of development of European music. Polystylistically is a feature that unites both stylistic dominants in the creativity by V. Kosenko, and the connecting factor in the style of the composer's evolution is the music of romanticism, which not only forms his individual style, but also reflects the specifics of Ukrainian modernism, which is characterized by renewal within the framework of tradition, and not its destruction.

**Key words:** chamber vocal creativity by V. Kosenko, musical style, romanticism, modernism, symbolism, neoclassicism.

### Постановка проблеми та її актуальність.

Пріоритетним напрямом сучасного українського музикознавства є формування нового дискурсу національної музичної культури, в рамках якого відбувається не лише повернення забутих імен митців, що були під забороною, а й переосмислення творчості відомих композиторів. Доробок класика української музики ХХ століття Віктора Косенка відзначається багатожанровістю та масштабністю, проте найбільш виконуваними є його фортепіанні твори, передусім «11 етюдів у формі старовинних танців», «24 дитячих п'єси для фортепіано», обрані солоспіви, що міцно закріпилися в концертному та навчальному репертуарі. Значно рідше звучить його камерна музика та твори великої форми. Серед великої кількості солоспівів далеко не всі виконуються в концертних програмах, як того заслуговують, і однією з причин є відсутність повного видання камерно-вокальної музики В. Косенка. Сьогодні ми бачимо позитивні зрушення: так, у концертній програмі «Невідомі мистецькі пісні та твори для фортепіано» лекторію «Віктор Косенко: автографи», що відбулася у меморіальному музеї-квартирі В. С. Косенка 11 березня 2024 року, прозвучали чотири ранні солоспіви композитора – «Марить над ставом», «О, де ж ті мрії всі», «Щойно щось осиротіло», «Вітер легковіїний», з яких лише останній виходив друком і знайомий українському слухачеві. Косенківський камерно-вокальний доробок, який вже має багаторічну традицію музичних інтерпретацій, також потребує переосмислення, передусім із позицій визначення його жанрово-стильових орієнтирів. Розгляд музики композитора в контексті модернізму сприятиме не лише розширенню

знань про шляхи розвитку українського музичного мистецтва у ХХ столітті та розставить нові акценти у творчості В. Косенка, а й дозволить виконавцям більш вдумливо та свідомо підійти до її інтерпретації.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Творчість В. Косенка, яка в радянські часи, зокрема у працях В. Довженка (Довженко, 1949), Р. Стецюка (Стецюк, 1974), О. Олійник (Олійник, 1989) та ін. інтерпретувалася як продовження романтичних традицій у ХХ столітті, сьогодні усе частіше розглядається в контексті музичного модернізму. У роботах М. Ржевської (Ржевська, 2005), І. Вавренчук (Вавренчук, 2012), О. Кричинської (Кричинська, 2016), В. Даценко (Даценко, 2021) та ін. доробок В. Косенка, в тому числі й солоспіви, вже вписаний у контекст музики модерністської доби. Однак при цьому вирішені далеко не всі питання, враховуючи недостатню розробленість проблематики модернізму в українській музиці, до якого донедавна відносили лише найбільш радикальні течії, а тому послідовним модерністом вважали лише Б. Лятошинського. Поява фундаментальної монографії О. Корчової (Корчова, 2020), яка запропонувала цілісну концепцію музичного модернізму в його історичному та функційно-логічному аспектах, відкриває перспективи переосмислення модернізму як явища музичної культури, який не обмежувався лише радикальними проявами, а охоплював усі музичні стилі з кінця 1880-х до кінця 1930-х років. Дослідниця неодноразово згадує В. Косенка як представника поміркованого напрямку музичного модернізму, однак оскільки її робота присвячена передусім зарубіжній музиці, український модернізм, у тому числі й творчість В. Косенка,

в ній не розглядається. Таким чином констатуємо, що вивчення музики композитора з позицій наявності в ній модерністичних рис вже розпочато, проте спеціальних праць, де вони були б систематизовані та описані, наразі немає.

**Мета дослідження** – окреслити стильові парадигми камерно-вокальної музики В. Косенка у вимірах музичного модернізму.

**Виклад основного матеріалу.** Орієнтацію В. Косенка на класичні музичні традиції неодноразово підкреслювали радянські музикознавці, розглядаючи ранню творчість митця у контексті романтизму, а пізню – соцреалізму. Така інтерпретація цілком відповідала радянським ідеологемам, однак не відбивала реальних процесів стилетворення митця. Весь творчий доробок В. Косенка, у тому числі камерно-вокальна музика, насправді повністю вписується у парадигму музичного модернізму: ранні солоспівні композитора репрезентують постромантично-символістський, пізній – неокласичний напрям його творчості. Однак модерністські вияви в музиці В. Косенка не є такими очевидними внаслідок радянської музикознавчої рефлексії, яка наголошувала на романтичних стильових орієнтирах, але передусім у зв'язку із творчими інтенціями самого композитора, який, безумовно, був знайомий із тогочасними художніми течіями, проте у власній музиці не прагнув до новаторства. Також у київський період, що припадає на 1930-ті роки, В. Косенко писав багато музики відповідно до ідеологічних установок радянської влади, де класичному модернізму, особливо його радикальним формам, які тоді визначалися як формалістичні, не було місця. Попри естетичну консервативність та тяжіння до традиціоналізму, композитор не міг не відгукуватися на поклики часу, а тому базові стильові комплекси його музики – постромантично-символістський та неокласичний – однозначно вказують на їх приналежність до модернізму.

Образність та засоби виразності музики В. Косенка, в яких найбільш повно відбивають модерні тенденції, багато в чому збігаються з романтичними, а тому їх виокремлення часто є непростим. Одна із провідних рис косенківських солоспівів – психологізм та передача найтонших нюансів і порухів душі. Психологізм – якість і романтичної, і модерної музики, однак загостреність почуттів аж до патологічних виявів (екстремальний стильовий комплекс

за О. Корчовою (Корчова, 2020, с. 47)), а також їх естетична витонченість, рафінованість (поетичний стильовий комплекс за О. Корчовою (Корчова, 2020, с. 45)) – риса суто модерна. Музична драматургія, форма, засоби виразності косенківських солоспівів підпорядковані розкриттю психологічного стану героїв у всіх його нюансах, його вокальні твори відзначені глибоким психологізмом і одночасно витонченим естетизмом. Тож камерно-вокальна музика В. Косенка ближча до естетичних установок музичного модернізму, ніж романтизму в його класичних формах.

Недомовленість – провідна риса як символістської поезії, так і музики. В. Косенко віддає пріоритет поезії, де лише пунктиром окреслена сюжетна лінія, де причини колізії залишаються поза межами тексту, а увага сконцентрована на психологічному стані героїв. Романтична поезія також має ці риси, однак у творчості символістів вони стають провідними. Поетична недомовленість знайшла відбиток у косенківській музиці через збільшення ваги пауз, що стають символом мовчання, відхід від кантиленності до декламаційності, де кожна фраза змістовно та музично відокремлена від іншої розвиненою фортепіанною партією, яка доповнює те, що залишилося невимовленим.

Модерністська образна сфера знайшла відбиток у музичній формі та виражальних засобах солоспівів В. Косенка. У першу чергу виділимо зменшення тривалості музичного твору: більшість косенківських солоспівів, особливо житомирського періоду, є надзвичайно короткими, вони звучать менше двох хвилин, водночас вони є повністю завершеними і мають усі фази музичного розвитку. Відповідно кожен його етап є максимально лаконічним, і традиційна тричастинна форма, зберігаючи репризність як конструктивну основу, максимально ущільнюється у порівнянні з романтичними зразками.

Прискорення музичного часу вплинула на швидкість зміни емоційних станів. Композитори-модерністи відмовляються від довгої підготовки кульмінаційних зон та поступових затухань, а тому у їхніх творах емоційні піднесення і спади змінюються із блискавичною швидкістю. Енергетична пульсація з раптовими емоційними сплесками надає творам особливої напруженості навіть у відносно спокійних

зонах драматургічного розвитку. Концентрація та потужність емоцій формує одну з характерних рис музики доби модернізму – екстатичність. Екстатичність як вияв емоційно-духовного піднесення доволі часто трапляється у солоспівах В. Косенка, передаючи душевний стан героїв або стаючи засобом донесення провідної ідеї твору.

У стильовому відношенні модернізм є полістильовим явищем, на чому особливо наголошує О. Корчова. Косенківські солоспіви – і постромантично-символістські, і неокласичні – відзначаються високим ступенем стильового синтезу. Базовим елементом, особливо у житомирському періоді, виступає романтична складова, що тривалий час давала науковцям підставу інтерпретувати музику композитора як романтичну. Втім, такі ознаки романтизму як ускладнення гармонії, використання еліптичних зворотів, відхилень та модуляцій у далекі тональності не є суто романтичними, а характерні і для музичного модернізму. У косенківській музиці гармонія є передусім засобом створення емоційно-психологічного нагнітання, однак вона відіграє не меншу вагу у змалюванні образів природи, стаючи одним із прийомів музичної колористики. У цілому ж романтична стилістика косенківської музики має виразні риси ретроспективності і потенційно тяжіє до неокласицизму. Неокласичні твори В. Косенка мають ширший спектр стильового плюралізму – від бароко до романтизму.

Збільшення ваги фортепіанного супроводу, що розпочалося у романтичну добу, була продовжена у музиці модернізму. Композитори у вокальних творах змінили співвідношення вокального та інструментального начал, урівнявши їх, а іноді повністю переклали на партію фортепіано формотворчі та музично-драматургічні функції. Солоспіви В. Косенка, як неодноразово відзначали співаки, є дуже вокальними і зручними для голосу, при цьому композитор, що був прекрасним піаністом, особливо увагу приділяв фортепіанному супроводу, який складністю і значимістю у створенні художнього образу став не менш важливим, ніж вокальна партія. Змін зазнає й вокальна складова, яка вже не є класичною романтичною кантиленою широкого дихання, а стає речитативно-декламаційною з елементами кантиленності. Такий тип мелодики є характерним для більшості

косенківських солоспівів, хоча в доробку митця є твори, де мелодичне начало домінує. Ці композиції варто розглядати в контексті неокласицизму, де об'єктом стильового наслідування стає музика доби романтизму.

Отже, такі риси солоспівів В. Косенка як посилений психологізм, недомовленість та екстатичність в образній сфері, лаконізм як пріоритетний спосіб вираження музичної думки, стильовий плюралізм, ускладнення гармонії, домінування фортепіанної партії у драматургічному розвитку та підпорядкування їй вокальної складової, яка набуває рис декламаційності та зменшує вагу кантиленності, однозначно вказують на модерністичне підґрунтя музики композитора. Усі зазначені компоненти є взаємозалежними і утворюють цілісний текстово-музичний комплекс. Вони не є обов'язковими для усіх солоспівів, враховуючи два стильових полюси косенківської музики, однак у цілому репрезентують комплекс модерністичних рис камерно-вокальних творів композитора. безумовно, кожен із солоспівів В. Косенка має індивідуальні риси, тому розглянемо більш детально три твори, що відносяться до різних періодів його творчості, які відбивають жанрово-стильове та тематичне розмаїття косенківської вокальної лірики.

Солоспів «Вони стояли мовчки» на вірші В. Стражева є одним із найпопулярніших творів В. Косенка. Він був написаний 1922 року в Житомирі і входить до циклу дванадцяти солоспівів ор. 7, створених у період 1921–1922 років. Твір є квінтесенцією символістської недомовленості в косенківській музиці постромантично-символістського напрямку, адже образ мовчання – центральний як у віршах, так і музиці. Солоспів є надзвичайно коротким: його тривалість – 26 тактів, час звучання – менше двох хвилин. Саме тому кожна частина тричастинної форми є дуже лаконічною, особливо перша, яка триває усього чотири такти і складається із двох фраз, які завдяки інформаційній насиченості функційно є реченнями, що утворюють форму періоду. Якщо початок другого розділу солоспіву чітко окреслений через прискорення темпу та зміну характеру мелодики, то третій – заключний – розділ, попри точний повтор початкового періоду, що дозволяє визначити форму як тричастинну, є логічним продовженням другого. Їх розділяє



чотиритактовий інструментальний епізод, що розпочався на *p* та завершився *ff* після попереднього динамічного затухання та тривалої паузи наприкінці другого розділу, який логічно не витікає з попереднього розвитку, а є несподіваним емоційним сплеском, що виник нізвідки і так само швидко згаснув. На його кульмінації розпочинається текстова й тематична реприза, яка завдяки потраплянню в кульмінаційну зону втрачає репризну функцію. Реприза як резюмуючий повтор переноситься на заключну інструментальну чотиритактову коду. Отже, у драматургії косенківського солоспіву «Вони стояли мовчки» класична трифазність порушується завдяки появі нового – екстатично-патетичного – образу, який у розкритті сюжету виступає як остання спроба розірвати замкнене коло мовчання, що є символом розставання, однак, попри ствержувальний пафос бажання, це виявилось неможливим.

Музично-гармонічний розвиток солоспіву «Вони стояли мовчки» є типовим для косенківських творів символістського спрямування: композитор використовує альтеровані акорди, відхилення й модуляції в далекі тональності. Особливого значення набуває гармонічне рішення заключного чотиритакту, де В. Косенко використовує шубертівський VI ступінь (*f – des* (з енгармонічною заміною на *cis*)), підкреслюючи у фортепіанній післямові – мовчанні – трагізм ситуації. Вокальна партія поєднує декламаційні та кантиленні елементи, де роль декламації зростає у смислових кульмінаціях. Відзначимо й мелодичну гнучкість вокальної складової, її тісний зв'язок із текстом неодноразово підкреслює композитор. Не менш важливою у солоспіві є фортепіанна партія. Звернімо увагу, що власне спів займає трохи більше ніж половину часу звучання твору – усього 17 тактів, що говорить не лише про пріоритетність інструментального начала, а в особливий спосіб підкреслює ключове слово – мовчання.

Таким чином констатуємо, що текстова та музична складові солоспіву «Вони стояли мовчки» повністю відповідають естетиці модернізму. Близькістю образів та драматургічних рішень відзначені усі дванадцять творів ор. 7 житомирського періоду 1921–1922 років.

Солоспів «Мобілізуються тополі» на вірші П. Тичини (ор. 16 bis), що був написаний у Житомирі у 1927 році, в радянські часи

інтерпретувався суто ідеологічно, а саме як одна з перших спроб звернення В. Косенка до сучасної тематики, до відтворення в музиці революційних ідей (Стецюк, 1974, с. 30). На жаль, сьогодні цей оригінальний твір у музикознавчій літературі не зазнав переоцінки, як інший, більш популярний тичинівський солоспів «На майдані», який вже давно отримав ідеологічно незаангажовану інтерпретацію (див. статтю М. Копиці (Копиця, 2016)), а тому не виконується в концертних програмах. М. Ржевська відносить три косенківські солоспіви на вірші П. Тичини до експериментальних творів (Ржевська, 2002, с. 318), з чим не можна не погодитися, адже їх тематика є відмінною від улюбленої В. Косенком інтимної лірики, тоді як музичні рішення цих творів були близькі до його ліричних солоспівів, від яких відрізнялися лише текстом, на відміну від таких солоспівів 1930-х років як «Індустріальний марш» чи «Першотравнева пісня», що за музичним стилем наближалися до масової радянської пісні.

Тичинівський вірш «Мобілізуються тополі» входить до циклу «Ронделі» і відноситься до неокласичного напрямку. У ньому поет наслідує форму середньовічного ронделя, що складається із 13 поетичних рядків – двох катренів та заключного п'ятивірша. Рондель передбачав повтор рядків та строгу риму, його форма має такий вигляд: *ABba/abAB/abbaA*, де великими літерами позначені повтори рядків, малими – подібність у римуванні. Композитор звернувся до неокласичної тичинівської поезії, однак солоспів «Мобілізуються тополі» не відноситься до неокласичних косенківських творів, а завершує лінію неоромантично-символістських. Ймовірно, тому В. Косенко не притримується структури вірша ронделя, а підпорядковує текст тричастинній музичній формі, який у солоспіві має таку структуру: *ABba/abABabba/ABabAB*. Композитор збільшує кількість повторів початкових двох рядків, посилюючи їх важливість для донесення змісту твору, хоча музичний повтор він використовує лише двічі – на початку першого та третього – репризного – розділу.

Мелодика солоспіву позбавлена традиційної кантиленності і складається з двох типів фраз – речитативних, що іноді нагадують скандування, та декламаційних, які наближаються до ораторських. Особливо виділимо імперативне про-

голошення фрази «Кличемо до волі!», де композитор використав октавний стрибок вниз на сильну долю на *f*. Однак декламація та скандування тексту, квартові й октавні стрибки в мелодії завдяки гармонічному розвитку, де важливу роль відіграють хроматизми та альтеровані акорди, наближає музику солоспіву до драматичної арії, а не масової пісні.

Відзначимо особливість тонального плану: ключові знаки солоспіву вказують на *fis-moll*, однак у кульмінаційних зонах композитор використовує тональність *Cis-dur*, нею ж він завершує твір. Мажорність кульмінацій підсилена динамікою *f*, поєднання яких надає музиці екстатичного виміру, але не патетичного, як в ліричних солоспівах, а імперативного. Підкреслимо швидкість переходів від епічної оповідності до екстатичних сплесків, особливо наприкінці твору, де перехід від *p* до *f* відбувається протягом одного такту.

Отже, у солоспіві «Мобілізуються тополі» композитор шукає форми та прийоми для вираження нового змісту, однак в цілому він орієнтується на знайдені і апробовані в попередніх творах музичні прийоми та тип драматургії, завершуючи лінію постромантично-символістських творів. У подальшій вокальній творчості В. Косенка з'являються нові стильові орієнтири – неокласичні.

Солоспів «Старовинна пісня» (ор. 20), створений на текст пушкінського вірша «Квітка», був написаний 1930 року в Києві. Композитор свідомо міняє назву твору, тим самим підкреслюючи не лише давність подій, описаних у сюжеті, а й апелюючи до старовини як такої, адже в солоспіві надзвичайно яскраво виражені риси неокласицизму. Твір був написано після знакових «11 етюдів у формі старовинних танців», що не могли не відбитися на музиці «Старовинної пісні» та її стильових орієнтирах. Попри очевидність неокласицистичних рис у музиці солоспіву, Р. Стецюк (Стецюк, 1974, с. 32–33) не просто не окреслює твір як неокласичний, а й відмічає в ньому близькість до романсів початку XIX століття та пісень Ф. Шуберта, що вірно лише частково. Сучасний дослідник Ван Дуаньгуй більш точно визначає жанрово-стильові параметри твору, вказуючи, що композитор орієнтується на жанрові моделі пасакалії та павани (Ван Дуаньгуй, 2019, с. 138). Науковець розглядає солоспів «Старо-

винна пісня» у діалозі з поезією як міжвидовий (поезія – музика) переклад. Втім, будь-який переклад означає збереження основних змістовних доміант вірша. Нагадаємо, що у центрі поетичної оповіді – згадка про історію кохання, пам'ять про яку зберігає квітка, а, отже, емоційний тон вірша – меланхолійно-сумний. Натомість В. Косенко, відштовхуючись від поетичного тексту та переносючи акцент з опису подій на їх зміст, поглиблює та драматизує сюжетну лінію, завдяки чому музика солоспіву набуває трагедійного звучання. Відповідно, поетичний текст у музичній драматургії солоспіву «Старовинна пісня» стає вторинним: у творі, що має форму АВАВ<sub>1</sub>А, остання частина, яка резюмує музичний розвиток, є інструментальною постлюдією.

Важливу роль у створенні музичного образу відіграє партія фортепіано, адже саме у фортепіанному супроводі зосереджено жанрові прототиби твору – ритмоформула павани та низхідний рух баса пасакалії. Втім, окрім суто барокових рис, в музиці відчутні алюзії і на романтичний стиль, який, як і музика бароко, стає елементом ретроспекції, а тому входить до неокласичного стильового комплексу. Оскільки солоспів присвячено пам'яті Ф. Шуберта, музика В. Косенка відсилає до творчості великого австрійця. Так, можна побачити певну спорідненість «Старовинної пісні» з піснею «Добраніч» («Gute Nacht»), що відкриває останній цикл Ф. Шуберта «Зимова подорож» («Winterreise»), а саме розмір  $\frac{2}{4}$ , монотонність руху фортепіанної партії як символ приреченості, подібність мелодичного рисунку у завершенні музичних фраз. Окрім того, в кульмінаційній зоні, яка також вирішена по-шубертівськи, оскільки звучить на *pp*, В. Косенко використовує шубертівський VI ступінь (*f – des*). Відразу ж після цього йде секвенція, більшість ланцюгів якої є мажорними (*des – As – c – G – B (b) – F*), але мажор у поєднанні з ритмічною остинатністю супроводу не дає відчуття просвітлення, а стає передвістям смерті. Однак у цілому зв'язок із музикою Ф. Шуберта полягає скоріше не в музичній подібності, а в зверненні до пісенного жанру (солоспів В. Косенка не є «чистою» піснею, хоча вокально тяжіє до неї), відтворенні загального настрою та тону висловлювання шубертівської лірики. Не можна обійти увагою прийом ритмічного остинато, що пронизує весь твір,

хоча й не витриманий послідовно від початку до кінця. Остинатність як символ приреченості та смерті є засобом виразності, що сформувався у добу бароко, пізніше широко використовувався композиторами романтиками і став одним із найуживаніших прийомів у музиці ХХ століття неокласичного напрямку. В. Косенко, апелюючи до барокової традиції, але з багатозначною семантикою музики романтичної доби, у рамках неокласичної естетики звертається до остинато як одного з найвиразніших засобів створення трагічного образу.

Неокласичні тенденції у солоспіві «Старовинна пісня» проявляються і в певному спрощенні гармонічної мови, яка відповідає скоріше ранньоромантичному етапу її розвитку, ніж пізньоромантичному, що було характерно ранніх косенківських солоспівів. Більш пісенною стає й мелодика, в ній відсутні декламаційні елементи. Звертає увагу відсутність екстатичності: композитор свідомо відмовляється від неї, роблячи «тиху» кульмінацію, від чого зміст твору стає ще більш трагічним.

Композитор у своїх неокласичних пошуках не йде шляхом І. Стравінського або П. Хіндеміта, які, зберігаючи жанрові моделі барокової музики, ускладнювали гармонічну мову, він віддає перевагу «новій простоті», яка максимально зберігає класичну прозорість форми та ясність гармонічної мови. Стильові орієнтири неокласицизму В. Косенка є доволі широкими – від бароко до романтизму. Бароково-романтичний музичний комплекс є квінтесенцією пізнього стилю композитора, який при зовнішній традиційності є новаторським, і більшою мірою, ніж музика Б. Лятошинського, творчість якого була суголосною пошукам європейських композиторів-авангардистів, відповідає специфіці українського модернізму, що за своєю природою тяжів

до традиціоналізму, а стильове оновлення української музики в добу модернізму відбувалося на романтичному підґрунті, модифікуючись відповідно до творчих інтенцій композиторів.

**Висновки.** Солоспів В. Косенка є квінтесенцією українського музичного модернізму, який в силу специфіки української ментальності та історичних умов був скоріше явищем не антиромантичним, а постромантичним, і стильове оновлення української музики відбувалося на базі романтичної стилістики, однак з усіма ознаками музичного мислення ХХ століття. Камерно-вокальна музика В. Косенка раннього періоду, окресленого як постромантично-символістський, відзначається лаконізмом, символістською недомовленістю, посиленням психологізмом, екстатичністю як формою передачі емоційних станів та прийомом побудови драматургії твору, пріоритетністю фортепіанного супроводу як засобу драматургічного розвитку, посиленням декламаційного компоненту та зменшення ваги кантиленності у вокальній партії, орієнтацією на пізньоромантичний стиль, що характеризується ускладненням гармонічної вертикалі. У пізніх солоспівах митця, в яких відбилися неокласичні тенденції, помітна тенденція руху в бік «нової простоти», для якої характерно не лише звертання до старовинних жанрів європейської музики, а й повернення до прозорості і ясності форм та музичної мови, притаманній класичному періоду розвитку європейської музики. Полістилістичність є рисою, що сполучає обидві стильові домінанти у творчості В. Косенка, а єднальним чинником у стильовій еволюції композитора стає музика романтизму, яка не лише формує його індивідуальний стиль, а відбиває специфіку українського модернізму, для якого характерно оновлення в рамках традиції, а не її руйнація.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 140–146.
2. Ван Дуаньгуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України та Китаю: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2019. 200 с.
3. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 199 с.
4. Довженко В. В. С. Косенко: нарис. Київ: Мистецтво, 1949. 140 с.
5. Кричинська О. В. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано В. Косенка: танцювальний сюїтний цикл між минулим і майбутнім. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 1 (6). С. 208–213.

6. Копиця М. Два рішення – дві художні картини світу (романс Віктора Косенка «На майдані» на вірш Павла Тичини). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 115: Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. С. 85–100.
7. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ: Муз. Україна, 2020. 469 с.
8. Олійник О. С. В. Косенко: популярний нарис. Київ: Муз. Україна, 1989. 62 с.
9. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
10. Стецюк Р. М. Віктор Косенко. Київ: Муз. Україна, 1974. 56 с.

#### REFERENCES:

1. Vavrenchuk, I. A. (2012). Setsesiini aktsenty u vokalnii lirytsi V. Kosenka [Secession priorities in vokal lyric by V. Kosenko]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 3, 140–146 [in Ukrainian].
2. Wang, Duangui (2019). Melos yak paradyhma vokalnogo mystetstva: na materialy tvorchoi praktyky Ukrainy ta Kytau [Melos as the paradigm of the vocal art: on the material of the creative practice of Ukraine and China]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Datsenko, V. P. (2021). Osobystisni determinanty tvorchoi individualnosti Viktora Kosenka [Personal determinants of Victor Kosenko's creative individuality]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Kyiv [in Ukrainian].
4. Dovzhenko, V. (1949). V. S. Kosenko: narys [V. S. Kosenko: essay]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Krychynska, O. V. (2016). «Odynadtsiat etiudiv u formi starovynnykh tantsiv» dlia fortepiano V. Kosenka: tantsiuvalnyi siuitnyi tsykl mizh mynulym i maibutnim [«Eleven etudes in the form of old dances» for piano by V. Kosenko: cycle of dance suite between past and future]. *International journal. Culturology. Philology. Musicology*, 1 (6), 208–213 [in Ukrainian].
6. Kopytsia, M. (2016). Dva rishennia – dvi khudozhni kartyny svitu (romans Viktora Kosenka «Na maidani» na virsh Pavla Tychny) [Two solutions – two artistic pictures of the world (Viktor Kosenko's romance «On the maidan», lyrics by Pavlo Tychna)] *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 115, 85–100 [in Ukrainian].
7. Korchova, O. (2020). Muzychnyi modernizm yak terra cognita [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
8. Oliinyk, O. S. (1989). V. Kosenko: populiarnyi narys [V. Kosenko: popular essay]. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
9. Rzhevska, M. Yu. (2005). Na zlami chasiv. Muzyka Naddniprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy [At the turn of the times. Music of the Dnipro Ukraine of the first third of the 20th century in the sociocultural context of the era]. Kyiv: Avtohrاف [in Ukrainian].
10. Stetsiuk, R. M. (1974). Viktor Kosenko [Viktor Kosenko]. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].