

Департамент культури КМДА
Музей театрального, музичного і кіномистецтва України
Меморіальний музей-квартира В. С. Косенка

Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття

Науковий збірник
матеріалів I Науково-практичної конференції,
присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири
В. С. Косенка

29 листопада 2018 р.

Рекомендовано до публікації науково-методичною радою МТМК України
Протокол №3 від 06. 03. 2020 р.

Редакційна колегія:

А. Сапюлкіна — відповідальний редактор-упорядник, коректура
В. Мудрик — автор-організатор проєкту
А. Приходько — член редколегії

Комп'ютерна верстка — А. Приходько

Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття: науковий збірник матеріалів I Науково-практичної конференції, присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. — К., 2020, — 184 с.

Збірник вміщує статті учасників Першої Всеукраїнської науково-практичної конференції «Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття», присвяченої 80-річчю від заснування музею-квартири композитора у Києві, у його останньому помешканні за адресою вул. М. Коцюбинського 9, кв. 4. У роботі конференції взяли участь вчені, науковці, педагоги, аспіранти та студенти з Києва, Одеси, Житомира, Сум та інших міст України. Розглянуто питання історії створення меморіального музею, збереження і дослідження пам'яток. Значна частина статей присвячена творчому доробку В. Косенка, його мистецьким особливостям, значенню в національній і європейській музичній культурі, питанням виконання та популяризації.

Для науковців, викладачів і студентів музичних спеціальностей, професійних музикантів, всіх, хто цікавиться історією культури та музичного мистецтва.

З М І С Т

Потапова Н. На гостини до Віктора Косенка.....5

З ІСТОРІЇ І СЬОГОДЕННЯ МУЗЕЮ-КВАРТИРИ В. КОСЕНКА

Булаховська Ю. Спогади про музей Віктора Степановича Косенка.....8

Мудрик В. До питання меморіального статусу Музею-квартири
В. С. Косенка.....11

Шамаєва К. З архіву Віктора Косенка.....18

МУЗИЧНА СПАДЩИНА В. КОСЕНКА У ДОСЛІДЖЕННЯХ І ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Івахненко Л. Зробіть так, щоб тут звучала музика.....30

Таранченко О. «Я йду далі, я йду до світла...» (київський період
життєтворчості Віктора Косенка).....33

Кобрин Н. В. Косенко у культурологічних та музикологічних
дослідженнях вчених та критиків Західної України міжвоєнних
десятиліть.....43

Зима Л. Украинский модерн в камерной музыке В. Косенко,
Б. Лятошинского, Т. Майерского.....50

Лаврик Н. Сонаты для виолончели и фортепиано в творчестве
украинских композиторов пианистов (В. Барвинский, В. Косенко,
В. Сечкин).....56

Мамедьярова Н. Особливості драматургії Сонати для віолончелі
та фортепіано В. Косенка.....62

Рябов І. Синтез романтичних, барокових та національних рис
у циклі «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка.....66

Волосатих О. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійснені
оперні задуми.....73

Остроухова Н. «Рассветная поэма» в Одесском оперном театре
(балетная версия фортепианных произведений В. Косенко.....81

Моргунова Т. В. Косенко та ансамблева педагогіка України.....	87
Вознесенская Е. «24 детские пьесы для фортепиано» В. Косенко: традиции и новаторство (из опыта работы над некоторыми из них).....	91
Шелестова Є. Цикл В. Косенка «24 дитячі п'єси для фортепіано».....	102
Стародубова М. Розширення можливостей вивчення фортепіанних творів В. С. Косенка. Цикл «24 дитячі п'єси для фортепіано» в перекладі для чотирьох рук І. А. Павлоцької.....	107
Пілявський М. Містика і реалії творчості Віктора Степановича Косенка.....	111
Гречишкина Н. Украинская концертмейстерская школа: становление и современность.....	116
Рудяк Т. Вивчення романсів Віктора Степановича Косенка у класі концертмейстерської майстерності.....	123
ДОТИЧНІ АСПЕКТИ ЗБЕРЕЖЕННЯ І ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В. КОСЕНКА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ	
Шестеренко І. Вплив романтичного світовідчуття Віктора Косенка на творчість Віталія Кирейка.....	127
Корольова Т. Павло Батюшков: творчість музиканта як зв'язок минулого з майбутнім.....	133
Садівнича А. Культурно-освітні програми для дітей та молоді у Меморіальному музеї-квартирі В. С. Косенка (на прикладі мистецького проекту інтерактивних квест-екскурсій «Діти — дітям»).....	138
Гроздовська О. «Ми працю любимо, що в творчість перейшла» (М. Рильський) (досвід роботи Ніжинської дитячої хореографічної школи).....	141
Копиця М. В. Косенко і П. Тичина: дві версії одного твору.....	146
Петрушко Л. Музичне сприйняття дійсності П. Г. Тичиною.....	146
Прудивус С. Формування колекції меморіальних речей Літературно-меморіального музею-квартири П. Г. Тичини в м. Києві.....	159
Дудченко І. Воспоминания о педагогах Е. М. Сливаче и О. Г. Холодной.....	164

На гостини до Віктора Косенка

«Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття». Під такою назвою 29–30 листопада 2018 року в Києві, в Меморіальному музеї-квартирі В. С. Косенка відбулася перша науково-практична конференція. Ця подія приурочена до 80-ї річниці музею-квартири В. С. Косенка та 80-ї річниці присвоєння імені українського митця Житомирському музичному училищу.

Конференцію відкрив завідувач музею-квартири В. С. Косенка Володимир Григорович Мудрик, який докладає значних зусиль для пропаганди творчості В. С. Косенка і видатних українських композиторів. Він наголосив, що історія музею почалася із постанови Президії Київської міської ради у 1938 році про закріплення квартири композитора Косенка за його родиною. Зберігачем рукописів довгі роки була його дружина Ангеліна Володимирівна Канеп. Потім у 1977–2005 роках справу матері продовжила її дочка Раїса Едуардівна Канеп-Косенко.

У 2009 році Музей-квартира композитора В. С. Косенка рішенням Київської міської ради став філією Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, а в 2016 році відкрилася оновлена експозиція з нагоди 120-річчя від дня народження В. С. Косенка.

На конференцію були запрошені зокрема такі видатні представники українського музикознавства, як композитор, Лауреат Національної премії українського музикознавства, професор, член-кореспондент НАМУ, секретар НСКУ Дичко Леся Василівна, доктор мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського, колишня випускниця Житомирського музичного училища Шамаєва Кіра Іванівна.

У засіданнях секцій взяли участь музикознавці і викладачі мистецьких закладів зі всієї України (з міст: Київ, Суми, Одеса, Львів, Харків, Ніжин). Помітне місце зайняла делегація викладачів і студентів Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка. Зокрема викладачка училища Стародубова Маріанна Валеріївна, яка виступила із доповіддю.

Відомо, що Віктор Косенко жив і працював у Житомирі з 1918 по 1929 рік. Він був викладачем теорії музики і фортепіано в музичному училищі, піаністом-імпровізатором в перших місцевих кінотеатрах, землеміром у лісоуправлінні, організатором камерного тріо. Саме в Житомирі у 1919 році композитор познайомився із майбут-

ньою дружиною Ангеліною Володимирівною Канеп. Щастя у коханні та плідна творча діяльність стали основою того, що В. С. Косенко назвав житомирські роки найщасливішими у своєму житті.

Конференція була насичена різноманітними доповідями, виступами з проблем виконавства, дослідження творів видатного митця. Особливий інтерес викликала прем'єра літературно-музичної композиції Г. Л. Павленко «Ангеліна, янгол мій» («Версія на теми життя і творчості В. С. Косенка») у виконанні студентів випускного курсу Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Авторка у живій, цікавій формі подала деякі сторінки життя митця у його стосунках з близькими та владою.

Завершилась конференція концертом викладачів та студентів НМАУ ім. П. І. Чайковського. В ньому прозвучали «Етюд у формі старовинних танців», «Соната для віолончелі і фортепіано», класичне тріо, що були створені у найщасливіший житомирський період.

Отже, науково-практична конференція «Віктор Косенко. Його доба і культура XXI століття» стала важливою культурною подією, яка об'єднала музичну еліту України навколо імені талановитого композитора. Сподіваємося на подальшу співпрацю між Житомирським музичним училищем і Меморіальним музеєм-квартирою В. С. Косенка, яка буде спонукати до народження нових творчих проєктів і яскравих досліджень, пов'язаних із вивченням і пропагуванням творчої спадщини видатного митця.

Н. Потапова,

викладачка музично-теоретичних дисциплін
Житомирського музичного училища
ім. В. С. Косенка

**З ІСТОРІЇ І СЬОГОДЕННЯ
МУЗЕЮ-КВАРТИРИ В. КОСЕНКА**

Спогади про музей Віктора Степановича Косенка

Колишній наш будинок на вулиці Тимофіївській 11/13, а нині — Коцюбинського, 9, належить до нечисленних «меморіальних» будинків Києва. Його давно хотіли знести після пожежі 2005 року. Вона пошкодила там декілька квартир, але залишили його в такому вигляді, як є, бо там знаходяться аж шість меморіальних дощок: композитору Віктору Степановичу Косенку; знаменитому автору Київського мосту — академіку Євгену Оскаровичу Патону і трьом науковцям, які жили в цьому будинку: видатному математику Олександровичу Миколайовичу Диннику; академіку Леоніду Арсенійовичу Булаховському — видатному мовознавцеві; видатному хіміку Андрію Івановичу Кіпріанову і академіку сільськогосподарських наук Петру Антиповичу Власюку.

Музей Косенка — це одна з перших і досі нечисленних квартир-музеїв у Києві. Зроблено її ще до війни, 1938 року, за ініціативи культурної та енергійної дружини композитора Ангеліни Володимирівни. Я можу згадувати про цю квартиру з 1944 року, тобто після кінця війни, коли і наша родина, і Ангеліна Володимирівна з її старшою дочкою Раїсою Едуардівною повернулися з евакуації. Ми вперше оселилися в Києві, бо до війни ми були харків'янами. Але моя мама, — відома співачка Тетяна Данилівна Булаховська-Іванова, чула і про квартиру Косенка, і про квартиру-музей.

Характерно, що ми приїхали майже ні з чим, з Уфи — столиці Башкирії, а Ангеліна Володимирівна з дочкою привезли з собою тільки музичну спадщину Косенка в нотах.

Наша родина часто була в музеї Косенка як сусіди в гостях, а я як школярка, а потім як студентка Київського університету імені Т. Г. Шевченка, російсько-слов'янського відділення філфаку. Ангеліні Володимирівні подобалося і те, що моя мама співала (в неї було чудове контральто); що мій батько вільно говорив польською мовою і я, хоч і з помилками, бо мій фах — полоністика. Я знаю декілька музеїв-квартир письменників: П. Г. Тичини, М. Т. Рильського і М. П. Бажана. Музеї їх відрізнялися своїм «звучанням», залежно від складу родин і характером головних «персонажів». Це не були квартири тільки письменників: так багато музичного було в квартирі Тичини,

який підтримували його далекі родичі; величезною гостинністю відзначався музей Рильського в Голосієвому, який блискуче утримував до своєї несподіваної смерті його син Богдан; музей Бажана відкрили порівняно недавно, і там брала участь тільки його сестра Алла та її діти. В основному ж в цих музеях працювали тільки спеціалісти співробітники.

Що стосується музею Косенка, то там виступали тільки члени родини і їхні музично-культурні друзі, наприклад, рано померла музикант і композитор Ольга Миколаївна Турченко, дуже культурна прибиральниця і кур'єр Нюра (Анна) та інші. Музей в основному тримали дві жінки Ангеліна Володимирівна і Раїса Едуардівна — різного характеру і через те різного поводження з оточуючими. Ангеліна Володимирівна була дуже красивою зовні, привітною до оточуючих та елегантно вдягнутою. Мене дивувало, що в будь-який час (чи це буде ранок, чи день, чи це буде пізній вечір) вона була гарно одягнена і готова до привітного спілкування з відвідувачами музею. Раїса Едуардівна — зовсім іншої, сказати б, вдачі: вимоглива і сувора до оточуючих. До Музею не міг прийти хто завгодно, а тільки відібрана публіка музикантів-виконавців. Жодних веселощів, жодного гумору. Це, мабуть, пояснюється і її походженням: від батька-прибалтійця, та її трагічною сімейною долею. Її улюблений чоловік, ще молодим, і її улюблена дочка Іринка померли несподівано від якоїсь інфекційної хвороби, а Раїса Едуардівна повернулася до матері і жила до кінця життя разом з нею.

Музей Косенка не був лише музичним музеєм: там читались художні твори, проводились літературно-музичні вечори і презентації книжок, через що я і називаю умовно мій сьогоднішній виступ-спогад — черговою презентацією моєї книжки.

Чим цікаві взагалі музеї-квартири письменників, музикантів і художників? Тим, що там є щось індивідуально-неповторне, те, чого немає в «офіційних» музеях, скажімо неповторний рояль, неповторний портрет на стіні та інше. Так у музеї Косенка існувала легенда про чарівну неповторність його роялю, про чарівну неповторність його музичних рукописів і взагалі його неповторну людську вдачу. Серед виступаючих були і звичайні кияни, і приїжджі музиканти, навіть з Росії і Китаю.

У музеї Косенка дуже любили музичну молодь: не випадково в Києві є дві музичні школи імені В. Косенка. Жартувати Ангеліна Володимирівна дозволяла скільки завгодно, а Раїса Едуардівна — ні. Так я колись одержала зауваження за комічний епізод з життя

харківської опери, який розповіла. Він полягав ось у чому: в опері ставили «Євгенія Онегіна» П. Чайковського за твором О. Пушкіна. Там на великосвітському балі Онегін питає: «Кто там в малиновом берете, с послем испанским говорит?» Костюмерша опери не звернула уваги на таку деталь, як малиновий берет і зробила його не з малинового оксамиту, а з зеленого — який у них був. Онегін був приїжджим гастролером: вийшов на сцену і побачив на Тетяні, й всі глядачі, зелений берет, а арія Онегіна йде в швидкому ритмі — він заспівав: «Кто там в зелёном берете с послем испанским говорит?»

Зате одного разу Раїса Едуардівна похвалила мене за мій виступ. Річ у тім, що я виступала в даному концерті з єдиним музичним твором, який знала, — вальсом В. Косенка.

Родина Косенків і ми, друзі-сусіди, намагалися зробити концерти в цьому домі максимально мелодійними і приємними для вух оточуючих. Тепер, коли я за станом здоров'я не можу особисто прийти до цієї, улюбленої мною оселі, я все одно згадую її з великою повагою і любов'ю, і бажаю новій її адміністрації після ремонту всіляких успіхів на майбутнє.



Інтер'єр музею. 1980-і рр.

До питання меморіального статусу Музею-квартири В. С. Косенка

Дана публікація покликана довести тезу про те, що Музей квартири В. С. Косенка є одним із найдавніших меморіальних музеїв міста Києва.

Звернемося до першопочатків діяльності цього закладу, які мають документальне підтвердження.

Як відомо, Віктор Степанович Косенко з родиною оселився у квартирі № 4 по вул. Тимофіївській 11 навесні 1938 року у новозбудованому житловому будинку Академії Наук тодішньої УРСР. Дружина створювала для проживання, праці та лікування хворого на той час композитора максимум комфортних умов. Оскільки будинок був новозбудованим, стіни ще були досить вологими, а одна з кімнат квартири чи не найбільше приваблювала композитора великою кількістю сонячних променів, які потрапляли крізь великі вікна і створювали тепло і затишок. Ця кімната й стала робочим кабінетом митця. Однак, усі спроби лікування не дали відчутних результатів і 3 жовтня 1938 року композитор відійшов у засвіти.

26 лютого 1945 року вдова Ангеліна Канеп-Косенко одержує важливий документ — «Охоронну грамоту», у якому йдеться про те, що «Постановою Уряду від 28 жовтня 1938 року квартира видатного українського композитора Косенка по вул. Тимофіївській № 11, кв. 4, яка складається з 3-х кімнат, кухні пожиттєво закріплена за родиною померлого і перетворюється на музей, у зв'язку з цим вилученню чи ущільненню не підлягає». Тобто, помешкання, де жив і працював В. С. Косенко «ізъятию или уплотнению не подлежит, но преобразовывается в музей» [фонди МТМКУ].

Це перша згадка про створення музею В. С. Косенка, датована 1938 роком. Необхідно зауважити, що процес «преобразования» оселі в музей, відбувся доволі швидко через низку причин:

1. Особливістю меморіальних експозицій є по суті консервація інтер'єрного простору і його наповнення у прижиттєвому стані конкретної особи, якій присвячено музей.

2. За логічним плином життя, безпосередньо у кабінеті митця після його смерті відбувалися пам'ятні дні за участю родини,

колег — відомих діячів української культури, учнів та інших відвідувачів, центральне місце в яких відводилося виконанню творів В. С. Косенка та інших композиторів, як це було при житті господаря дому. Адже найкращою пам'яттю про композитора, за словами поета М. Рильського, є його музика. Подібні творчі зустрічі дали поштовх до започаткування культурно-просвітницької та масової роботи кабінету-музею В. С. Косенка.

3. Суспільно-політичні умови сталінського періоду диктували також безапеляційність дотримання усіх зобов'язань, які прописані, зокрема, у «Охоронній грамоті».

Таким чином у столиці утворився кабінет-музей В. С. Косенка, співзасновницею якого стала вдова композитора А. В. Канеп-Косенко. Вона також стала спадкоємицею унікального архіву композитора, про що було їй видано нотаріально завірений документ і, звичайно, саме вона опікувалася діяльністю новоствореного домашнього музею композитора за підтримки громадськості, відомих діячів української культури, органів державної влади та творчих спілок.

Необхідно зазначити, що повної наукової музеєфікації тоді не проводилося. Подібне завдання не актуалізувалося у той час тому, що музей діяв виключно на громадських засадах, а у сусідніх кімнатах квартири впродовж багатьох років мешкали члени родини композитора.

Якими артефактами, родинними реліквіями, інтер'єрами зустрічав своїх відвідувачів новостворений музейний простір у період перших років свого існування з 1938 до 1941 рр? Таку інформацію знаходимо у епістолярній спадщині прийомної доньки композитора і багаторічного директора Народного меморіального кабінету-музею В. С. Косенка у період з 1977 по 2007 рр. Раїси Канеп. Про особливості інтер'єру квартири-музею перших років вона згадує, що за життя Віктора Степановича у його кабінеті, звичайно, не було великої кількості особистих фотографій. Однак портретів композиторів і картин було багато. Серед них портрети М. Глінки, П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Лисенка. Вони збереглися до нашого часу, але багато інших, на жаль, втрачено. Добре пам'ятала Раїса Едуардівна портрет Л. Бетховена, Ф. Шопена, В.-А. Моцарта, Ф. Ліста. На жаль, не збереглася серія сепійних листівок, які надсилав з Москви брат композитора Семен Степанович Косенко.

Стосовно творів образотворчого мистецтва, які прикрашали стіни робочого кабінету композитора, збереглося лише одне живописне полотно «Українська хатка» художника-пейзажиста Євгена

Ксаверійовича Вжеша. Тематично з життям Віктора Степановича полотно не пов'язане. А збереглася картина у роки війни тому, що у квартирі залишилася домробітниця Юлія (Ульяна) Семенівна Козак, яка повідомила німецьким офіцерам, які мешкали у квартирі, що це, ніби-то хата її батьків. Так картину їй повернули, а решту полотен, за даними Р. Канеп, вивезли.

На початку 2000-х рр. Р. Канеп, усвідомлюючи те, що квартиру-музей, яка їй належала, вона планує подарувати державі для продовження тут музейної діяльності і увічнення пам'яті про композитора, вона ухвалює рішення на відчуження цього олійного полотна, яке не має стосунку до біографії композитора. Виручені кошти власниця розділила між потенційними спадкоємцями з боку родини Денбновецьких — по лінії своєї матері.

Спробуємо знайти відповідь на питання: які прижиттєві картини зникли з музею композитора?

Загальновідомо, що над меморіальним письмовим столом розташовувалася велика олійна картина житомирського художника О. Г. Канцєрова, орієнтовним розміром 150x70 см, яку автор у 1920-х рр. подарував Віктору Степановичу — своєму товаришу по концертній діяльності. На цій великій картині було зображено морський пейзаж, на передньому плані якого виднівся кам'яний і скелястий берег.

Багато робіт О. Г. Канцєрова зберігаються нині у Житомирському обласному краєзнавчому музеї. Вдома у Віктора Степановича було ще два етюд, роботи О. Канцєрова: інтер'єр рибацької хатини та «Двор с лужей посреди и курами». На згадку про велике живописне полотно тепер розташована картина невеликого розміру, на якій зображено морські хвилі. Робота виконана у техніці акварель першим оформлювачем Народного меморіального кабінету-музею В. С. Косенка художником Василем Батюшковим.

Також, за спогадами Р. Канеп, вдома у композитора були ще дві голандські гравюри, на яких зображено пейзажну тематику — ліс, кущі, корови, що пасуться. Також на стінах кабінету розташовувалися дві маленькі олійні картини житомирського художника Бондаренка, на одній з яких було зображено яскравий захід сонця. Особливо цінною була жанрова картина «Віолончеліст» роботи художника Ясинського. Її подарував композитору житомирський педагог, бібліофіл М. П. Кудрицький. На ній було зображено горище, дим з печі, на дверцятах якої сохнуть діряві чоботи, а поруч сидить у різних шкарпетках і «самозабвенно» грає на віолончелі юнак з

підв'язаним флюсом і щасливим обличчям. «Висіли також дві-три аматорські роботи дружини композитора. Якщо фотознімки композиторів подарував В. С. Косенку брат Семен, то живописом у домі опікувалася Ангеліна Володимирівна», — підсумовує Раїса Едуардівна [архів Музею-квартири В. Косенка].

Описаний стан кабінету-музею композитора було порушено у період німецької окупації.

Родина змушена була евакуюватися до Ташкента. З собою дружина з донькою везла епістолярну спадщину чоловіка, ноти та окремі дрібні речі. Це підтверджує документ з архіву музею, а саме Посвідчення № 143 від 24 березня 1944 р., підписане Л. Ревуцьким «Вдова композитора України Косенко В. С. громадянка Канеп-Косенко А. В. разом з донькою Канеп Р. Е. направляється з Ташкента до місця постійного проживання м. Києва. Громадянка Канеп-Косенко є зберігачем творчої спадщини композитора і їй доручено перевезення рукописів і нот композитора Косенка до м. Києва» [фонди МТМКУ].

Таким чином, спадкоємці композитора повернулися до будинку, який пережив воєнне лихоліття.

Однак з поверненням родини до своєї оселі виникли певні проблеми. Одразу було виявлено втрату багатьох предметів інтер'єру, меблів та меморіального роялю композитора «Diederichs Frères» — найдавнішої у Росії фабрики музичних інструментів. Прикметно, що той рояль було придбано братом композитора Семеном Степановичем для Віктора Косенка — студента Петроградської консерваторії.

Зусиллями вдови композитора, за підтримки органів міської влади та представників творчих спілок кабінету-музею В. С. Косенка було надано інший рояль, без якого неможливо було уявити діяльність закладу. Тоді також було відновлено значну частину меблів, максимально наближених до тих, якими користувався композитор і його родина.

1948 року на фасаді будинку було встановлено першу меморіальну дошку з написом: «1938 року у цьому будинку жив і помер видатний український радянський композитор Віктор Степанович Косенко. Народився 24. XI. 1896 — помер 3. X. 1938 р.». Поруч було прикріплено чорну дошку з написом: «Управління культури Виконкому Київської міської ради депутатів трудящих, Спілка композиторів УРСР».

Наступний документ свідчить про переведення кабінету-музею у статус «народного» у значенні «на громадських засадах» — Рішення № 1795 виконавчого комітету Київської міської ради де-

путатів трудящих від 26 листопада 1963 року «Про організацію на громадських засадах меморіальної кімнати-музею видатного українського композитора Віктора Степановича Косенка і надання статусу народного музею». 20 березня 1964 року було урочисто відкрито Народний меморіальний кабінет-музей В. С. Косенка.

Збереглася стенограма урочистого мітингу, зроблена стенографісткою Катериною Львівною Куржнир. На відкритті серед інших почесних гостей виступали композитор Г. Таранов, піаністка Р. Лисенко, музикознавець В. Довженко. Також на урочистостях був присутній зять А. В. Косенко — художник В. М. Батюшков та інші діячі української культури — сучасники В. С. Косенка, серед яких співачка З. Гайдай, композитори Л. Ревуцький, А. Штогаренко та ін.

Тоді відбувся урочистий концерт з творів В. Косенка за участю Л. Остапенко, В. Ялcut, Е. Ярацької, Г. Миколаєнка, Е. Пірадової, П. Батюшкова.

Урочистості було зафільмовано на кіноплівку, яка стала основою документального фільму режисера Арнальдо Фернандеса. Нині фільм зберігається у фондах Центрального державного кінофотофоноархіву України ім. Г. С. Пшеничного.

Так меморіальний кабінет-музей отримав статус народного. 3 жовтня 1969 року на день чергових роковин від дня смерті В. С. Косенка звичайну білу мармурову дошку було замінено на бронзову, художню з барельєфом В. С. Косенка і з написом, який свідчив про те, що у 1938 році у цьому будинку жив і працював видатний український композитор. З цією ініціативою виступила скульпторка Галина Нечипорівна Кальченко, яка виключила з попереднього тексту інформацію про смерть композитора зі словами: «Я не хочу згадувати про смерть. Музика живе!». Пізніше скульпторка подарувала до Народного кабінету-музею мідний барельєф композитора та скульптурний портрет. Ці реліквії нині зберігаються у фондах МТМКУ.

Необхідно зауважити, що було відкрито музей у одній кімнаті, але з плином часу збільшилася кількість експонатів і тому музей зайняв сусідню кімнату — вітальню.

Без перебільшення значна роль у діяльності народного музею В. С. Косенка належить члену родини композитора, першому оформлювачу Народного меморіального кабінету музею В. С. Косенка, художнику В. М. Батюшкову, акварелі якого з 1950-х років і до нині прикрашають інтер'єри музею.

Тоді, як і тепер, у новітній експозиції меморіального музею-квартири В. С. Косенка є олійний портрет І. Тартаковського «В. Ко-

сенко за піснею «Дружба», де композитор зображений під час хвороби. Оскільки портрет було створено після смерті В. С. Косенка, то прототипом постаті композитора для художника став сусід, академік М. І. Супруненко.

Особливо Раїсі Едуардівні Канеп до душі був портрет В. Косенка роботи художника Яковлева.

2007 року Р. Канеп склала заповіт, на основі якого Київською міською радою було ухвалено рішення про створення Музею-квартири В. С. Косенка як філії Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

28 лютого 2016 року до початку ремонтно-реставраційних робіт було проведено громадські слухання і публічне обговорення Тематико-експозиційного плану оновленої експозиції музею, яку було урочисто відкрито 23 листопада 2016 року і присвячено 120-річчю від Дня народження В. С. Косенка.

Працюючи над створенням новітньої експозиції Музею-квартири В. С. Косенка, художник-оформлювач Богдан Поліщук реконструював внутрішнє оздоблення приміщення квартири-музею за фотографіями 1930-х років, — часу, коли тут мешкав композитор. Під час проведення ремонтно-реставраційних робіт вдалося повністю зберегти архітектуру квартири, в якій мешкав композитор, вікна, двері, защіпки на них, вдалося відновити функцію замків на міжкімнатних дверях, якими користувався композитор, частково збережено покриття підлоги. Реставратором Володимиром Мільграмом проведено реставрацію значної частини меблів та інших речей з домашнього вжитку родини. Великі корпусні меблі, серед яких підлогове дзеркало, буфет, книжкова шафа, обідній стіл були реставровані безпосередньо у приміщенні музею фахівцями Національного науково-дослідного реставраційного центру України, начолі із завідувачем відділу реставрації меблів Олександром Закусилем.

Таким чином, сукупність багатьох чинників, які супроводжували розвиток подій довкола дому В. Косенка вказують на те, що музей-квартира В. С. Косенка по праву історично має статус Меморіального, оскільки збережено приміщення, особисті речі митця. А частина меблів і рояль композитора, які були втрачені під час війни, відновлені стараннями вдови Ангеліни Володимирівни, представниці найближчого оточення митця, з метою подальшої повної музеєфікації даного приміщення. Ці відновлені речі є максимально наближеними до тих, які були в інтер'єрі при житті В. С. Косенка.

А рояль, С. Bechstein, якому більше ста років, знаходиться у цьому музеї більше пів століття і нині є невід'ємною частиною музею. До речі, дуже багато музики В. С. Косенка виконано за цим інструментом піаністом П. Батюшковим та іншими відомими виконавцями впродовж діяльності музею у другій половині ХХ століття.

Необхідно зазначити, що поряд з меморіальним письмовим столом, іншими меморіальними меблями, особистими речами, нотною бібліотекою, прижиттєвими виданнями творів, оригінальними фотографіями, які вдалося зберегти, родиною композитора також відновлено втрачену частину інтер'єрів помешкання композитора та меморіальної експозиції кабінету В. С. Косенка. Також родина композитора майже 70 років зберігала архітектуру всього приміщення, підлогу, вікна, фурнітуру і деталі інтер'єру, які були при житті композитора. Нині працівниками музею не припиняється робота по віднайденню меморіальних речей, зокрема розшук меморіального рояля композитора, який зник під час війни, і поверненню нотних автографів композитора, частину з яких в оцифрованому вигляді зусиллями працівників Музею повернено до колекції.

Основним принципом Концепції і ТЕПу новітньої експозиції, затверджених Науково-методичною Радою Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, є структурування експозиції Музею-квартири В. С. Косенка за двома основними напрямками: меморіальний і виставково-інтерактивний простір.

Оскільки саме це приміщення стало останнім помешканням композитора В. С. Косенка та впродовж усього існування музею визначався саме як меморіальний, згідно з історичною достовірністю Рішенням сесії Київради від 12 листопада 2019 року до назви музею повернено термін «Меморіальний» і затверджено офіційну назву музею в такій редакції «Меморіальний музей-квартира В. С. Косенка» (на зміну колишній «Музей-квартира В. С. Косенка»).

Кіра Шамаєва,
доктор мистецтвознавства, професор кафедри
загального та спеціалізованого фортепіано
НМА України ім. П. І. Чайковського

3 архіву Віктора Косенка

Більше десяти років тому архів композитора В. С. Косенка, зібраний і збережений родиною музиканта, було передано в Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. До нашого часу цей архів не опрацьовано, він недоступний для дослідників. Тому окремі фрагменти архівних матеріалів, з якими, готуючись до 100-річчя В. С. Косенка, працювала автор статті, можуть стати їм у нагоді. Звернено увагу на авторські маргіналії в рукописах романсів, які раніше не привертати уваги дослідників. Важливими є доповнення до публікації листів Віктора Степановича дружині (1920–30 ті роки), у попередніх виданнях яких були відсутні будь-які натяки на соціальний «негатив», а також факти з особистого життя автора і його родини. Наведено рукописи заяв композитора до різних установ і матеріали до його біографії, зібрані свого часу В. Довженком. З кореспонденцій кінця 1920–30 х років дізнаємося про музичне життя Харкова й Житомира. Лист до родини 1959 року містить цікаві відомості про матір музиканта. Уміщено враження і спогади сучасників композитора, записані у 1960-ті роки.

Ключові слова: *творче життя Віктора Косенка, архів, квартира-музей В. С. Косенка.*

Під час підготовки 100 річного ювілею В. С. Косенка я звернулася до меморіальної квартири-музею, де зберігався архів композитора¹. На той час це була унікальна, єдина на культурному ландшафті мегаполісу недержавна установа такого профілю. Її було створено з ініціативи і зусиллями дружини покійного митця Ангеліною Володимирівною Канеп-Косенко (1893–1977). Майже півстоліття меморіальна квартира була культурним осередком, відкритим для всіх бажаючих. Експозиція музею, висвітлюючи життя В. Косенка, відтворювала одночасно й культурну атмосферу епохи, музичні процеси в країні загалом. Музичні вечори і зустрічі, які систематично відбувалися в Музеї із залученням учнівської молоді як безпосередніх учасників (виконавців, слухачів), ставали чудовим прикладом активної естетично-виховної роботи. У квартирі-музеї В. Косенка виховувалося не одне покоління київських музикантів і шанувальників прекрасного.

Хранителем не лише музею, а й кращих традицій культурного спілкування тривалий час, щасливий для відвідувачів, була старша донька Ангеліни Володимирівни Раїса Едуардівна Ка-

¹ Історію створення і діяльність музею розкрито у виданні: У світі чарівної музики. Кабінет музею Віктора Степановича Косенка / упор. Л. Івахненко. — К.: Кий, 2007. — 152 с.

неп-Косенко (1910–2007). Двадцять років життя вона спілкувалася з митцем. Свідок минулого, Раїса Едуардівна ніби поєднувала епохи і сама була живим безцінним «експонатом» музею.

Та час вніс багато змін... Пішла з життя Раїса Едуардівна. Перевалася ниточка, яка безпосередньо пов'язувала нас з митцем. Квартира-музей втратили свою душу — чисту, безкорисливу, щедру до самопожертви. Змінилася аура цього приміщення. Там стало інакше дихатися. З ностальгією згадували відвідувачі минулі часи. Уже не зустрівач музичним вітанням відвідувачів вечорів-концертів талановитий музикант, піаніст Павло Батюшков (1924–2009), захоплений творчістю композитора, постійний учасник усіх заходів музею, який волею долі увійшов у родину Косенків.

Те, що протягом багатьох років в різні періоди історії України не спромоглася здійснити влада, здійснила мудра, далекоглядна Раїса Едуардівна. Вона сама, своєю волею змінила стан і статус музею. За її заповітом, квартира перейшла в розпорядження міста і була передана на баланс Головного управління культури. З того часу вона стала філією Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Після певного періоду безвладдя, музей очолила інтелігентна, творча, чутлива до живої музики людина. До гостинної оселі потяглися виконавці, почала формуватися слухацька аудиторія, поряд з традиційними зібраннями проводяться нові культурні заходи. Можна сподіватися, що музей-квартира по вулиці М. Коцюбинського, 9 стане гідним осередком пам'яті великого Майстра.

Архів В. Косенка, дбайливо зібраний і збережений близькими навіть у часи воєнного лихоліття, Р. Е. Канеп-Косенко передала на державне зберігання в Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Минуло більше десяти років, однак архівні матеріали й досі не опрацьовані і залишаються недоступними для дослідників, тому, запропоновані в статті фрагменти з архівних документів, з якими свого часу працювала авторка, можуть стати в нагоді.

Архів у квартирі-музеї містить дві складові: авторські матеріали — рукописи музичних творів, епістолярій (переважно листи дружині), прижиттєві фотографії, окремі заяви, автобіографію; а також менші за обсягом, досить докладні спогади дружини композитора, сучасників композитора, листи окремих осіб, а також матеріали, зібрані В. Довженком під час роботи над брошурою про композитора.

Музичну спадщину композитора систематизували й опрацьовували члени редакційних колегій (П. Батюшков, Г. Гембер,

В. Довженко, А. Коломієць, М. Дремлюга, Б. Лятошинський, Г. Майборода, В. Кирейко і Л. Ревуцький). Повне десяти томне зібрання творів В. Косенка вийшло друком протягом 1970–73 років. І хоч музичну спадщину композитора видано, дослідникам його творчості не зайве звернутися до рукописів. Готуючи вступне слово до «Вечора романсів В. С. Косенка» у виконанні С. Пікульського і А. Толстих, переглядаючи рукописи вокальної лірики, я не могла пройти повз авторські маргіналії (лат. *marginalis* — «перебуває на краю», від лат. *margo* — «край») — малюнки і записи на берегах книг, рукописів, листів, що містять коментарі, тлумачення, думки. Так, написаний 1922 року романс «Говори, говори» доповнено рядками: «Говори Муза! Всегда говори! Я люблю тебя слушать в нашем уголочке». Романс написано в Житомирі у перші роки подружнього життя з Ангеліною Володимирівною. На рукописі романсу «Я Вас любил...» (19 березня 1930 року) міститься напис «Галюше. Я Вас любил... Да — время прошедшее». Погодьмося, такі авторські ремарки вносять певні психологічні нюанси в життєву картину митця.

Матеріали архіву В. Косенка були двічі (частково) видані в збірниках «В. С. Косенко у спогадах сучасників» та «В. С. Косенко. Спогади. Листи»². Автори спогадів, а це переважно свідки творчої зрілості музиканта — відомі діячі вітчизняної культури, члени родини, учні. Вони відтворюють портрет Майстра, Людини щедро обдарованої, талановитої, натхненної, інтелігентної. Її ліризм, щирість, душевне тепло виявилися у всіх сферах діяльності — у творчості, виконавстві, педагогіці, громадській роботі. Публікуючи ці листи, упорядник збірника А. В. Канеп-Косенко, дружина композитора (більше 120 поданих листів адресовані саме їй), дуже тактовно скоротивши все, що торкалося особистого життя автора і його родини, залишила в основному повідомлення — звіти про творчі здобутки та публічну діяльність. Цей по-людськи зрозумілий підхід до матеріалу позбавив його характерної трепетної ліричної ноти, відчуття людських бажань, сумнівів, душевної тривоги, роздумів, які чи не найкраще характеризують митця як людину, особистість і відкривають шлях до поглибленого вивчення його спадщини. Щоб не викликати будь-якого соціального «негативу», у спогадах і листах зняті деякі суттєві згадки про батьків композитора, а також багато відомостей, які перетворюють ці листи з

² В. С. Косенко у спогадах сучасників / Упор. А. В. Косенко. — К. : Музична Україна, 1967. — 180 с.; В. С. Косенко. Спогади. Листи / Упор. А. В. Косенко. — Вид 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — 256 с.

матеріалу лише про митця та його творчість на суворі об'єктивні свідчення сучасника про суперечливу епоху 20–30 х років, величну за своїми задумами і трагічну за результатами їх втілення. Повніше варто опублікувати спогади дружини композитора. До двох попередніх видань не було включено деяких її думок про фатальність відрядження композитора на Донбас («...если бы эта поездка была не в таких трудных условиях, то Виктор Степанович был бы жив и сейчас»), епізод про донос до НКВС (НКВД) 1935 року, недобррозичливе ставлення колеги-композитора, спогади про останній період хвороби митця.

Матеріали архіву композитора наводять на думку про необхідність більш детально прочитати й заново опублікувати його без жодних обмежень. Душевний стан Майстера приверне увагу й сучасного читача. Поряд майже з батьківською турботою про дружину, з бажанням спокою і родинного тепла, в листах до неї звучать постійні виправдовування за неухажливість і якісь провини. Гірко читати таке: «<...> больной с т³9, один лежу издерганный вконец и т. д. <...> я ничего не хочу, хочу чтоб Ты была здорова и никогда ничем не мучилась <...> но так жить, как я сейчас живу, — это кошмар — так жить не могу. Не могу, Галочка, я так жить. У меня ведь тоже есть душа и кое-что в ней хорошее» (лист від 12 листопада 1929 р.).

Не вміщені у першому виданні й листи трагічного 1932 року. Як свідчення епохи, прочитані в наш час, вони мають увійти в «Книгу пам'яті жертв голодомору». «Галичка, мне нечего кушать. <...> Пришли мне что-нибудь, а то я погибну» (лист від 9 лютого 1932 р.). «Главное, мне очень обидно, что без моей помощи Ты голодаешь в Житомире и я не в состоянии Тебе помочь, ибо сам уже несколько дней не обедаю и сижу абсолютно без копейки. <...> Сегодня был у меня Федя <...> он сегодня ночью едет в Донбасс. Просил хлеба на дорогу, я ему дал полбуханки» (лист від 17 травня 1932 р.)³.

³ Здається, не лише голод спричиняв весь негатив 1932 року. На таку думку наводить лист Віктора Степановича до В. А. Золотарьова від 11. 12. 1932.: «За последнее время я написал Героическую увертюру и сейчас пишу симфонию. Концерт для фортепиано с оркестром я окончил еще в прошлом году и буду его сейчас играть. Работать сейчас в музыкальной области невероятно тяжело и все это мне стоит героических усилий» (Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. — Фонд. 300. — № 590). Тяжкі обставини «в музыкальной области» заслуговують на увагу істориків

Важливим у цьому документі є також свідчення про закінчення Фортепіанного концерту з оркестром, готового до виконання автором вже наприкінці 1932 року. Про те, що партитура концерту була створена, свідчать і спогади М. М. Канерштейна, який згадував, що диригував першим виконанням твору піаністкою Ю. Будницькою на радіо в 30-ті роки. Але авторської партитури й досі не знайдено. Напевно, її втрачено під час війни разом з багатьма іншими матеріалами фондів Українського радіо. Як відомо, фортепіанний концерт В. С. Косенка у повоєнні роки був оркестрований Г. Майбородою.

Серед безпосередніх авторських автографів — заява В. Косенка до Київської консерваторії від 30 серпня 1934 року: «Прошу прийняти мене та зарахувати до педагогічного складу Всеукраїнської Державної консерваторії. З 1929 по 1934 рр. я працював в Муз.-Театр. ін-ті ім. Лисенка на посаді професора, викладаючи теоретичні дисципліни. Останнього року мені доручено було вести клас камерного співу. Маючи великий досвід та нахил до дисципліни аналіз музичних форм, прошу дати мені можливість викладання цього курсу на теоретичному відділі консерваторії» [1].

В особовому листку з обліку кадрів В.С. Косенко писав: «Закінчив Ленінградську (Петроградську — *К. III*) консерваторію, клас теорії музики, композитор, піаніст, педагог. Маю до 140 музичних творів. Робочий стаж: 1919–1923 Житомирська музична школа, викладання по класу фортепіано, теорії музики» [2].

У заяві щодо надання житла від 28. 06. 37 композитор писав: «Принялся было я за работу к XX-летию Октября над оперой «Катерина-кріпачка», на неизменный текст поэзии Т. Шевченко. Мною и либреттистом были подписаны договоры с управлением по делам искусства» [3]. Як відомо, задум митців не був реалізований.

З епістолярію композитора не опубліковано його лист до житомирської викладачки музики Лідії Яківни Хаботіної від 3 грудня 1928 року: «<...> 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 Днепропетровск. 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» [4].

Матеріали архіву значно змінюють і доповнюють відомості по родину Віктора Степановича. В усіх біографіях композитора зазначено, що його «батько — військовослужбовець». В його «Особовому листку по обліку кадрів» подано дані: «Косенко Віктор Степанович, 1896, 24 листопада, в м. Ленінграді (насправді — Петербурзі — *К. III*), українець, син службовця, колишнє сословіє батьків — службовець, батько помер в 1909 р, мати — в 1921 р. Основний фах — музика, композитор, піаніст, педагог. Соціальний стан — службовець (науковий робітник) <...> Знання чужоземних

мов та мов народів СРСР — українська, російська та трохи польська» [5]. Дивно, що не вказано жодної іноземної мови, передусім французької. Та й відомості про володіння польською («трохи»), зважаючи, що дитячі і юнацькі роки композитора минули у Варшаві, є напівправдою.

Причину цього вдалося виявити завдяки глибшому опрацюванню архіву митця, зокрема матеріалів, зібраних свого часу В. П. Довженком. Копія заяви Віктора Степановича про вступ до Петербурзької консерваторії свідчить, що він — «син генерал-майора Степана Семеновича Косенка». Цей факт багато що пояснює. Високе службове становище батька забезпечувало рівень і можливості культурного побуту родини, — кращі викладачі і вихователі для дітей, постійне відвідування театрів, концертів, музеїв, влаштування домашніх зібрань, вечорів, цікавих зустрічей, збирання бібліотеки тощо. Усе це було реальністю дитячих і юнацьких років митця. А в подальшому соціальний стан батька обернувся тяжким звинуваченням, яке нещадно переслідувало композитора протягом усього життя. Минулого треба було зректися, забути про нього, у глибині душі поховати згадки про Петербург і Варшаву. Майбутнє лякало своєю невизначеністю. На певний час родину Косенків — матір, трьох братів, сестру — врятував Житомир, де всі вони зібралися в перші пореволюційні роки. У цей час у Петербурзі переслідували і знищували нащадків минулої доби, і син царського генерала не уник би репресій. У Житомирі Віктор Степанович зустрів багатьох високоосвічених, талановитих людей, знайшов друзів, однодумців, знайшов своє кохання, родину. Перебування в цьому місті було надзвичайно плідним для нього. Тут він сформувався як композитор, багато творив, виявив свій багатогранний виконавський талант. М'якою, теплою, ліричною, душевною людиною вважали Віктора Степановича близькі, друзі, усе житомирське оточення. А більшість його творів цього періоду — цикли романсів, фортепіанні опуси, віолончельна соната — сповнені драматизму, часом справжнього трагізму і свідчать про психологічний неспокій, глибокий душевний злам, нервові напруження автора.

Відомо, що мати композитора Леопольда Йосипівна (у дівочтві Дорошевич) була добре освіченою людиною, гарною піаністкою, терплячою вихователькою дітей. У нагоді може стати цікавий генеалогічний матеріал. Володимир Петрович Чернюк, автор листа до Ангеліни Володимирівни Косенко 1959 року писав: «Моя жена,

Лидия Александровна, урожденная Калинин, умерла в 1950 году. Ее сестра Нина умерла в феврале с. г. Они были живыми свидетелями ранних лет Виктора Степановича, т. к. их родители дружили и часто бывали в семье его отца и матери. Лида много мне рассказывала о способностях 6–8–10-летнего Вити, который по слуху иногда очень удачно подбирал целые части из сонат и других пьес, которые играла его старшая сестре, учившаяся в музыкальной школе. В доме у Косенко всегда было уютно и гостеприимно, и Калининги любили у них бывать в Варшаве (и в Киеве). Что касается родства этих двух семейств, то мне известно следующее: мать упомянутых двух сестер (Лиды и Нины) была двоюродной сестрой матери Виктора Степановича. Звали ее Александра Афиногеновна фон Кульман-Врубель. У нее было какое-то родство с художником Врубелем. В крови была помесь грузинского, французского и шведского» [2].

В архіві збереглися два листи до Віктора Степановича, прочитані ним свого часу. Його близький друг Василь Юрійович Коломойцев, надійний і постійний партнер у спільному музикуванні, якому композитор присвятив Віолончельну сонату, писав після від'їзду В. Косенка із Житомира (02. 02. 1928): «<...> В городе у нас по-прежнему — могила. За это время не было ни одного концерта, данного приезжими артистами, а также не было концертов Укрфила. Из местных концертов — был открытый только один в Муз. Школе памяти П. И. Чайковского в исполнении двух Мареш, Остача и Пожарской (!) В программе было *trio*, скрипичный концерт (I часть) и романсы — «Мы сидели с тобой», «Кабы знала я, кабы ведала» (то не пела бы!), «Колыбельная из оперы «Мазепа» и «Страшная минута». Мое впечатление таково: Остач играл по-ученически (как-то тяжеловесно, видно у него для этой пьесы не хватает технических данных). О Пожарской говорить не приходится — она уже умудряется петь двойными нотами. Что касается *trio*, то на нового слушателя оно не произвело никакого впечатления: звучность струнных была отвратительная, партия рояля какая-то затушеванная, а *coda* в финале совершенно пропала. Ритмика в отдельных частях была также какая-то странная. Видно исполнители совершенно не понимают и не чувствуют этого великого произведения. Словом, когда я с этого концерта пришел домой, то мне вспомнились слова Симона «такие концерты в старое время были запрещены...» и тут же мне вспомнилось, как прекрасно и чисто играл Симон этот самый концерт Чайковского.

<...> я уже совершенно вошел в курс работы УНО, очень доволен и бывшая страхконтора мне представляется каким-то кошмаром. Теперь у меня больше свободного времени, так что я ежедневно могу заниматься виолончелью. Беда только в том, что меня уж больно стали эксплуатировать: студент. секция научных работ да еще Укр. муз. тов. Так на этой неделе я играю 3 вечера подряд: вчера играл на вечере памяти Чернышевского (секц. наук. раб.), сегодня играю на студенческом вечере, а в воскр. на вечере памяти Шуберта (в зале УНО). Программа: trio (рояль — Левицкая) романсы — Скорульская, а solo скрипка — Скороход» [7].

Харківський композитор Олександр Григорович Дашевський ділився з Віктором Степановичем своїми музичними зацікавленнями й уподобаннями (31/III-30 г.): «<...> Я очень признателен Л. Н. Ревуцкому, что он передал Вам, Виктор Степанович, привет от меня. Кстати, я с Л. Н. незнаком, но знаком с ним как с художником, коего я люблю и уважаю и о коем как о человеке я много слышал.

<...> Каковы Ваши творческие замыслы? Последнее, дорогой Виктор Степанович, очень интересует, так как я, как Вам должно быть немного известно, изменился в оценке муз. явлений. Как хотелось бы мне, давнему другу Вашего таланта, найти в Вашей музыке близкое мне.

Мне кажется, что нам, музыкантам, следовало бы иметь большую связь друг с другом; живую, творческую связь.

<...> пишу теперь довольно много, писать очень хочется планов множество! Работа-заработок не всегда есть в достаточной мере. На Радио имею работу внештатную, периодами. Безалаберщина, халтура — со всем этим приходится бороться, но как это тяжело! Незаслуженные упрёки, нерациональная трата времени!

<...> Я теперь много занят классиками. Хорошо писали старики! Разыгрываю эти дни Метнера сонату ор. 27 и — «Садко» Римского Корсакова — великолепные сочинения! Из музыки киевлян за последнее время слышал у нас в Харькове, разумеется мало (эту практику надо в корне изменить. Киев ведь во многом в музыке идет впереди Харькова). Но вот упадничество в Киеве у Вас сильнее — квартет № 3 Лятошинского, его же «Золотой обруч». Лятошинский большой мастер, но ведь это же бог знает, что такое!

Слышал я чудесную миниатюру Л. Н. — «На смерть Амундсена». Какая проникновенная человечная музыка! А так все в ней просто и экономно. Высшее мастерство — в простоте. Писать просто — очень трудно! Правда ведь?» [8].

Решта листів надходила вже після смерті композитора.

Глибиною проникнення в музику митця вражає лист, надісланий батькам військовослужбовцем Яковом Хелемським⁴, освіченим слухачем-аматором, людиною, обдарованою тонким відчуттям мистецтва: «<...> Мне страшно хочется поделиться с Вами, мои дорогие, некоторыми моими переживаниями. Я слушал открытие III^й внеочередной сессии Верховного Совета УССР⁵, было как-то радостно, легко слушать представителей освобожденного народа. После сессии был концерт из произведений советских композиторов. Играли «Героическую увертюру» В. С. Косенко. я очень давно не получал такого душевного удовлетворения, как в тот вечер. Какой глубокий нежный лирик. Какая печаль пронизывает насквозь всю увертюру! Даже в бодрых местах, как тень, как вечный спутник, проскальзывает грусть. Такую вещь нельзя придумать или сочинить, она сама рождается из глубины души. Такая музыка мучает тебя, твои нервы, чувства, душу! Она тебя опрокидывает. Милый Виктор Степанович» [9].

В архіві зберігається й лист Івана Семеновича Козловського (03.08.61. Москва): «Дорогая Ангелина Владимировна! Я Ваш должник. Получивши от Вас замечательные вдохновенные музыкальные произведения, — до сих пор не мог ни записать, ни исполнить в открытых концертах. Мечтаю выполнить наше стремление — творчество поэта, музыканта, патриота Косенко донести до слушателя. Шлю добрые пожелания. С уважением И. Козловский» [10].

На прохання редакції консерваторської стінгазети «Музикант» Борис Миколайович Лятошинський власноруч висловив свої почуття до друга і колеги. Невеликий аркуш паперу з автографом згодом потрапив до квартири-музею В. С. Косенка:

«Как и все, кто любит музыку, я испытываю глубокую печаль при мысли, что Виктор Степанович так рано ушел от нас... Не будь этого, еще много замечательных произведений подарил бы он нам. Это бесспорно! Б. Лятошинский» [11].

Публікацію матеріалів зважуся доповнити короткими записами спогадів сучасників композитора — учнів і слухачів.

Фріда Ісаківна Аерова: «Тут глубина звука и полетность. Чудно играл медленные части сонат Бетховена. Лекции по ана-

⁴ Батько Якова Хелемського мав музичну освіту, грав в оркестрах на скрипці, хоч того часу працював юристом.

⁵ Лист написаний 15 листопада 1939 року, у день, коли на Третій сесії Верховної Ради УРСР було прийнято рішення про входження Західної України до складу УРСР.

лизу превращались в концерты. Глубина, углубленность в раскрытии произведения. Замечательно показывал *es-moll*ную и *b-moll*ную прелюдии Баха. Часто звучали Чайковский, Шопен, Лист («Забытый вальс»). Виктор Степанович умел открыть план. Его всегда окружали вокалисты. Мариам Андерсон поразила Косенко.»

Григорій Васильович Курковський: «Косенко играл в Доме ученых Листа (Сонату «По прочтении Данте»), Шопена. Лирический культурный пианист. Прекрасный звук, чудное легато, выпуклая фраза. Замечательно аккомпанировал Оксане Колодуб.»

Євгенія Мойсейвна Столова: «Косенко играл выразительно до слез. Мягкость, доброта, благородство»

Свого часу, на моє прохання поділитися спогадами про співтворчість з Віктором Степановичем, співачка Оксана Колодуб надіслала такого листа:

Москва 8/IV 1973 г.

Уважаемая Кира Ивановна!

В ответ на Ваш запрос сообщаю следующее:

В дуэте с В.С. Косенко, кроме сочинений самого Вик. Степ. нами исполнялись современные украинские романсы: Микола Коляды, Верикивского, Козицкого, Золотарева, Мейтуса, Новосадского и др., а также Лысенко, Степового, Стеценко.

В Киеве, в Доме Ученых, где преимущественно проходили камерные концерты, мы дали концерты современного романса из произведений Прокофьева, Дебюсси и Равеля.

Один из концертов состоялся из произведений Шуберта и Шумана. Все было исполнено на украинском языке.

Почти все романсы В. С. Косенко до 1930 г. были исполнены впервые мною, т. е. я была их первой исполнительницей, в том числе и «На майдані» и написан он был для сопрано. Лишь впоследствии Виктор Степанович транспонировал романс для баса.

В 1923–25 гг. из состава «Думки» организовался октет, исполнявший в основном репертуар «Думки». Музыкальным руководителем был Глеб Таранов. В числе исполнителей были: Оксана Колодуб, Тина Лозинская, Нат. Любанская, Микола Слуцкий (Платонов), Олесь Колодуб, Георгий Васюков, Володимир Донец.

Вот в основном, что могу Вам сообщить достоверно, полагаясь на свою память.

Уважающая Вас
Оксана Колодуб
Москва, ул. Куусинена
д. № 6, корп. 4, кв. 7»

Наведені в статті архівні матеріали можуть стати в нагоді дослідникам творчості митця. Наступна публікація окремих листів В. С. Косенка дружині додасть нових нюансів, нового значення епістолярній спадщині митця, відомій нам з попередніх видань.

Джерела

1. Косенко В. С. Заява від 30 серпня 1934 року [Рукописна копія] // Особистий архів автора.
2. Косенко В. С. Особовий листок [Рукописна копія] // Особистий архів автора.
3. Косенко В. С. Заява від 28 червня 1937 року [Рукописна копія] // Особистий архів автора.
4. Косенко В. С. Лист до В. Я. Хаботіної від 3 грудня 1928 року [Рукописна копія] // Особистий архів автора.
5. Косенко В. С. Особовий листок по обліку кадрів [Рукописна копія] // Особистий архів автора.
6. Чернюк В. П. Лист до А. В. Косенко. 1959 р. [Рукописна копія] // Особистий архів автора.
7. Коломойцев В. Ю. Лист до В. С. Косенка від 2 лютого 1928 року [Рукописна копія] // Особистий архів автора.
8. Дашевський О. Г. Лист до В. С. Косенка від 3 березня 1930 року [Рукописна копія] // Особистий архів автора.
9. Хелемський Я. Лист до батьків від 15 листопада 1939 року [Рукописна копія] // Особистий архів автора.
10. Козловський І. С. Лист до А. В. Косенко від 03 серпня 1961 року [Рукописна копія] // Особистий архів автора.
11. Лятошинський Б. М. Автограф допису про В. С. Косенка [Рукописна копія] // Особистий архів автора.
12. Колодуб О. В. Лист до К.І. Шамаєвої від 8 квітня 1973 року // Особистий архів автора.
13. Косенко В. С. Листи // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років : зб. ст. / упор. і ред. Шамаєва К. І. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 8–17.

**МУЗИЧНА СПАДЩИНА В. КОСЕНКА
У ДОСЛІДЖЕННЯХ І ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

Зробіть так, щоб тут звучала музика

Відомостей про батьків Віктора Степановича збереглося зовсім небагато. Існують машинописні матеріали музикознавця В. Д. Довженка під назвою «Автобіографічні бесіди (як він їх називав) з Віктором Степановичем», які автор вів у 1937 році. З них дізнаємося, що його батько Степан Семенович Косенко обрав професію військового й дослужився до звання генерал-майора. В архіві В. Довженка збереглася копія заяви, написаної Віктором Степановичем Косенком у 1915 році і надісланої до Петроградської консерваторії на ім'я директора: «Прошу прийняти мене в консерваторію вольнослушателем... син генерал-майора С. С. Косенко» і адреса: «Петроград, улица Ижорская №13».

Коли Віктору виповнилось два роки, батька переводять до Варшави, яка на той час входила до складу Російської Імперії. Єдина відома варшавська адреса: вулиця Ієрусалимська № 18. Помер Степан Семенович Косенко в 1909 році. Віктор Степанович присвятив йому етюд. Сім'я проживала на другому поверсі будинку № 18 до початку Першої світової війни. Восени 1914 року мати із сином Віктором виїхали до Петрограда, де він вступив до консерваторії, причому на старший курс, бо був солідно підготовлений.

Старший син Степана Семеновича — Олександр навчався у Петрограді в університеті на природознавчому факультеті. Йому довелося бути учасником Першої світової війни і після контузії у нього нервово сіпалася рука і око. Після демобілізації він виїхав до Житомира, де мешкала сестра Марія, дружина Миколи Гнатовича Зубова, викладача комерційного училища. Вони вже мали сина Юрія чотирьох років.

Середній син — Семен закінчив кадетський корпус і мешкав у Москві, а під час революції одразу ж приєднався до Червоної Армії. Згодом почав викладати у військовій академії ім. М. Фрунзе. Семен Степанович ставився до Віктора, як і усі рідні, ніжно і турботливо, допоміг йому, вже студенту консерваторії, придбати інструмент. Це був рояль червоного дерева фірми «Брати Дідерихс».

У сім'ї Косенків часто влаштовувалися домашні музичні вечори. Усі діти вчилися грати на фортепіано й співати. У Сашка був баритон, Семен мав дивовижний тенор. Уже в Москві фахівці радили йому поки-

нути військову службу й вступити до консерваторії, бо мав рідкісний сріблястий голос.

Народитися в талановитій сім'ї, інтелігентній, культурній, де швидко зрозуміли й оцінили неординарні здібності дитини, де часто звучала музика, де любили мистецтво й відповідно виховували дітей, — велике щастя, хоча Віктору Степановичу в житті більше не таланило, ніж щастило. Позначилися на здоров'ї ускладнення після ранньої скарлатини, а також занадто складні умови його життя в Києві (1928–38 рр.). Віктору Степановичу доводилося винаймати житло у чужих сім'ях, самому забезпечувати свій побут, заробляти й водночас інтенсивно займатись улюбленою роботою виконавця, композитора, піаніста, беручи участь у численних концертах. Хоча це приносило велике моральне задоволення, але дуже важко було долати гористі вулиці Києва, його багатолюдність. Він завжди, згадуючи про життя в Житомирі на Дмитрівській, 6, у доглянутому просторому та затишному будинку, в оточенні друзів і музикантів, говорив про ті часи як про «рай небесний».

Сестра Віктора Степановича Марія — його перша вчителька, хоча і мешкала в Житомирі, але на Дмитрівській, 6 майже не бувала. Її можна зрозуміти: її засмучувало, можливо, те що молодший брат, щойно закінчив консерваторію, ще не влаштований, практично «з розмаху» закохався в Ангеліну Володимирівну, яка була старша від нього на три роки і вже мала двох дочок, отож узяв на свої плечі цілу сім'ю. Але життя довело, що Ангеліна Володимирівна була справжнім другом Віктору Степановичу, взяла на себе турботи по господарству, гарантувала чоловікові найголовніше — творити і грати музику. Віктор Степанович дуже засмутився коли Ангеліні Володимирівні довелося таки продати затишний куточок на Дмитрівській, 6.

Дуже тепло згадує Віктор Степанович і свої дитячі роки, які пройшли у Варшаві на Ієрусалимській № 18. Характерна в цьому відношенні історія одного романсу — «Вербочки». Падчерка Віктора Степановича — Ірина Едуардівна згадувала, як одного разу, ще маленькими, із сестрою гортали сторінки нової книжки, сидючи на килимі. До них підійшов Віктор Степанович, примостився поруч і разом з ними почав дивитися книжку, обговорюючи, що там бачив. Раптом він підвівся, взяв книжку і підійшов до свого кабінету. Виявилось, він прочитав вірші Олександра Блока «Колискова» і «Вербочки». Наступного дня були записані обидва романси.

На Віктора Степановича так, мабуть, війнуло батьківським домом, що він тут же на першій сторінці у верхньому кутку навскіс на-

писав: «Сюда! Сюда! Миленькие вербочки маленького Ся! Вам место здесь, в нотиках!» Витя, Витуся — Ся — так він себе називав.

Левко Ревуцький казав про Віктора Косенка: «...Гра цього чудового піаніста, піаніста-поета, відзначилась підкресленою музикальністю, ясним співучим звучанням, бездоганною технікою». А український поет Павло Тичина про Віктора Косенка казав: «Відсвіт душі його завжди в серці моїм. Щасливий я, що в житті своїм з Віктором Степановичем зустрівся. Відсвіт від його творчої душі назавжди сонячними освітленнями лишився й на моїй біографії. Позналилися ми з ним у Харкові в 20-х роках, в будинку імені Блакитного. Там по приїзді товариша Косенка з Житомира відбувся його прилюдний виступ. На мене велике враження тоді зробили всі продемонстровані на концерті музичні твори, і особливо твори на мої поезії, зокрема «На майдані» Одверто скажу: мені здалося, що композитор абсолютно по-новому відкрив мені те, що написав я був словами. У музичних творах на мої слова композитор тонко й майстерно поєднав лірику з героїкою. Але написано ці речі Віктором Степановичем настільки тонко й уміло, що вони з першого ж разу запам'ятовуються — і, звичайно, цілком приступні для народу. Цікаво мені тут відзначити з якою майстерністю Віктор Степанович відтворив у своїй музиці сяйво місяця над селом. І що чудесно відтворив одним лише штрихом. Це зроблено на самому кінці твору «На майдані», — там, де навколо зажурених матерів пил спадає й замовкає річ (бо вже вечір), і ось раптом композитор на високу ноту вносить слово «ніч» — і тримає його там доти, аж поки голос співця не затихне зовсім. Ця акцентуація звука на слові «ніч» показує, що й усі вже з майдану розійшлися, але ж місячне сяйво продовжує світити згори. Місяць світить над усім селом і місяць угорі...

Наостанці скажу й про те ще, що саме мене зачарувало в творчій організації Косенка. Це те, що він завжди прагнув довершеності й удосконалення в своїй творчій роботі. В одному із своїх творчих зізнань він приблизно так ось сказав: «Розпочав був я писати один твір (фантастична поема), але ж нехай ще вона трохи почекає на мою більшу зрілість». Ці слова Віктора Степановича треба було б добре запам'ятати декому з тих наймолодших (і композиторів, і письменників), які, будучи ще зовсім творчо недозрілими, безтурботно черкають своїм пером направо і наліво, забуваючи про свою відповідальність перед народом. Тепер нам, творцям і музики, і фарб, слова, треба якомога більше працювати над своїм талантом, над собою. І в цьому нас надихає чудесний приклад невтомного служіння народові в собі високоталановитого і дорогого на українського композитора Віктора Степановича Косенка.

**«Я йду далі, я йду до світла...»
(київський період життєтворчості Віктора Косенка)**

Розглянуто найважливіші аспекти діяльності В. Косенка останнього, київського періоду його творчості (1929–1938). Індивідуальну історію митця розкрито в контексті свого часу в єдності композиторської, виконавської, педагогічної, музично-громадської праці. На матеріалі листів композитора, спогадів сучасників показано внутрішні психологічні моменти, які визначили драматизм буття музиканта.

Ключові слова: *багатовекторна діяльність, композиторська творчість В. Косенка 1930-х років, педагогічний метод.*

Галерея професорів Київської консерваторії налічує чимало відомих постатей. Однак небагатьом із них випало стати знаковими — такими, що гранично ємно акумулюють визначальні соціокультурні, етичні, духовні координати конкретно-історичної епохи, її внутрішню змістову напругу. Віктор Косенко — саме така знакова постать, у життєтворчості якого закодовано ціннісні естетичні орієнтири свого часу, самобутнє й універсальне, сутнісне і прохідне.

В українському музикознавстві завдяки науково-біографічним, аналітичним, джерелознавчим працям і статтям дослідників повоєнної й наступних генерацій (В. Довженко, Л. Хінчин, М. Гордійчук, Р. Стецюк, Ю. Вахраньов, О. Олійник, К. Шамаєва) закладено підґрунтя в осмисленні спадщини майстра, здійснено необхідну спробу систематизації фактів, періодизації творчості, висловлено низку важливих аналітичних спостережень щодо індивідуально-жанрових та стилістичних рис його музики. Неоціненну роль у пізнанні постаті В. Косенка відіграли опубліковані епістолярні й мемуарні матеріали особистого архіву композитора, які разом із рідними зібрала й упорядкувала його дружина А. Косенко. Хоч і цензуровані та скорочені, ці джерела дають можливість уявити образ Косенка-музиканта.

Та все ж наша сучасна музикознавча наука й виконавська практика залишаються у великому боргу перед пам'яттю композитора. Нині з концертної естради майже не звучать його твори. Викликає тривогу стан особового архіву митця, який досі науково не опрацьований, не виданий його каталог. Потребують перевидання

з відповідними сучасними науковими коментарями листи В. Косенка, спогади сучасників про нього. Музикознавці лише на шляху до створення узагальнюючої монографічної праці про композитора, у якій було б знято хрестоматійну спрощеність постаті митця, що дісталась нам від часів старої радянської історіографії. Обнадійливі кроки в цьому напрямі здійснили вчені у дослідженнях, які увійшли до ювілейного збірника наукових статей «Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х рр.»¹, а також в окремих публікаціях початку 2000-х років. Сьогодні подальший рух «назустріч» В. Косенку є необхідним, аби з позицій нинішнього рівня розвитку музикознавства, накопичених відомих і віднайдених нових фактів відтворити істинне значення унікальної постаті композитора, без здобутків якого був би неможливим сучасний європейський поступ української музики. Тому видається важливим на основі фактів, епістолярних та мемуарних матеріалів актуалізувати прикметні риси особистісної історії В. Косенка, акцентувати увагу на київському періоді його життєдіяльності (1929–1938), у якому однією з генеральних складових була викладацька праця в Київській консерваторії.

Навесні 1929 року за наказом Наркомату освіти і розпорядженням ВУТОРМу В. Косенко був призначений на посаду професора Муздрамінституту ім. М. Лисенка. На той момент він — широко знаний композитор. Його камерні твори, особливо романси, входять до репертуару багатьох співаків, відомих виконавців-інструменталістів. Окремі опуси друкують провідні нотні видавництва Києва, Харкова, Москви. Музикант веде інтенсивну концертно-виконавську діяльність як піаніст, ансамбліст. Небачено розширилась аудиторія його слухачів: один з небагатьох українських композиторів, В. Косенко виконує свої твори в ефірі нещодавно створеного Українського радіоцентру в Харкові. Завдяки радіо музика Віктора Степановича транслюється не тільки в містах України, а й за кордоном (у м. Берлін, Німеччина). Віртуозна майстерність, вишуканий індивідуальний стиль виконання дають змогу молодому музикантові посісти чільне місце серед провідних українських митців.

Не дивно, що його настійно залучають як композитора, піаніста й лектора-просвітителя до важливої масштабної акції, якій надано політичної ваги. Означена ідеєю «оздоровлення з художнього й ідеологічного боку репертуару концертної естради», гаслами «Музика — масам», «Киньмо око на периферії!», «Музіки — до соц-

¹ Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х рр. / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997.

змагання!»), ця кампанія передбачала активну пропаганду здобутків сучасної національної музичної культури і мала розгортатися через серію виїзних концертних подорожей, авторських концертів перед робітничою аудиторією.

Як відомо, В. Косенко, разом із молодю співачкою О. Колодуб, здійснює довготривалу тримісячну акцію до промислових районів Донбасу, Дніпропетровська в холодні місяці кінця 1928 року. Вже доводилось писати про наслідки — позитивні і негативні — цієї безпрецедентної мистецької подорожі². Високу, істинно благородну місію В. Косенко виконав з притаманною йому відповідальністю, самовідданістю й професіоналізмом. Та через політиканство і байдужість чиновників вона обернулася на драматичне випробування духовного стоїцизму, фізичних сил і здоров'я. Складні умови, у яких проводилися концерти, непристосовані приміщення, постійний холод, часте небажання й неприйняття публікою виконуваних творів позначилися на психологічному стані митця.

Усе це виснажувало сили, відволікало від головного — творення музики. І, водночас, спонукало до серйозної переоцінки власної творчості. Композитор переживає кризову ситуацію. Сум'яття думок, які охопили його після повернення з Донбасу проступають за рядками листів до дружини: «Почуваю великий приплив творчих думок і страждаю від неможливості їх розробити<...> Тут весь час у неспокої через те, чи інше, а ти сама добре знаєш, що у такому стані не можна творити — це вбиває кожен думку <...> Переді мною значні завдання. Крім крупних нових речей (концерт, квартет) мені необхідно багато чого завершити зі старого. У мене так болить душа, що я й досі не упорядкував “Трагічну поему”»³. Суворо оглядаючи зроблене, В. Косенко доходить висновку: «Перший період моєї творчості — хворий, похмурий, в ньому відсутнє життя <...> В своєму другому періоді я хочу сказати музикально, яким би могло бути хорошим життя»⁴. Композитор не має сумніву: «Зараз я йду далі, йду до світла <...> Мій внутрішній інстинкт підказує цей шлях, цю дорогу, і я буду писати <...> Я хочу йти далі, і, можливо, мій третій період буде наша духовна перемога»⁵.

² Таранченко О. Г. Подорож В. С. Косенка на Донбас в аспекті проблеми «інтелігенція і час» / О. Таранченко // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 34–39.

³ Лист В. С. Косенка — А. В. Косенко від 21 січня 1929 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 251.

⁴ Там само, с. 252

⁵ Там само, с. 253.

Час виявив ілюзорність таких надій і сподівань. Наступив страшний рік сталінського «великого перелому». А за ним період нового, так званого «соціалістичного культурного будівництва» в країні. Він позначився, як відомо, трагічними для нації подіями, всезростаючим ідеологічним пресингом держави на творчу інтелігенцію, змінами у мистецькому житті, примусовою підміною цінностей. На цьому тлі розпочався київський етап життєдіяльності В. Косенка.

Переїзд В. Косенка до Києва став поворотним моментом в його біографії, точкою відліку нового, напруженого періоду творчості, стиснутого у неповні 10 років відведеного митцю короткого земного життя.

Попередні роки, хоч і давалися взнаки виснаженістю фізичних сил, проте зробили його більш духовно і соціально змузнілим. Вони не знищили палке бажання творчої праці. З Києвом композитор також пов'язував надії на стабільне життя і матеріальний стан, аби забезпечити доволі нелегке існування своєї родини, яка все ще залишалась у Житомирі.

Проте реальність виявила ілюзорність таких сподівань. Нещодавня успішна участь В. Косенка у престижному концерті в Москві у складі делегації найповажніших українських діячів культури, перспектива запланованих (на жаль, нездійснених) зарубіжних гастролей, надана професорська посада у Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка, звісно, додавали енергії, проте не затуляли постійну тривогу за долю рідних, посилювали приховані від стороннього ока внутрішню самотність і незахищеність. «Мне ничего не надо, — писав композитор у листі до дружини. — Я устал и физически и душевно. Я ничего не хочу — покоя и покоя <...> У меня ведь тоже есть душа и кое-что в ней хорошее»⁶.

У цій ситуації важливим для В. Косенка стало входження до середовища київської інтелігенції, провідних митців України. Розширилось коло його спілкування, склалися теплі дружні стосунки з духовно близькими йому Б. Лятошинським, Л. Ревуцьким — вони оточили увагою і дієвою допомогою В. Косенка у перший непростий, необлаштований київський рік його життя. А також з І. Паторжинським, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Снагою-Паторжинською, З. Гайдай, Ю. Масютіним, П. Тичиною, В. Сосурою, І. Кочергою.

⁶ Лист В. С. Косенка — А. В. Косенко від 12 листопада 1929 р. // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / ред.упоряд. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 12.

У такому духовному оточенні талант композитора збагачується новими гранями, розкривається своєю універсальністю. В. Косенко опиняється у самому вирі напруженого за ритмом, неоднозначного музично-творчого процесу.

Прагнення самореалізації, нові потреби конкретно-історичного часу визначили змістовий простір композиторської діяльності митця київського періоду. Розширюється тематичне поле, визначаються нові жанрові вектори його музики. В. Косенко вперше для себе успішно опановує симфонічний жанр. У «Героїчній увертюрі», Молдавській поемі, програмній першій частині незавершеної симфонії відлунюють знаки нової доби. Вони переосмислюються через притаманну митцеві експресію романтичного, забарвленого у драматичні тони вислову. В. Косенко розпочинає роботу над Скрипковим і Фортепіанним (за його словами — «у світлих тонах») концертами. Оволодіває технічними законами нового, щойно народженого жанру звукового кіно (кінофільм «Останній порт» за п'єсою О. Корнійчука), виношує задум опери «Марина» (на жаль, через передчасну смерть композитора нереалізованого). Відгукується на пропозицію написання обробок сучасних народних пісень. Розвиток художньої самодіяльності має в країні, необхідність створення нового репертуару спонукають В. Косенка взятися за створення хорової, а також музики для дітей.

У київський період композитор, як і раніше, звертається до жанру камерної музики — улюбленої художньої сфери його діяльності. Вона визначатиме ще одну важливу лінію творчості В. Косенка цього періоду.

Прагнення до внутрішньої душевної гармонії, потяг до краси людських почуттів, як протидії пустопорожній поверховості — «зовнішньої мішури», за висловом композитора — посилюють звернення митця до сфери високої класики. Для В. Косенка, як і для інших талановитих музикантів цього часу, класична спадщина — це свого роду захисна реакція на тогочасне радянське буття. Етос культури, музична традиція майстрів минулих епох, світ довершеної поезії надавали духовного опертя. Цей світ постав у музиці В. Косенка у попередні 1920-ті роки в неоромантичних фортепіанних і віолончельній сонатах, циклах «Одинадцять етюдів», «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців», «Класичному тріо», романсах на тексти О. Апугтіна, М. Лермонтова, О. Блока, П. Тичини. Поглибившись, він здобуває нових психологічних барв у філософсько-елегійних романсах на слова О. Пушкіна, циклах фортепіанних п'єс 1930-х років.

У Києві В. Косенко не полишає інтенсивну концертно-виконавську діяльність. Виконує різноманітні насичені сольні програми на багатьох естрадах міста, на Українському радіо (там його навіть запрошують очолити відділ камерної музики з обов'язковим проведенням чотирьох радіоконцертів на тиждень). Виступає в ансамблі з видатними виконавцями: скрипалем М. Вольф-Ізраїлем, диригентом Л. Брагинським, акомпанує співакам І. Паторжинському, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай. Незмінний успіх у публіки окрилює митця. Про один з таких київських концертів В. Косенко зазначає у листі до дружини: «В первом отделении я играл очень много, а во втором отделении после трио меня заставили сыграть 4 вещи на bis. Зал выл — я никогда ничего подобного не ожидал и не думал, что могу произвести такое впечатление»⁷.

Один із найкращих тодішніх піаністів-виконавців, В. Косенко (доки міг за станом здоров'я) бере участь як концертмейстер у різних конкурсах. Його — визнаного музиканта і композитора — запрошують до складу журі перших республіканських і всесоюзних конкурсів виконавського мистецтва у Києві, Харкові, Ленінграді, Москві. Митець був одним із фундаторів таких виконавських конкурсів в Україні.

З цією сферою діяльності пов'язана музично-громадська робота В. Косенка. Він долучається до поширеної в ті роки форми шефства над виробничими колективами, самодіяльної художньої творчості мас. Композитор проводить численні методичні консультації, допомагає організувати хорову капелу робітників заводу «Більшовик», дитячу музичну студію при ньому. Опікується їхньою репертуарною політикою, пише для цих колективів нові твори, проводить численні репетиції.

В. Косенко багато зробив для заснування, організації та проведення концертів у Пушкінському парку в Києві. Митець щиро прагнув, щоб такий «острівець високої культури» у робочому районі тодішньої Шулявки був не гірший за знамениті, надзвичайно популярні серед киян концерти у центральному Пролетарському парку на схилах Дніпра. Адже у них брали участь відомі музиканти-виконавці, симфонічні оркестри під орудою знаних вітчизняних та зарубіжних диригентів.

⁷ Лист В. С. Косенка — А. В. Косенко від 6 квітня 1929 р. // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / ред.упоряд. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 11.

Оглядаючи загалом багатовекторну діяльність В. Косенка кийвського періоду, необхідно звернути увагу на складну гаму почуттів, внутрішніх емоційно-психологічних моментів, які переживав у ті роки композитор. Його життя розгортається у постійній колізії між ретельним, відповідальним виконанням численних обов'язків і спрагою творити музику.

В. Косенко буквально розривався між композиторською, виконавською працею та непосильним тягарем різноманітних громадських «навантажень», «доручень». Їхня щоденна суєта владно коригувала творчі плани і сподівання митця, відсувала на примарне майбутнє реалізацію важливих композиторських задумів. Жорсткий темпоритм тогочасного життя з постійним «треба», «мусиш» вступали в конфлікт із вразливою натурою митця. До цього додавались побутова необлаштованість, відсутність умов для щоденної гри на фортепіано і композиторської праці (власну квартиру він отримає лише за кілька місяців до передчасної смерті), постійне безгрошів'я, напівголодне існування та прогресуюча тяжка хвороба нирок.

Портрет В. Косенка тих років був би не повним без тих важливих штрихів, які постають за рядками його листування з дружиною. З них дізнаємось, що у трагічному для України 1932 році В. Косенко часто голодує, однак і тоді не втрачає гідності, залишаючись таким же чуйним, привітним і милосердним до оточуючих людей. У ті роки особливо розкрилося його жертвне ставлення до ближніх. Композитор відмовляє собі в найнеобхіднішому, економить на всьому, щоб допомагати дружині й рідним, які голодують у Житомирі... У скрутну хвилину він віддає свій хліб знайомому чоловіку, який просить про допомогу... Не маючи коштів на придбання нового концертного костюма, В. Косенко змушений власноруч постійно лагодити, штопати старий, аби з'являтися на естраді перед публікою завжди акуратним, підтягнутим, навіть елегантним.

У цій ситуації джерелом наснаги й енергії була педагогічна праця композитора в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка — Київській консерваторії.

Початок викладацької діяльності В. Косенка співпадає з непростим, перехідним етапом чергових реорганізацій вищої музичної освіти в країні. Змінювалось керівництво Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, консерваторії. Відповідно до нових ідейних настанов укладались навчальні плани, переглядався перелік основних дисципліни, лекційні курси. Зміни відбувались і у професорсько-викладацькому складі.

В. Косенко не одразу входить у незвичний напружений розпорядок роботи вишу. Показово, що й тут першим надає йому товариську допомогу і підтримку досвідченіший професор Б. Лятошинський. Митцєві доручають викладати клас фортепіано, композиції, камерного ансамблю, курс аналізу музичних форм. Це свідчило про визнання практичного досвіду, авторитету і знань молодого 33 річного музиканта.

В. Косенко стає однією з ключових постатей у Музично-драматичному інституті, а згодом у Київській консерваторії. Серед студентів різних факультетів він — один з улюблених професорів. Уроки В. Косенка, згадували студенти, були справжнім святом. Їх порівнювали із «теплим променем» (А. Філіпенко), «радістю, ніби у життя увійшло щось хороше» (Ф. Аєрова).

Лекції В. Косенка з теоретичних дисциплін, особливо з аналізу музичних форм, не були академічно строгим, сухим викладом теоретичних постулатів чи схем. Це був курс аналізу саме музичних творів різних стильових епох, напрямів у їх індивідуально-композиторському виявленні. На численних прикладах з партитур Л. ван Бетховена, Е. Гріга, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана, П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Лисенка митець прагнув розкрити перед студентами закони інтонаційного розвитку, композиційну логіку розгортання музичної думки від малих до великих жанрових форм. В інтерпретації В. Косенка перед студентами поставала широка картина історичного розвитку музики, її живого дихання. Відчуття цього створювалось, насамперед, завдяки майстерній, неперевершеній грі Віктора Степановича, його глибокому розумінню і знанню творів різних жанрово-стильових напрямів. «Тонке розуміння стилю виконуваного твору, бездоганне володіння інструментом робило гру Віктора Степановича грою проникливого художника-творця»⁸, — підкреслювала одна з улюблених його учениць, згодом відомий викладач Київської консерваторії Л. Хінчин.

За словами учнів, В. Косенко у своїх лекціях розсував межі студентського уявлення про музику, спростовував ремісничий погляд на обраний фах. «Віктор Степанович намагався виховати в нас почуття глибокої любові до музики, — зазначала Ф. Аєрова. — Саме у цьому величезне значення його педагогічного методу. <...> Він умів глибоко розкрити задум композитора, активізувати внутрішній слух...»⁹.

⁸ Хінчин Л. Завжди творець / Лія Хінчин // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 142.

⁹ Аєрова Ф. І. Уроки ставали святом / Фрида Аєрова // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 186–188.

Власним прикладом В. Косенко прищеплював студентам шляхетне ставлення до художньої культури. Одна з його важливих вимог — починати день з музики, налаштовуватись на неї. Таку настанову він успадкував від своїх знаменитих педагогів у Петроградській консерваторії М. Соколова, М. Черепніна, М. Штейнберга. Від них В. Косенко разом із глибокою фаховою підготовкою перейняв уважне, доброзичливе ставлення до учнів, їхньої індивідуальності. Завжди делікатний, але вимогливий, він не «тиснув» на студента, не нав'язував власних уподобань і прийомів. То був показник високої культури спілкування та виховання студентів. Такий стиль поведінки викликав зворотне поважне ставлення молоді до свого професора. У ньому студенти вбачали не тільки видатного музиканта-наставника, фахівця, а й друга. Атмосфера шанобливої, щирої приязні, далекої від панібратства, зберігалась між В. Косенком і студентами також і поза межами консерваторії. Високу традицію «уроків Косенка» вони з честю втілювали у своїй подальшій педагогічній та виконавській діяльності.

Ця традиція сприяла дієвому формуванню музикантів багатьох поколінь, спрямовувалась у наше сьогодення. Без неї не було б сформоване таке явище, як Київська композиторська і виконавська школи, що плідно функціонують у нашу епоху.

Спадщина В. Косенка, приклад життя, його постать — талановитого композитора, піаніста, педагога, мужньої людини, творця культури — спонукають ще раз замислитись на істинним значенням життєдіяльності й досвіду митця, його значення в осмисленні багатьох проблем сучасної української музичної культури.

Література

1. Аерова Ф. Уроки ставали святом / Фрида Аерова // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 186–188.
2. Лист В. С. Косенка — А. В. Косенко від 21 січня 1929 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 251–253.
3. Лист В. С. Косенка — А. В. Косенко від 6 квітня 1929 р. // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / ред.упоряд. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 11.
4. Лист В. С. Косенка — А. В. Косенко від 12 листопада 1929 р. // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / ред.упоряд. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 12–13.
5. Таранченко О. Г. Подорож В. С. Косенка на Донбас в аспекті проблеми «інтелігенція і час» / О. Таранченко // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / ред.упоряд. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 34–39.
6. Хінчин Л. Завжди творець / Лія Хінчин // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп.— К. : Муз. Україна, 1975. — С. 142–143.

Наталія Кобрин,
кандидат історичних наук, викладач-методист
Львівської середньої спеціалізованої
музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької

Віктор Косенко у культурологічних та музикологічних дослідженнях вчених та критиків західної України міжвоєнних десятиліть

Український музично-культурний і музикологічний простір як один із найсуттєвіших чинників посилення інтегративних тенденцій та зміцнення національної соборницької свідомості, віддзеркалює усі труднощі й митарства минулого помежованої кордонами чужо-земних держав України. Національно-визвольні змагання першої половини ХХ ст. вчергове актуалізували та вкрай загострили питання всеукраїнського мистецького діалогу. Взаємне листування, концертні поїздки, інформація на шпальтах преси, музична критика, наукові студії — все це засвідчує наполегливе бажання налагодити комунікацію між митцями поділеної у той час України, а також добре ілюструє об'єктивні суспільно-політичні перешкоди й ускладнення у цьому процесі. «Годиться вказати на деяку доривочність, а можливо й неточність інформації про українських радянських композиторів, що полягає на можливості доволі фрагментарного пізнання властивого стану річи через нестачу будь-яких взаємин з радянською Україною від останніх 8 літ», — писав В. Барвінський 1937 р., характеризуючи своєрідний інформаційний вакуум у цій сфері. Далі автор продовжував: «Все таки, ще й тепер довідуємося не раз дорогою етеру про нові твори, нові імена, що заповідаються дуже поважно» [4, С. 132]

Відомості й факти про стан української музики по той бік Збруча, які українська періодика Галичини міжвоєнних десятиліть ХХ ст. подавала у багатьох випадках за радянськими пресовими публікаціями, характеризували, головню, діяльність мистецьких установ і часто були позначені фрагментарністю, політичною заангажованістю та суб'єктивністю. На цьому тлі, однак, надзвичайно зацікавлює пласт музичної критики, культурологічних і наукових студій про творчість поодиноких мистецьких індивідуальностей. Поштовхом до цих студій навіть за цих складних умов ставали минулі особисті контакти митців із різних частин України. Прискіплива увага до кожної нової мистецької особистості та нового музичного твору, які попадали в поле зору галицько-українських музикантів, бажання підтримувати

творчі контакти, незважаючи на політичні ускладнення, тривога за долю національної музики в умовах сталінських репресій, водночас ґрунтовні фахові оцінки відомих музичних композицій, — ці ідеї своєрідним пунктиром пронизують мистецький діалог українських музикантів у міжвоєнний період ХХ ст. До тих постатей, життєвою долею і творчістю яких українські композитори й музикологи з Галичини цікавилися особливо пильно, належав, зокрема, піаніст та композитор Віктор Косенко.

В. Барвінський під час своєї концертної подорожі по радянській частині України упродовж осені 1928 р. зустрівся з В. Косенком, слухаючи його майстерну гру та високо оцінюючи своєрідний піаністичний стиль митця. Кінець 20-х рр. був доволі продуктивним на подібні контакти: у Києві, Харкові, Одесі та інших великих містах концертували віолончеліст Б. Бережницький, піаністка Л. Колесса, співак О. Руснак; в різних музичних установах працювали композитори А. Рудницький і З. Лисько, диригент Б. П'юрко, співак М. Голинський; у Львові двічі перебував з візитом П. Козицький. Саме В. Барвінський ініціював концертне турне В. Косенка разом зі співачкою О. Колодуб по Галичині. Факт запрошення підтверджують спогади самого В. Барвінського «Враження з побуту на Україні», опубліковані в газеті «Новий Час» наступного року [4, С. 81], та згадка про плановані гастролі під егідою Вищого музичного інституту (ВМІ) ім. Миколи Лисенка у Львові в музичному часописі «Боян» за червень 1929 р. [14]. Плани, на жаль, зреалізувати не вдалося і вже наступне число «Бояну» коротко проінформувало, що В. Косенко і О. Колодуб не отримали віз на приїзд до Львова [15, С. 30]. Поза тим, фортепіанні твори композитора у 30-х рр. ХХ ст. доволі часто звучали в концертах нової української музики у Львові, а дописи й статті на тему найновіших на той час здобутків національної музичної творчості обов'язково містили оцінки фортепіанних і вокальних композицій митця.

Власне, повідомлень про самого В. Косенка та його творчі плани в українській періодичній пресі Галичини, після згаданого факту нездійснених гастролей, не так уже й багато. Лише «Діло» за 1938 р. в контексті серії коротких повідомлень про стан музичних інституцій та концертного життя в умовах радянської України згадує про роботу В. Косенка над оперою «Марія» за поемою Т. Шевченка (до 125-ліття від дня народження поета) [16] та симфонією «Загибель ескадри» [8]. Натомість, цікавим джерелом інформації, характеристик та оцінок творчої спадщини композитора є рецензійні й музично-історичні публікації, що належать провідним українським

галицьким композиторам і музичним критикам: В. Барвінському, В. Витвицькому, З. Лиськові, А. Рудницькому.

Композиції В. Косенка були, передовсім, у репертуарі відомих піаністок Г. Лагодинської, Д. Герасимович, Д. Гординської-Каранович, Г. Левицької, які готували програми для концертів соло (речиталів) та брали участь у традиційних для Львова 30-х рр. ХХ ст. камерних концертах нової української музики з вокальних, хорових та камерно-інструментальних творів. Наприклад, на одному з перших таких концертів «Вечорі українських хорових і фортепіанових новин» 1929 р. Д. Герасимович виконувала Поему *es-moll* та Етюд *b-moll* В. Косенка. В. Барвінський — у той час рецензент щоденної газети «Діло», характеризував не стільки майстерність піаністки (своїї учениці), скільки нові для Галичини композиції митця: «Головною ціхою тих справді з молодечим темпераментом написаних творів є, в противенстві до Ревуцького (в концерті прозвучало також кілька прелюдій Л. Ревуцького — прим. Н. К.), широка патетична форма висказування, яка однак ніколи не вироджується в банальну екстазу» [1]. Г. Лагодинська виконувала твори В. Косенка у власній сольній програмі Львівського радіо. Вокальні твори виконували співачка М. Сокіл, яка концертувала, як правило, разом із композитором та піаністом А. Рудницьким, та О. Бандрівська. Віолончеліст Б. Бережницький, який 1928 р. супроводжував В. Барвінського у концертному турне по Україні, мав у репертуарі Віолончельну сонату В. Косенка. Відомо, зокрема, що на віденському концерті української сучасної музики в 1936 р. він разом із піаністкою Д. Гординською-Каранович «академічно стриманим і чутливим» тоном, як написав рецензент концерту музикознавець П. Маценко [12], виконував саме цю сонату.

Однією з найцікавіших українських мистецьких подій середини 30-х рр. було святкування ювілею відкриття Національного музею у Львові. В рамках урочистостей, які допомагав організувати Союз українських професійних музик у Львові (СУПром), відбулася серія концертів сучасної української вокальної та фортепіанної музики, що супроводжувалися доволі розлогими науково-популярними оглядами національної музичної творчості та у програмі яких звучали і твори В. Косенка. Вечір української вокальної творчості підготували співачка М. Сокіл та композитор, піаніст і відомий своїми неоднозначними естетичними поглядами музичний критик А. Рудницький, який також опублікував із цієї нагоди статтю «Українська пісня напротязі 30 літ» [13]. У порівняльному контексті він стисло характеризує творчість митця, що у своїх солоспівах є «такий са-

мий стопроцентовий лірик як і В. Барвінський; його пісні, не менше шляхотні і щирі у своєму виразі. Вони зближені у своєму стилі до пісень Рахманінова; в порівнянні з піснями Барвінського вони менше мають у собі елементу “українського”, як і взагалі вся творчість Косенка менше “національна”, як творчість Барвінського. Косенко є автором кільканадцяти пісень (“Вони стояли мовчки”, “Я ждав тебе”, “Колискова”, “Ніч імлиста хуртовина”, “На майдані”, “Іду з роботи я з заводу”, “Коли б то ти могла”, “Як на небі зірочки” й ін.) [13]. За рецензією С. Людкевича відомо, що М. Сокіл виконала принаймні один солоспів В. Косенка «Співа зима». Автор відгуку також підкреслював у творі «манеру претензійно-драматичну Рахманінова» [11].

Концерт фортепіанної музики у програмі урочистостей презентувала піаністка Г. Левицька (із композицій В. Косенка звучали «Поема-легенда» і «Буре») у співпраці з композитором і музикознавцем З. Лиськом, який надрукував історичний огляд української фортепіанної творчості першої третини ХХ ст. В. Косенко, на думку автора, «є своєрідно фортепіанним композитором... Сам добрий піаніст, він уміє добути з фортепіану розмірно скромними засобами багато звучності і елегантії. Під оглядом композиційним можна доглянути в нього впливи російської школи, особливо Рахманінова. Народніх мотивів Косенко до своїх композицій не впроваджує, проте в його творах відчувається українське середовище і загальний подих української народньої творчості» [10].

Завдяки пресовим матеріалам збереглися не лише прізвища окремих українських музикантів з Галичини, що виконували музичні композиції В. Косенка. В Барвінський підтверджував факт про те, що творчість митця стала невід’ємною частиною навчального репертуару ВМІ ім. Миколи Лисенка, а також подав приблизний перелік популярних творів. «Твори Косенка знайшли вже і в Галичині значне поширення і то вже й між учнями наших муз. шкіл, не зважаючи на важкий доступ до них. Відомі у нас його обидві поеми-легенди, легенда *h-moll*, етюди *fis-moll*, *b-moll*, деякі етюди у формі давніх танків (як гавот *As-dur*, менует, пасакалія й ін.), та деякі його пісні», — писав композитор [3, С. 24].

Стисла характеристика творчості В. Косенка є неодмінною частиною музично-історичних та науково-популярних праць щодо сучасної національної музики в Галичині. Можна простежити, принаймні, два основних порівняльних ракурси: в аспекті лірики та піанізму підкреслюється мистецька паралель між В. Барвінським та В. Косенком чи В. Косенком і Л. Ревуцьким; з іншого боку — загаль-

ні особливості стилю митця розглядаються у порівняльному контексті творчості провідних київських композиторів Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та ін. Передовсім, варто згадати працю довідково-енциклопедичного характеру «Сучасні музики Великої України» З. Лиська в кількох числах «Української Музики» [9], де автор, серед іншого, подав біографічні дані й короткий перелік творів В. Косенка (подана інформація, за твердженням автора, сягала 1931 р.).

Композитор і музикознавець В. Витвицький в історичному розділі «Диригентського порадики» — навчального посібника для диригентів українських аматорських хорів, незважаючи на центральну мету викладу — характеристика української вокально-хорової творчості, коротко окреслює спадщину В. Косенка як, насамперед, «композитора фортепіянових творів, сонат, концерту, етюд, поем». Відтак, продовжує автор, «у нас він один із поміж тих творців, що знаменито опановують і використовують техніку інструменту фортепіяну» та ставлячи поруч Л. Ревуцького та В. Косенка як митців, що «створять більше поміркованою музичною мовою» [6, С. 107].

З-поміж українських композиторів, музикознавців та музичних критиків Галичини чи не найбільшу увагу до творчості В. Косенка засвідчує літературно-музична спадщина В. Барвінського: спогади про зустрічі з В. Косенком і характеристика його музики у «Вражіннях з побуту на Україні» (1929), музично-історичні огляди у статті «Нова доба в українській музиці» в «Українській Загальній Енциклопедії» (УЗЕ, 1933–1935) та в «Огляді української музики» за редакцією І. Тиктора (1937), творчий портрет «Віктор Косенко», рецензійні матеріали. У загальноісторичних оглядах авторства В. Барвінського в «УЗЕ» [5, С. 506] та «Огляді української музики» [4, С. 132], який, на жаль, свого часу вийшов із друку в скороченій версії, характеристика В. Косенка майже співпадає. Митець зіставляє творчі постаті Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та В. Косенка, називаючи їх митцями великих форм. Відтак, за його словами, «третім представником великих форм є Віктор Косенко, гармонічно найбільш поміркована лірична натура (фортеп'янові твори, концерт, твори скрипкові, камерні, симфонічні, солоспіви). На його творчості рівно ж помітні впливи Рахманінова, Скрябіна, Чайковського. Ревуцький і Косенко опановують знаменито фортеп'янову фактуру» [4, С. 132].

Значно докладніше стильове визначення й оцінку мистецької індивідуальності В. Косенка знаходимо у пам'ятній статті «Віктор Косенко», яку В. Барвінський опублікував як відгук на смерть композитора у двох варіантах: додатку до щоденної газети «Новий Час»

та в часописі СУПром-у «Українська Музика» (некролог на смерть митця від імені СУПром-у «Українська Музика», редактором якої був З. Лисько, опублікувала окремо [7]). Обидва варіанти статей про В. Косенка різняться лише незначними композиційними й змістовими деталями, зумовленими неоднаковим призначенням видань.

Про передчасну втрату національного масштабу, за словами автора, українські музиканти Галичини дізналися із програм київського радіо. Далі стаття містить короткий життєпис В. Косенка, доволі докладний опис його спадщини та особливостей музичного стилю, а також перелік популярних у Галичині композиції та виконавців його творів. Характеризуючи музичне мислення митця, В. Барвінський залучає доволі широкий мистецький контекст: від традиційного зіставлення з творами С. Рахманінова до порівняння із музикою Й. Брамса та визначення національних ознак його творчості, підкреслюючи виражені індивідуальні прикмети композиторського стилю. «Творчість Косенка ціхує незвичайна щирість вислову. І хоч одною з ознак його фортепіанової фактури є деяка, так сказати б звукова “напушеність” (щоб не сказати “бомбастичність”), все ж таки вона ніколи не вироджується у чисто зовнішні звукові драперії й ефекти, є все виразником глибоко і щиро відчуті психічної емоції, що з одної сторони не нівечить ніколи тої тонко-інтимної атмосфери і чару, таких питомих для музичного вислову Косенка, з другої сторони нераз з непереможною силою розвивається у характеристичні для Косенка широкі градаційні площини» [3, С. 23].

Отже, зіставляючи творчість митця з його сучасниками у Галичині (В. Барвінським) та на Наддніпрянщині (Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським), автори позиціонують В. Косенка в контексті наймолодшої у той час генерації українських композиторів та як представника поміркованого стилю. Особисте знайомство й мистецькі контакти стали головним чинником зацікавлення його музикою, впливаючи на концертне й наукове життя творів у Галичині та підтримуючи в такий спосіб функціонування єдиного національного музичного простору.

Література

1. Барвінський В. З концертової сали. Вечір українських хорових і фортепіанових новин./ Василь Барвінський // Діло. — 1929. — Ч. 73. — 3 квіт. — С. 5.
2. Барвінський В. Віктор Косенко / Василь Барвінський // Літературно-науковий додаток «Нового Часу». — 1938. — Ч. 43. — 31 жовт. — С. II–III.
3. Барвінський В. Віктор Косенко / Василь Барвінський // Українська Музика. — 1939. — Ч. 1. — С. 22–24.
4. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи./ Василь Барвінський — Дрогобич: Коло, 2004. — 256 с.; іл.
5. Барвінський В. Україна: Історія музики. Нова доба. / Василь Барвінський // Українська Загальна Енциклопедія: у 3 т. / Гол. ред. І. Раковський. — Львів. Станіславів. Коломия, 1935. — Т. 3. — С. 593–509.
6. Витвицький В. Диригентський поради́к. / Василь Витвицький, Зиновій Лисько, Микола Колесса; упор. В. Витвицький. — Львів, 1938. — 240 с.
7. Віктор Косенко: Некролог. // Українська Музика. — 1938. — Ч. 9/10. — С. 175.
8. Л. Хроніка Світської України. Творчість композитора Віктора Косенка. // Діло. — 1938. — Ч. 183. — 21 серп. — С. 3.
9. Лисько З. Сучасні музики Великої України./ Зиновій Лисько // Українська музика. — 1938. — Ч. 9/10. — С. 156–160; Ч. 11/12 — С. 193–200.
10. Лисько З. Українська новітня фортепіанова творчість / Зиновій Лисько // Діло. — 1935. — Ч. 279. — 19 жовт. — С. 4.
11. Людкевич С. Концерт п. М. Сокіл у Національному Музею / Станіслав Людкевич // Діло. — 1935. — Ч. 261. — 1 жовт. — С. 5.
12. Маценко П., д-р. Українська музика у Відні / Павло Маценко // Діло. — 1936. — Ч. 56. — 12 берез. — С. 5–6.
13. Рудницький А. Українська пісня на протязі 30 літ / Антін Рудницький // Діло. — 1935. — Ч. 257. — 27 верес. — С. 5.
14. Хроніка. // Боян. — 1929. — Ч. 1, червень. — С. 11.
15. Хроніка. // Боян. — 1929. — Ч. 2–3, липень–серпень. — С. 30–34.
16. Хроніка Світської України. Нова опера. // Діло. — 1938. — Ч. 196. — 6 верес.— С. 3.

Украинский модерн в камерной музыке В. Косенко, Б. Лятошинского, Т. Майерского

Сложность и многообразие проявлений модерна в украинской камерно-ансамблевой музыке кроется в самом феномене стиля, парадоксально проистекающего из различных, порой противоположных генетических корней. Украинский музыкальный модерн, географически располагаясь «на перекрестке дорог», в поисках своего национального стиля безусловно испытывал множество различных влияний, таких как русский вариант модерна, который, как пишет Мария Караклюс, «отталкивается от академизма» [3], а также австро-немецкий *Jugend Still*, гиперболизирующий некоторые черты романтизма, польский *Sezession*, преимущественно тяготеющий к импрессионизму, и другие.

Фортепианное трио *D-dur* op. 17 *Classical* Виктора Степановича Косенко, написанное около 1927 года в зрелый период творчества и несомненно несущее черты стилистики модерна, встает в ряд камерно-инструментальных сочинений элегического наклонения. Его предтечами смело можно назвать и несколько романтических фортепианных трио европейских композиторов, а также фортепианные трио Чайковского, Рахманинова, Аренского. Все названные сочинения при известных различиях и в разной мере содержат похоронный марш. Но в Фортепианном трио Косенко похоронный марш стал самой объемной частью сочинения — третьей частью *Largo*. (Известно, что элегические мотивы являются излюбленными сюжетами модерна).

Третья часть писалась дважды, — В. Косенко переписал ее как *marche funebre* после трагического известия о смерти А. Тугенгольда, которому посвящено трио. Именно эта, оказавшаяся центральной, часть трио *Largo marche funebre* стала одной из самых впечатляющих по своей эмоционально-художественной силе страниц творчества композитора.

Весь четырехчастный цикл Фортепианного трио (а он единственный в камерном творчестве В. Косенко) — *Allegro con brio*, *Scherzo*, *Largo marche funebre* и финальное *Allegro energico e molto vivace* безусловно несет в себе черты поздне-романтической сим-

фонизации. Чрезвычайно насыщенная фактура партитуры и размер сочинения апеллируют к симфонии. Развернутость каждой части — лирико-драматического *Allegro con brio*, прозрачного скерцо, обращаящегося к фольклорным мотивам, похоронного *Largo* и лирико-экспрессивного, но светло-праздничного Финала являют огромное симфоническое полотно, воспроизведенное тремя исполнителями. *Con brio* как заявленный характер сонатного аллегро первой части воплощается в бесчисленных порывистых пассажах и арпеджированных построениях, взмывающих вверх как у фортепиано (в большей мере), так и в партиях скрипки и виолончели, благодаря чему рождается ощущение нескончаемого порыва-стремления, лирико-энергичного подъема.

Скерцо — вторая часть являет ощутимую смену тематизма (яркие фольклорные танцевальные и песенно-хоровые образы), но не являет собой рассредоточение накопленной в первой части энергии *con brio*. И только в третьей лирико-трагической части похоронного марша происходит слом светлого радостного развертывания сочинения, представляя собой глубокий контраст предшествующему развитию.

Огромный лирический дар Виктора Косенко, пожалуй, позволил сплавить воедино светлую, вопрошающую лирику с поступью «погребальных» пунктиров, а возникающая в середине части трехдольность уводит в глубоко субъективные, подернутые фантастической дымкой образные реминисценции...

В исторической перспективе среди наиболее значимых украинских камерно-инструментальных сочинений выделяется «Украинский квинтет» *g-moll* основателя украинского музыкального модернизма Бориса Лятошинского, который подвел итог творческому вкладу украинского симфониста-летописца.

Как отмечено в работе Е. Басалаевой, «фольклорный базис тем Украинского квинтета автора «Золотого обруча» в единстве с академической ансамблевой символикой целого провоцирует аллюзию к некоторой мифологеме пятиричности» [2, С. 32]. В подчеркнутой симфонизации музыкальной фактуры квинтета в центре «пересечений» струнно-смычковых оппозиций — «сопрановых» скрипок и «баритональных» альт-виолончели оказывается фортепиано, причём в почетной ипостаси Рояля.

Четырехчастность цикла этого Квинтета формальна, так как темпово-жанровые показатели конструкции целого по существу являют трехчастную расчлененность: *Allegro* и *Allegro risoluto* III и IV

частей образуют этапы финального «возвращения на круги своя» выразительности *Allegro e poco agitato* первой части, тогда как в центре оказывается *Lento* второй части, длительность звучания которого соотносима как с первым *Allegro*, так и с совокупным «энергичным ударом» III и IV частей.

Первая тема, открывающая Фортепианный квинтет Лятошинского, демонстрирует характерное для этого автора соединение национально-фольклорной балладной мелодийности и скрябиновской экстазности, которая концентрирует ритмо-интервальную идею всех последующих тем. Речь идет о сочетании ритмофигур пунктира и триоли, которая является стилистической цитатой из скрябиновской музыки, выражающей героическую устремленность к Высшему. «Сквозным» оказывается и фонизм минорной тоники с секстой — большого мажорного септаккорда, несущего отпечаток дебюссистско-скрябиновской целотонности. Особого рода ладо-тональный принцип обнаруживает «мини-серийный» метод Лятошинского, соотносимого со скрябиновской и stravинистской тональной серийностью, создающей единый образный тонус (героическое напряжение) совокупности разнообразных по своим текстovým корням темам.

Экстатический накал обнаруживается с первых тактов звучания — см. главная партия у альты в довольно высокой тесситуре, а затем побочная партия — у виолончели в высоком «скрипичном» регистре. Во всех тематических показах фортепианная партия обнаруживают свою функцию *стимула-истока* движения, *энергичного толчка* последующего интенсивного обнаружения тем-образов, соответственно, активного «держателя» кульминационной экстастики выражения. Тематическая множественность произведения «цементирована» особого рода «метамонологичностью», образующейся в проращении всех тематических элементов — интервально-мотивной спецификой «сложной тоники» по Ю. Холопову в виде септаккорда либо его обращения.

Фортепианная партия также выступает как носитель этого «рассредоточенного тематизма» в первой (преимущественно), третьей и, отчасти, в четвертой частях. И только во второй части Квинтета фортепиано выполнило ситуационно-тематическую функцию, знаменуя Печальную Песнь, которая была и обобщением образа Испытания, обрушившегося на страну, и метафизическим знаком Плача, отметившего историческую судьбу Родины, обозначившей Пограничье (по М. Грушевскому) этнически-национальных и рели-

гиозно-державных разломов (см. «плачи-жали» думного эпоса Украины). Именно украинский музыкальный модерн, в поисках своей национальной идентичности в особой мере и неизбывным интересом разрабатывал фольклорные мотивы, пересекаясь с неофольклоризмом, но, в отличие от последнего, не отказываясь от романтической субъективности и экспрессии, обостренной психологизации.

Традиционное для украинского музыкального модерна обновление средств письма, органически связанного с живой опорой на фольклор наблюдаем также в Квинтете Т. Майерского, главная тема которого — народная протяжная песня.

Фортепианный квинтет Тадея Майерского «Памяти М. Карловича», возникший исторически последним из анализируемых сочинений, написан на исходе второй волны модерна в 1962 году. Одновременно он явился примером затухания композиторского интереса к симфонизации большого фортепианного ансамбля, наряду с утратой интереса к середине XX века к традиционной симфонии, (что зафиксировал Б. Ярустовский в феномене «Симфоний о войне и мире» [9]) и предтечей целой новой линии жанровой разновидности — одночастному фортепианному квинтету. Но и у Квинтета Т. Майерского были свои предшественники — одночастный Квинтет Б. Бартока и одночастный Фортепианный квинтет «Реквием» памяти Н. Римского-Корсакова М. Гнесина, сочиненный в 1930-х.

Квинтет «Памяти М. Карловича» Тадея Майерского одночастен, но написан в нетрадиционной форме вариаций. Жанровая нетрадиционность формы сочетается в нем с большой яркостью композиторского письма, сплавившего разностилевые основания контрастных вариаций с пестротой, блеском, виртуозностью фортепианной и струнной фактуры. Как ученик Л. Ружицкого, создавшего в 1905 году союз молодых польских композиторов вместе с К. Шимановским, Г. Фихтельбергом, А. Шелюто, Тадей Майерский приобрел вкус к языковым поискам и их синтезу, что воплотилось в музыке Квинтета. В различных его вариациях проявляются не только импрессионизм польского *Sezession*, но и экспрессия *Jugend Still* и яркая мозаика чистых созвучий неофольклоризма.

Вариации предваряются вступлением — взвинченным, порывистым, рвущимся ввысь пассажем струнных и противопоставленной томной, печальной мелодии скрипки. Эта тема-символ вплетается в драматургию вариационного развития, являясь перед основными разделами, которые одновременно образуют некую

трехчастность с лирической серединой, праздничным финалом и драматично-печальной кодой.

Тема вариаций — протяжная печальная мелодия, очень близкая к народной «Думке», она изложена в классической манере подголосочной полифонии, подхватываемая струнным квинтетом все более полифонизируясь определяет векторы драматургического развития. Майерский удивительно смело сопоставляет яркие и стилистически противоположные вариации — драматическое *Allegro feroce* (вариация II) и изысканную игру (вариация III), пронзительно-солнечное звучание гуцульских трембит (вариация IV) и откровенную, в лучших традициях академического соцреализма, карнавальную пестроту Финала. В драматургии переплетаются мотивное развитие и метод контрастного сопоставления, и в этой, не лишенной декоративизма, «мозаичной» пестроте тем не менее рождается органичность и правда яркой и самобытной музыки. Печальная тема вступления выступает символом субъективного переживания обрамляя Квинтет, сообщая свойственный стилистике модерна болезненно-чувствительный тонус элегическому Квинтету.

Проанализированные камерные сочинения — Фортепианное трио *D-dur* op. 17 *Classical* В. Косенко, «Украинский квинтет» *g-moll* Б. Лятошинского, Квинтет «Памяти М. Карловича» Т. Майерского написаны в разные временные периоды XX века, не вписываясь в «классические» временные рамки стиля модерн, они тем не менее безусловно впечатлили его стилистикой и обаянием. Ибо, как пишет русский искусствовед А. Соколов [8], модерн — открытый стиль, имеющий многокорневые основания и впитывающий различные влияния и тенденции.

Все перечисленные сочинения в разной мере и с разными содержательными акцентами демонстрируют выразительный арсенал модернистской музыкальной стилистики: колоритность гармонии, богатый декор фактуры, ее полифонизацию, сочетание противоположных тенденций и нетрадиционность в формообразовании, любовь к мотивам-символам, касания излюбленных сюжетов модерна.

Следует отметить, что в означенных сочинениях просматриваются некие стилевые доминанты сообщаемые украинскому модерну разновекторными влияниями. В лирико-драматическом строе Фортепианного трио *D-dur* op. 17 *Classical* В. Косенко присутствуют черты академизма русского варианта модерна, но и также польской сецессии. Героико-экстатический тонус эпического «Укра-

инского квинтета» *g-moll* Б. Лятошинского явно наследует традиции русского музыкального модерна и, прежде всего, экстатики Скрябина. Экспрессия и декоративность Квинтета «Памяти М. Карловича» Т. Майерского весьма пересекается с австро-немецким *Jugend Still*, а также польским *Sezession*.

Но все три проанализированные сочинения все же становятся яркими образцами украинского национального стиля, так как преследуют традиционную для украинского музыкального модерна опору на живой народный фольклор.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс/ Б. Асафьев. — Л. : Музгиз, 1963. — 379 с.
2. Басалаєва Є. О. Стилістично-тембральний плюралізм фортепіано в камерно-інструментальній творчості українських композиторів покоління 1960-х років : дис. канд. мист. : 17.00.03 / Басалаєва Євгенія Олександрівна. — Одеса, 2012. — 152 с.
3. Каралюс М. Стильові домінанти модерну в українському мистецтві // Студії мистецтвознавчі / Упор. Г. Скрипник. — 2010. — Ч. 3. — С. 64–69.
4. Козаренко О. Постмодерністський акцент в музичній мові Валентина Сільвестрова / О. В. Козаренко // Syntagmaton : [Наукові збірки ЛДМА ім.М.Лисенка]. — Львів, 2000. — Вип. 2.
5. Маркова Е. Эстетический аспект интонационной теории и анализ музыкальных произведений : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусств. — Киев, 1983. — 21 с.
6. Модернизм: Анализ и критика основных направлений / ред. В. Ванлова.. — Изд. 3-е, — М. : Искусство, 1980. — 311 с.
7. Сарабьянов Д. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы./ Дмитрий Сарабьянов. — М.: Искусство, 1989. — 294 с.
8. Соколов А. Какова же она — «форма» музыкального XX века? / А.Соколов// Музыкальная академия. —1988. — №3–4 — С.2–8
9. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире / Б. Ярустовский. — М. : Музыка, 1972. — 382 с.

Наталья Лаврик,
в. о. профессора кафедры
камерного ансамбля
ОНМА им. А. В. Неждановой
(г. Одесса)

Сонаты для виолончели и фортепиано в творчестве украинских композиторов пианистов (В. Барвинский, В. Косенко, В. Сечкин)

Развитию отечественной камерной музыки в начале XX века и в последней его трети посвящены многочисленные исследования. Особенно феномену выхода на первый план инструментального дуэта виолончели и фортепиано.

Возможно, баритональный тембр инструмента ассоциировался с драматическими коллизиями времени: революцией, войнами, перестройкой восприятия действительности.

Появление концертирующих виртуозов-виолончелистов на рубеже XIX–XX веков побудило композиторов-пианистов создавать произведения для виолончели и фортепиано, насыщая их романтической концертностью. Знаковым произведением отечественной камерной музыки начала века стала четырехчастная соната С. Рахманинова, написанная в 1901 году и посвященная А. Брандукову.

Украинские композиторы, талантливые пианисты-просветители, получившие европейское образование, не остались в стороне от всеобщей увлеченности данным инструментальным жанром. В. Косенко и В. Барвинский создали в 20-е годы трехчастные сонаты для виолончели и фортепиано, исполняя их неоднократно в концертных программах. Таким образом, положили начало развитию той области украинской музыки, которая до этого была не популярна.

В 1928 году в Киеве впервые произошло знакомство широкой публики с творчеством Косенко и Барвинского, композиторами, проживающими в разных областях Украины, до 1939 года не соприкасающихся друг с другом. Их фортепианное и ансамблевое мастерство впечатлило слушателей и музыкантов-профессионалов. Об этом свидетельствуют два документальных подтверждения. В рецензии газеты «Пролетарская правда» от 23.06.1928 года отмечено, что в Доме ученых выступал Косенко «один из талантливых и наиболее ярких композиторов Советской Украины, до последнего времени нигде не был известен, кроме узкого круга житомирян» [1, С. 53].

Осенью того же года Барвинский с виолончелистом Богданом Бережницким осуществили гастрольную поездку в Киев, Харьков и Одессу. В письме от 10.10.1928 года Василий Александрович пишет: «Першою точкою мого авторського вечора була перед роком закінчена соната для чельо та фортепіано, яку ми в Києві виконали вперше <...> Публіка перед і після кожної точки програми не щадила нам проявів своєї симпатії. Кількокрайно мусили виходити дякувати» [5, С. 125].

Впоследствии в 70–80-е годы вновь возник интерес к этому составу камерного ансамбля. Композиторы разных поколений выявили широкий спектр авторских решений в сфере средств и приемов музыкальной выразительности. Большое значение в популяризации новых сочинений имели Республиканские и международные конкурсы, регулярно проводимые в Украине. Программа всех испытаний включала в себя обязательное произведение современного автора, написанного специально к данному музыкальному соревнованию. Исполнители знакомились с сочинением, обогащая свой концертный репертуар. Среди многих произведений одночастная соната В. Сечкина представляет несомненный интерес. Эта композиция часто включалась в программы камерных вечеров автора и виолончелиста В. Червова. Оба талантливых музыканта совмещали педагогическую деятельность с гастрольными поездками по многим городам Украины.

Создание опуса для дуэта требует от композитора знаний технических возможностей обоих инструментов и, вместе с тем, умения удачно использовать их выразительные возможности для реализации всего художественного замысла.

В статье рассмотрены циклы для виолончели и фортепиано Виктора Косенко, Василия Барвинского и Виталия Сечкина. Их объединяет то, что написаны они композиторами, концертирующими пианистами, игравшими в ансамбле с постоянными партнерами виолончелистами, хорошо осознающими все акустические трудности совместного звукового баланса этих инструментов.

Виктор Косенко в житомирский период выступал с Василием Коломойцевым, которому посвятил свою сонату, Василий Барвинский гастролировал с Богуславом Бережницким, но посвящение опуса принадлежит его педагогу Витеславу Новаку, Виталий Сечкин более двадцати лет концертировал с Вадимом Червовым и ему посвятил это сочинение.

Два монументальных трехчастных цикла Косенко и Барвинского, длящихся около получаса, представляют собой образцы ан-

самблевого искусства. Их исполнение под силу зрелым музыкантам, владеющим не только всем арсеналом виртуозной техники, но и тонко чувствующим красочность гармонических изменений в процессе развития музыкального материала.

В Сонате, написанной Косенко в 1923 году, ощутимо влияние рахманиновского виолончельного опуса. В фортепианной партии, которая имеет преваляющее значение, композитор сосредоточил все достижения романтического пианизма, которыми владел в совершенстве: виртуозную последовательность аккордов, двойных нот, октавных пассажей.

Драматургический конфликт базируется на соотношении личностного (побочная партия первой части, скорбность состояния второй части) и внеличностного (мужественность, суровость образов первой части и волевая энергичность финала).

Лирическая натура композитора проявилась в развернутых фразах широкого охвата. Рахманиновское влияние ощутимо в волновом нагнетании многократно повторяющихся интонационных оборотов, перетекающих от одного инструмента к другому. Мелодические извивы фортепианной фактуры отличаются пластичностью и вторят кантиленному напеву виолончели.

Мужественные волевые разделы переключаются со скрябиновской экзотичной драматичностью. Импульсивность и беспокойство выражены в полиритмическом наложении голосов: дуолей на триоли, одновременном сочетании пунктирного ритма и ровного триольного движения как между партиями виолончели и фортепиано, так и между регистрами рояля. В маршевых эпизодах аккордовая фактура фортепианной партии придает дуэтному звучанию оркестровую сочность и мощь.

В целом, вся драматургическая выразительность цикла интерпретируется исполнителями певучим легато, без использования токатного сухого звучания, даже в трагедийно-драматичных разделах формы.

Виолончельная соната Василия Барвинского, созданная в 1926 году, также коренится в романтических традициях. В ней прослеживаются связи с Шопеном, Шуманом, Листом. И в тоже время песенное развитие тематизма характерно украинским фольклорным традициям. В отличие от цикла Косенко три части сонаты объединены в единое целое, благодаря мелодической вариантности тем, экспонирующихся в первой части. Из трансформированной главной темы образуется побочная тема, от связующей партии тянутся инто-

национные нити к середине трехчастной формы второй части. Этот же мотив, основанный на поступенном движении шестнадцатых, тематически родственен танцевальному рефрену финала. Средний раздел второй части и финал объединяет шестидольный размер (во второй части — 6/4, в третьей — 6/8). Таким образом, проявляются западноевропейские тенденции в развитии тем. Но у Барвинского принцип монотематизма выражается не в кратком мотивном построении с фиксированной интервальностью и ритмикой, а в преобразовании гибкой песенной мелодии, имеющей фольклорные истоки. «Полистилистическая ориентация» (Л. Кияновская) выражается в переосмыслении мелодического тематизма в процессе драматического конфликта. В зависимости от жанровых предпочтений импровизационно-песенная тема первой части воплощается в пружинисто-упругую в танцевальном финале.

Партитура сонаты насыщена виртуозными элементами в обеих партиях. Обращает на себя внимание разнообразие сложностей в партии левой руки у пианиста. Обилие мелодических оборотов, расположенных по ступеням арпеджированных аккордов, скачков на большие расстояния, ломаных октав. Подъемы и спады в нижнем регистре фортепиано придают певучей аккордовой теме, вторящей кантлене виолончели, взволнованный характер. Несмотря на обилие двойных нот, пассажей в левой руке и детализацию ритмических соотношений голосов, в звучании ансамбля преобладает инструментальность, а не масштабная оркестровость.

Интерпретаторам сонаты необходимо стремиться к дифференцированности регистров голосов виолончели и фортепиано. Такое прочтение цикла будет соответствовать стилистическому почерку автора, увлеченного импрессионистической колористикой, подчеркнет особенности деликатной природы композитора.

Стремление к объединенности цикла наиболее отчетливо проявилось в одночастной сонате Виталия Сечкина, написанной спустя полвека после масштабных сочинений Барвинского и Косенко.

Музыкальный материал сочинения отличается усложненностью гармонического языка. Общий приподнято-эмоциональный тонус музыки, доходящий до экстатического состояния в разработке, ассоциативно связан с поэмами Скрябина. При внимательном рассмотрении обнаруживаются корневые связи с поэмами Листа.

В развитии драматургического процесса происходит столкновение двух состояний — движения и покоя. От размышления (во вступлении) к активности образов главной партии, контрастным ей

лирике связующей и побочной партий, через стихию противостояний в разработке и логическому осмыслению происшедшего в репризе.

Произведение можно отнести к жанру моносонаты, так как все темы интонационно связаны с основной интервальной формулой (восходящая секунда и тритон) — начальным элементом вступления. В главной, побочной, связующей партиях чередование этих интервалов имеет разнообразные варианты развития. Интересен один из них — преобразование формулы в теме побочной партии в виде нисходящей секунды и кварты.

Постоянно действующей величиной, ритмически объединяющей цикл, является триоль. С помощью перечисленных данных организуется горизонталь и вертикаль музыкальной ткани. Иногда (в разработке) фактура представляет собой их единовременное сочетание.

В композиционном плане сочинения четко прослеживается форма сонатного *allegro*, включающего экспозицию, разработку, репризу. Важную функцию выполняет вступление, в котором представлена основная тема — ведущий тезис сочинения. В сложных перипетиях музыкального сюжета она получает различное образно-смысловое освещение.

В то же время в стилистике произведения прослеживается глубинная связь с различными фольклорными пластами. Так, в главной партии можно услышать сплав драматического распева и элементов плача и причитания в разных жанрово-интонационных модификациях, что свидетельствует о влиянии украинского эпического жанра думы. В связующей и побочных темах проступает нежная распевность лирических песен. При отсутствии цитат, ощущается инкрустация фольклорных элементов, выраженная в характерном для народного творчества пятидольном размере.

Известно, что виолончельная партия отредактирована В. Червовым, предложившим оптимальное звуковое решение для инструмента. Выразительность баритонального тембра виолончели несет особую нагрузку в драматизме переживаний вступительного раздела и в создании задушевного лирического настроения в побочной партии.

В разработке — пафосном разделе сонаты, наполненном спокойным пульсом, патетикой, регулярными подъемами и спадами, краткая сольная фортепианная каденция приводит к экстатической кульминации. Фактура обеих партий насыщена сложными комбинациями аккордового изложения темы у фортепиано и двойными нотами у виолончели. В создании интерпретации этого небольшого по

объему сочинения обостренное внимание исполнителей необходимо сфокусировать на тембровой характеристичности интервальной формулы, создающей своеобразную драматургию цикла.

Подводя итоги вышеизложенному, можно отметить, что камерная музыка, в частности, виолончельная соната, появилась на концертной эстраде в 1920-х годах, затем получила широкое распространение в последней трети XX века, и до сегодняшнего дня интерес к этому виду музицирования не ослабевает. Благодаря В. Барвинскому и В. Косенко, впоследствии В. Сечкину как композиторам, обладающим широким кругозором, в них по-разному воплотились романтические тенденции XIX века и музыкальные новации века минувшего. В партитуре масштабных виолончельных сонат 20-х годов драматургический конфликт развивается повествовательно, фактура сочинений насыщена виртуозными сложностями в обеих партиях, что типично для концертных традиций начала века.

В одночастной виолончельной сонате В. Сечкина проявилось обостренное внимание к интонированию напряженности интервала, что характерно композиторским поискам второй половины XX века. Все темы этого опуса интонационно связаны с интервальной формулой, которая многообразно переосмысливается, рождая сжатую конфликтную драматургию сочинения.

В лирических разделах три композитора используют гибкие кантиленные темы широкого дыхания, близкие народным напевам.

Виртуозное пианистическое мастерство В. Барвинского, В. Косенко, В. Сечкина и их пропагандистская деятельность в содружестве с инструменталистами способствовали распространению виолончельных сонат и других камерных сочинений в концертных программах Украины.

Литература

1. Довженко В. Д. В. Косенко. Нарис життя і творчості. Київ: 1949, — С. 49–61
2. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В.С.Косенка. Київ: Наукова думка, 1977, 150 с.
3. Павлишин С. С. Василь Барвинський. Київ: Музична Україна, 1990, — 88 с.
4. Сумарокова В. В. С.Червов — виконавець і педагог (до питання становлення української виолончельної школи) // Науковий вісник: Музичне виконавство. Київ: НМАУ імені П. І.Чайковського, 2000, Вип.14: книга 6. — С.77–87.
5. Тихонюк Б. Василь Барвинський композитор, піаніст в оцінці львівської преси 20-х років // Василь Барвинський у дослідженнях та матеріалах. Дрогобич: Посвіт, 2008, — С. 118–128

Наталія Мамедьярова,
асистентка-стажистка кафедри
камерного ансамблю
НМАУ імені П. І. Чайковського
(м. Київ)

Особливості драматургії Сонати для віолончелі та фортепіано Віктора Косенка

Камерно-інструментальна творчість Віктора Косенка посідає важливе місце в історії розвитку української музики. Він створив Сонату для альту та фортепіано (рукопис втрачений), Квартет для двох скрипок, альту та віолончелі, «Класичне тріо» для фортепіано, скрипки та віолончелі, Сонату для скрипки та фортепіано, а також Сонату для віолончелі та фортепіано.

Віолончельна соната — один з найкращих камерно-інструментальних творів Віктора Косенка. Вона була написана у 1923 році та присвячена 25-літтю артистичної діяльності віолончеліста Василя Коломойцева.

Косенко був вихований на кращих традиціях західно-європейської музичної культури, композиторів Петербурзької школи та на творчості Сергія Рахманінова. Під час своєї подорожі у Москву він ознайомив з цією сонатою свого сучасника, композитора Миколу Мясковського, який відзначив високий рівень професіоналізму та самобутність Віктора Косенка. Мелодійне багатство в поєднанні з творчою винахідливістю зробило твір цікавим та захоплюючим — кращим досягненням українського камерно-інструментального жанру. Це глибоко змістовний, натхненний твір, яскравий за своєю мелодикою, який завжди захоплено сприймається слухачами. Не дивно, що віолончелісти з такою теплотою говорять про сонату.

Косенко був чудовим піаністом, виконавцем не тільки своєї музики, а й творів таких видатних майстрів, як Бетховен, Рахманінов, а також музики українського композитора Лизогуба.

Віктор Степанович брав участь у концертах як концертмейстер. Він створив відоме на той час в Житомирі тріо, в якому його партнерами були віолончеліст Василь Коломойцев та скрипаль Всеволод Скороход. Партію фортепіано виконував сам Косенко. Понад 100 концертів відбулося в Сьомій трудовій школі, директором якої був В. Скороход. Дружній ансамбль виконував тріо Глінки, Рубінштейна, Арєнського, всі тріо Бетховена, Шуберта, Шумана та Рахманінова.

До написання своєї віолончельної сонати композитор приступив після того, як ознайомився з віолончельними сонатами інших композиторів — Бетховена, Рахманінова, Лізогуба, граючи в ансамблі з В. Коломойцевим. За задумом композитора, соната мала бути написана і присвячена Василю Юрійовичу саме в день 25-ліття його артистичної діяльності, яке припадало на 27 грудня 1924 року. Василь Коломойцев ніколи не думав, що соната, яку він грав разом з композитором, допомагаючи йому як віолончеліст, пізніше буде присвячена йому. На останній сторінці рукопису, де всі друзі залишили свої автографи, Віктор Степанович написав: «Математика — цариця наук, музика — цариця мистецтв» [В. С. Косенко Спогади, листи 1975 р., С. 34]. А на рукопису, який був подарований Косенком Коломойцеву, автор написав: «Прекрасному віолончелісту, хорошій душі людині Василю Юрійовичу Коломойцеву від завжди люблячого його В. Косенка».

Соната для віолончелі та фортепіано (тв. 10, ре мінор) написана у трьох частинах.

І частина — Moderato

Головна партія складається з двох елементів — один у віолончелі, другий у фортепіано.

Головним героєм є лейтмотив, який проходить через усю сонату, метаморфічно змінюючись у викладенні та настроях.

1-й елемент — стримана мелодія, з рівномірним рухом, викладена подвійними нотами з посиленими форшлагами [тт. 1–4];

2-й елемент — контрастний першому — акордове октавне викладення мелодії, широкий діапазон, насичена фактура. Мелодія супроводжується схвильованим тріольним акомпанементом [тт. 5–10].

Специфічний мінорний лад з альтерованими тонами створюють мелодичну нестійкість, а хвилеподібна динаміка розвиває музичну думку. Все це допомагає емоційному напруженню теми, надає їй стрімкості та схвильованості.

Середній розділ головної партії — *Piu mosso* — контрастний, у тричастинній формі.

У віолончелі звучить тремоло, а у фортепіано — октавні гамоподібні мотиви, що призводить до наростаючої динаміки. Кульмінація слугує предиктом до репризи, яка набуває рішучого, героїчного характеру (*Allegro moderato*).

Зв'язуюча партія — *Allegro mosso* — побудована на модуляційних секвенціях: одна й та сама мелодійна фраза проводиться у різних тональностях.

Чотиритактовий перехід з мелодійним оспівуванням в партії фортепіано приводить до побічної партії.

Побічна партія — *Allegro* — контрастна за характером головної партії. Вона наспівна, спокійна, близька до української пісні, нагадує ліричну розповідь (плавний перехід на сексту). Основна мелодія у віолончелі, а у фортепіано акомпанемент. В другому епізоді мелодія в октавному викладенні звучить у фортепіано.

Розробка — *Allegro* — побудована на матеріалі головної партії. Початок кожної хвилі — це канон в октаву віолончелі та фортепіано, де імітаційно проводиться початковий мотив — ядро теми. Характер напружений. Все це призводить до пафосної кульмінації.

Реприза — *Allegro mosso* — скорочена та починається з середньої частини головної партії. В кінці велично, урочисто і святково звучить побічна частина.

II частина — *Andante con moto*

Дуже спокійна, протяжна мелодія, ліричного характеру (нагадує ноктюрн). Роль віолончелі особливо важлива з її м'яким, глибоким, оксамитовим тембром, ніби огортаючи, вплітаючись в м'який, плавний акомпанемент фортепіано (рух восьмими в тридольному метрі з чітким відчуттям опорної сильної доли). Таке переплетення тембрів та фарб створює якусь особливу поетичність. В середньому розділі частини відбувається невелике темпове зрушення (*un poco mosso*), яке супроводжується хвилюванням та динамічним зростанням. Лірична тема тут набуває більш декламаційного характеру. Останні 5 тактів — це невеликий хорал у фортепіано на тлі витриманої тоніки у віолончелі. Особливу ніжність (ніби навіюючи тугу) створюють секунди у верхніх голосах акордів та хроматичне «сповзання» в середніх голосах.

III частина — *Allegro con fuoco*

У фіналі продовжується розвиток образів I частини.

Головна партія — енергійна, напружена, рвучка — унісон віолончелі та фортепіано. Пунктирна тема звучить на тлі тріольного супроводу в лівій руці фортепіанної партії, що є характерною рисою викладення думки Косенка.

Побічна партія — наспівна тема, фактурно та образно не контрастна, навіть трохи спокійніша за характером від головної партії.

Розробка побудована на елементі головної партії. В партії фортепіано фактура насичена октавними підголосками, що створює ефект імітації звучання духових інструментів. Хвилеподібний рух, хроматичні мелодійні лінії створюють бунтівний, хвилюючий харак-

тер, що призводить до доміантного акорду з секстою. Віолончельна та фортепіанна партія, постійно переплітаючись, створюють загальне напруження розробки.

Реприза Фіналу побудована на головних темах в бунтівному характері. Побічна партія ніби підводить до завершення, але раптово новий розділ *Piu mosso* переносить кульмінацію в Коду. Несподівано звучить тема-лейтмотив з I частини. Це головна тема, яка несе смисловий акцент всього твору — в унісон віолончелі та фортепіано. Знову звучить головна партія III частини та головна партія I частини.

Таким чином, композитор створює своєрідну арку від початку до кінця Сонати, стверджуючи перемогу внутрішніх сил ліричного героя в боротьбі зі смутком, тугою, болем, що характерно для героя епохи Романтизму.

Віолончельна соната Віктора Косенка — це один з перших визначних масштабних творів в українській камерно-інструментальній музиці XX століття. Такий твір за обсягом, смислом і наповненістю свідчить про тяжіння композитора до своєрідного «симфонізму» у камерному жанрі, та неодмінно посяде вагоме місце у концертному репертуарі сучасного виконавця.

Синтез романтичних, барокових та національних рис у циклі «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка

Цикл «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка — видатний твір української та світової фортепіанної літератури. Цей опус є найпопулярнішим серед творчої спадщини Віктора Степановича та найчастіше звучить у вітчизняних та закордонних концертних залах. У чому ж полягає така привабливість концертних етюдів тв. 19 В. Косенка для виконавців-піаністів?

На наш погляд, це пов'язано з синтезом трьох складових:

1. Жанр концертного етюдів є одним з найбільш улюблених у романтично-віртуозній фортепіанній літературі.
2. Поєднання жанрів старовинних танців та жанру «романтичного» етюдів є унікальним у світовій фортепіанній літературі.
3. Національні інтонації пронизують фактуру творів, але без цитування конкретних зразків народної музичної творчості.

Геній В. Косенка органічно поєднав майже протилежні складові: у кожному етюдів бачимо точне використання семантики та ритмічних малюнків старовинних танців, що наповнюються романтичними почуттями та складною фортепіанною фактурою, і, у той же час, чітко відчуваємо національну українську інтонацію. Таке поєднання в історії фортепіанного концертного етюдів є унікальним.

Біля витоків цього жанру стоять два композитори — Ф. Шопен та Ф. Ліст. Перший є творцем «непрограмного» концертного етюдів, що характеризується відсутністю поетичної чи художньої програми та використанням тільки одного виду піаністичної техніки у кожному етюдів. Другий композитор, маючи видатне театральне обдарування, навпаки, тяжів до візуальних образів та дав перші зразки «програмного» концертного етюдів, що характеризуються наявністю конкретного художнього образу, частіше за все мають програмну назву та фактура яких складається з різних видів техніки в одному етюдів. У подальшому композитори XIX та XX ст. писали концертні етюдів, що належали до одного з цих двох типів:

1. Композитори, які писали «непрограмні» концертні етюди: Ф. Шопен, К. Дебюссі, О. Скрябін, С. Прокоф'єв, С. Борткевич.

2. Композитори, які писали «програмні» концертні етюди: Ф. Ліст, С. Ляпунов, С. Рахманінов, Д. Лігеті, А. Штогаренко.

Але «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка неможливо віднести до жодної з цих груп. Композитор використовує форми барокових танців та їх семантику, наповнюючи багатою палітрою почуттів та піаністичною фактурою «лістівського» типу. Хоча умовно у кожного етюд є назва (назва старовинного танцю), але вона не відображає поетичну чи художню програму.

Фактура у більшості етюдів різноманітна, але у деяких («Алеманда», «Буре», «Гавот» *h-moll*, «Жига») залишається без змін протягом твору. Таким чином, звернення В. Косенка до п'єс барокової сюїти та їх семантики надало можливість створити новий унікальний тип концертних етюдів.

Тяжіння до музики, жанрів та стилів минулого було актуальним у музичному мистецтві того часу: «Гробниця Куперена» М. Равеля, Українська сюїта тв. 2 М. Лисенка, сонати та «Сюїта 1922» П. Гіндеміта, неокласичний період творчості І. Стравінського, сонати С. Прокоф'єва тощо. У музикознавстві цей пласт творів прийнято відносити до стилю «неокласицизм», як і «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка.

Пропонуємо дещо під іншим кутом поглянути на таку традицію: у музикознавстві слушно розділяють музику епохи бароко та музику епохи класицизму, але звернення композиторів ХХ ст. до стилю та жанрів цих епох прийнято відносити до «неокласицизму». На наш погляд, доцільно розрізняти такі композиторські альянзи, тому що твори епохи бароко ближчі за своїм емоційним складом до романтичних творів; також можна знайти багато паралелей між творами епохи класицизму та ХХ сторіччя, що характеризуються чіткістю форми, графічністю фактури та превалюванням раціональних ідей. Пропонуємо ввести термін «необароко», що характеризуватиме звернення композиторів ХХ ст. до стилю та жанрів епохи бароко. Спорідненість епох бароко та романтизму відчував В. Косенко, поєднавши жанри старовинних танців з жанром концертного етюдів, що дає можливість говорити, що цей опус належить саме до необароко.

Багато дослідників зазначають, що композитор створив аналог барокової сюїти [1][2][4], така тенденція актуальна і у сьогоденні: погляд на п'єси тв. 19 Віктора Степановича як на сюїтний цикл зустрічаємо у дисертаційному дослідженні О. Кричинської «Стильові

аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини ХХ століття». Проте з таким баченням циклу В. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців» можна полемізувати.

По-перше, цикл занадто громіздкий для виконання у повному обсязі для широкого загалу (приблизна середня тривалість 1 година 15 хв). Загальноприйнятий хронометраж сольного концерту ~ 45 хв. перший відділ + ~ 40 хв. другий, або ~ 1 година без перерви. Віктор Косенко як блискучий концертний виконавець чудово розумів особливості сприйняття слухачів та, komponуючи ор. 19, не передбачав такої сюїтної єдності, яку ми можемо побачити у сюїтах Й. С. Баха чи у сюїтах наскрізного розвитку Р. Шумана («Крейслеріана», «Гумореска», «Карнавал»).

По-друге, традиційно у сюїтних циклах немає такої значної різниці між тривалістю п'єс, як це ми можемо бачити у циклі В. Косенка. Тривалість «Алеманди», «Сарабанди» та, особливо, «Пасакалії» значно відрізняється від таймінгу інших п'єс. Такий часовий акцент заважає сприйняттю цього опусу як сюїти.

По-третє, і найважливіше, — це «суперечка» між двома останніми етюдами за місце кульмінації та «фінальної крапки» при виконанні усього циклу в цілому. Кожний з етюдів (№ 10 «Пасакалія» та № 11 «Жига») є яскравою п'єсою, що може належним чином завершити цикл. Але їх сусідство змушує вагатися виконавців при виборі кульмінаційної частини та формуванні концепції драматургії твору. Сумніви виникають через найбільший та, напевне, найскладніший з етюдів — «Пасакалію». По формі — це 38 варіацій на тему *basso ostinato* та кода. Але можна чітко виділити три великих розділи:

1. Тема та варіації I–XVIII (мінорні з поступовим прискоренням та ускладненням фактури від варіації до варіації та у двох останніх варіаціях з кульмінаційним розширенням темпу).

2. Варіації XIX–XXIV (мажорні у темпі *Andante* та невеликим ускладненням фактури).

3. Варіації XXV–XXXVIII та кода (мінорні у темпі *Allegro* з ще більшим, ніж у першому блоці, ускладненням фактури та кульмінаційним розширенням темпу у останніх варіаціях та коді).

Таке розділення ми зустрічаємо у «Чаконі» з партіти для скрипки соло № 2 Й. С. Баха та «Пасакалії» Г. Ф. Генделя з клавірної сюїти соль мінор. За розробкою фактури В. Косенко ближче до генделівського типу поступового ускладнення, а віртуозні задачі, що стоять перед виконавцем «Пасакалії», є найскладнішими серед усього опусу. Це підкреслює О. Олійник: «Деяко особібно щодо фактури се-

ред всіх етюдів стоїть Пасакалія. Поряд зі спільними для п'єс циклу видами техніки у її фактурно-динамізованих варіаціях зустрічаємо і формули, типові для лістівського піанізму» [2, С. 113]. Ю. Вахраньов навіть характеризує «Пасакалію» «...своєрідною енциклопедією технічних прийомів, що охоплює майже всі виконавські розділи романтичного піанізму» [1, С. 58].

«Пасакалія» є етюдом, що за усіма ознаками може завершувати цикл, як це є у згадуваних сюїтах Й. С. Баха чи Г. Ф. Генделя. Але В. Косенко завершує свій опус традиційно — «Жигую», що ніяк не підходить на роль постлюдії чи епілогу (що контрастувало б з «Пасакалією»), а по суті є яскравою віртуозною п'єсою, ще однією кульмінаційною «крапкою». Таке сусідство двох кульмінаційних етюдів створює ситуацію своєрідного «перетягування» уваги слухачів, що також не сприяє єдності циклу.

Цікавий факт: у 2016 році в НМАУ ім. П. І. Чайковського до 120-го ювілею В. Косенка проводився конкурс у двох турах. На першому турі однією з обов'язкових п'єс був етюд Віктора Степановича з опусу 8 чи опусу 19, за виключенням «Пасакалії». «Пасакалію» можна було грати у другому турі, де умовою було виконання твору великої форми (!) В. Косенка.

Саме така яскрава самобутність етюду № 10 вносить дисбаланс у сприйняття опусу 19 Косенка як сюїтного циклу. На нашу думку, більш органічним та цікавим для широкого загалу слухачів є побудова сюїтного циклу з 6–7 етюдів за власним вибором виконавця. А для історичних концертів, звісно, доцільним є виконання циклу у повному обсязі.

Оскільки ми вже торкнулися теми технічної складності, що є визначаючим фактором для етюдів, то треба зазначити, що у фортепіанному світі існує ієрархія складності фортепіанних етюдів.

Етюди Ф. Шопена та Ф. Ліста висувають найвищі вимоги до піаністичного апарату виконавця. Втім у творах кожного з цих композиторів є своя фактурна специфіка. Фактура етюдів Ф. Шопена потребує гнучкого, легкого та рафінованого піанізму, як правило, з використанням у одному етюді одного основного різновиду техніки, а фактура лістівських етюдів передбачає силовий стиль виконання, зі значною кількістю великої техніки, з використанням усіх регістрів інструмента, з постійними змінами технічних прийомів. Етюди-картини С. Рахманінова потребують володіння специфічним типом піанізму — вокально-драматичним. Лише два етюди із сімнадцяти мають яскраво виражений бравурний характер (*Es-dur* op. 33 та

D-dur op. 39), усі інші являють собою картини похмурих чи сумних душевних переживань, притаманних російській музичній традиції. Їхня технічна складність не лежить на поверхні, як у етюдах Ф. Шопена та Ф. Ліста, де ефектність подолання піаністичних труднощів стає яскравим засобом музичної виразності. У етюдах С. Рахманінова техніка повністю підкоряється музичному образу, у чому й полягає особлива піаністична задача. Складність етюдів-картин композитора — у великій кількості поліфонічних завдань, в умінні «проспівати вокальну» мелодію на роялі з гнучкою агогічною виразністю тощо. Загалом усі складові піаністичної майстерності виконавця підпорядковані створенню музичного образу. Однак з віртуозної точки зору етюди-картини С. Рахманінова є легшими, ніж етюди Ф. Шопена та Ф. Ліста.

Етюди К. Дебюссі потребують рафінованого, витонченого та дуже точного піанізму. Основна складність — у поєднанні усіх піаністичних труднощів із легким, майже невагомим звуком та демонстрацією колористичної скарбниці звучання інструмента.

Етюди О. Скрябіна поєднують у собі різні піаністичні задачі залежно від конкретного твору. Наприклад, у віртуозних етюдах op. 8 технічні складності є схожими на піаністичні труднощі у етюдах Ф. Шопена та Ф. Ліста, етюди op. 65 за музичним стилем є близькими до етюдів К. Дебюссі, а в етюдах op. 42 відчувається образна спорідненість з етюдами-картинами С. Рахманінова. Але у цілому піаністичні завдання в етюдах А. Скрябіна пов'язані зі специфічними рисами авторського піанізму: поривчастість, вибуховість, демонічність контрастують із поетичною витонченістю та рафінованою легкістю. Особливість втілення скрябінських етюдів полягає саме у органічному поєднанні усіх цих ознак.

«11 етюдів у формі старовинних танців» є енциклопедією піаністичної майстерності В. Косенка. Усі етюди мають специфічні фактурні складності, притаманні саме косенківському піанізму: «Фортепіанні етюди Косенка свідчать про різнобічність піаністичного обдаровання композитора, його вільну орієнтацію в арсеналі технічних засобів. В них багато всіляких складностей, що вимагають блискучого розвитку пальцевої техніки, різноманітних комбінацій подвійних нот, специфічних прийомів виконання трелей у середніх голосах» [1, С. 58]. Але технічні завдання в цих творах скоріше можна охарактеризувати як специфічні, ніж як складні.

В. Косенко, як і Й. Брамс, володів специфічним особистим піанізмом, що і позначилося на фактурі його творів. Наприклад,

дуже багато мелодичної фактури написано подвійними нотами, для виконання яких потрібна широка м'яка рука. Усі віртуозні труднощі в етюдах підкорені художній ідеї, тому композитор майже не використовує фактуру, що написана виключно для демонстрації технічної досконалості. Це дозволяє стверджувати, що для виконання цього циклу потрібен скоріше художній піанізм, ніж віртуозний. У той же час, використання широких інтервалів, подвійних нот та специфічної фактури потребує піаністичної витривалості. Монументальність образів яскраво втілюється у вирашній, «вдячній» фактурі, що не є надто складною, але має сценічний ефект, що робить ці концертні етюди ще більш привабливими для виконавців. І це не дивно, тому що Віктор Степанович їх писав для свого концертного репертуару: «... концертні виступи Косенка настійно вимагали розширення репертуару, в якому головне місце займають власні твори. Віртуозно-концертний тип піанізму — сильна сторона обдарування Косенка» [1, С. 26]. На наш погляд, за рівнем складності етюди у формі старовинних танців схожі на етюди-картини С. Рахманінова, де також художній образ превалує над технічною складністю.

До речі, ми можемо відзначити внесок цих композиторів до національного фортепіанного мистецтва. Якщо звернемось до історії фортепіанної музики, то ми побачимо, що В. Косенко є фундатором української фортепіанної музики, так само як С. Рахманінов — фундатор російської фортепіанної музики. І в Україні, і в Росії до появи цих митців не було великого обсягу фортепіанної літератури високого професійного рівня, і тільки з творчістю В. Косенка та С. Рахманінова почався справжній розвиток української та російської фортепіанної музики.

В. Косенко зміг не тільки зробити великий внесок у фортепіанну музику України, але й органічно поєднав у своїй творчості національні риси народного музикування та професійну традицію західноєвропейського мистецтва. Особливо цінним є те, що у циклі «11 етюдів у формі старовинних танців» композитор зміг відтворити український мелос без прямого цитування фольклору, на що звертають увагу і дослідники: «У цьому циклі чи не найяскравіше відбилися національні риси стилю композитора. Найчастіше вони відчутні в гавотах, буре, куранті, тематизм яких споріднений з українськими народними мелодіями. Національний колорит — дуже важлива якість циклу; вона насамперед привертає увагу, особливо коли порівнювати цикл з багатьма іншими творами, де національні елементи майже зовсім не помітні або їх важко виявити» [3, С. 37–38]] (також див. [1][2][4]).

Органічне поєднання гармонічних, ладових та інтонаційних особливостей українського фольклору та ліричного обдарування В. Косенка надало циклу національного забарвлення. Композитор зробив це настільки майстерно, що з першого погляду його творчі інструменти є непомітними, але відчуття українського колориту незмінно залишається після прослуховування етюдів оп. 19.

Підсумовуючи, ще раз хочеться наголосити, що цикл «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка є унікальним опусом не тільки у творчому доробку композитора, не тільки в українській фортепіанній музиці, а й у світовій музичній літературі. Унікальний синтез романтичних, барокових та національних рис у цих творах робить їх одними з найпривабливіших для виконавців-піаністів. Композиторська майстерність і творче обдарування дозволило Віктору Степановичу створити шедевр, у якому збалансовано усі складові музичної мови: відчуття форми, творчий задум, стилістика старовинних танців, лірично-романтичне забарвлення тощо. Цей опус увійшов до золотої скарбниці української музики.

Література

1. Вахраньов Ю. Фортепіанні етюди В. Косенка / Ю. Вахраньов. — К.: Музична Україна, 1970. — 60 с.
2. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. Олійник. — К.: Наукова думка, 1977. — 150 с.
3. Стецюк Р. Віктор Косенко / Р. Стецюк. — К.: Музична Україна, 1974. — 56 с.
4. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / Б. Фільц. — К.: Мистецтво, 1965. — 70 с.

Віктор Косенко: музика для театру. Нездійснені оперні задуми

Видатний український композитор першої третини ХХ століття Віктор Степанович Косенко відомий переважно як автор симфонічних, камерно-інструментальних і камерно-вокальних творів. Практично незнаною досі є його творчість у музично-театральній галузі. Навіть сама постановка питання — «Косенко і музичний театр» — може видатися дивною і парадоксальною. Адже з біографічних нарисів і досліджень творчості митця відомо, що В. Косенко не написав жодної опери. Винятком можна вважати згадувану часом роботу композитора над оперою «Марина», нібито першою й останньою. Проте детальне вивчення документальних джерел справляє враження, що опера «Марина» мала б стати лише завершенням тривалої діяльності В. Косенка в галузі музичного театру, вінцем його наполегливої роботи. Цікаво, що передувало їй?

Мета статті — віднайти інформацію для їхньої, хоча б часткової, реконструкції і висвітлити недостатньо вивчені сторінки діяльності композитора. Основний матеріал для дослідження становлять його листи й нотатки, спогади рідних, близьких, друзів та учнів, які містять найбільш повну інформацію. Власне нотні матеріали, за окремими винятками, недосяжні для опрацювання. На брак нотних джерел для вивчення творчості В. С. Косенка вже звертали увагу українські музикознавці, зокрема Валер'ян Довженко, перший біограф композитора. У зауваженнях до складеної ним нотографії творів митця, чи не найповнішої на сьогодні, він підкреслює: «<...> Нотографія може бути ще поповнена деякими творами, досі не відшуканими, але про існування яких є, однак, деякі відомості <...> Перелік цих робіт подано тут не повністю»¹.

Це спричинено передусім своєрідністю творчого методу автора, на яку вказують у своїх спогадах його близькі і друзі. Музичні твори набували остаточного, завершеного вигляду в уяві композитора, у найменших деталях зберігалися в його музичній пам'яті (неодноразово він по пам'яті і виконував їх), і лише після цього набували втілення

¹ Довженко В. В. С. Косенко : нарис / В. Довженко. — К. : Мистецтво, 1949. — С. 109.

в нотному записі, на папері². «Нехай укладеться в голові, тоді вже й запишу» — говорив він³. Як відомо, в останній період своєї творчості композитор не міг приділяти багато часу такій роботі, оскільки вона вимагала значних фізичних сил. Саме тому залишилася невідомою слухачам опера «Марина», значну частину якої композитор не тільки задумав, а й детально опрацював, але не зафіксував.

Однак музичних ідей і задумів було настільки багато, що часом, нашвидкуруч зафіксовані в чернетках, вони протягом тривалого часу зберігалися до свого остаточного опрацювання. Природно, що не всі ескізи були завершені, — деякі рукописи творів втрачені назавжди, а відновити їх по пам'яті композитор не мав сил і часу. Так склалася, наприклад, доля струнного квартету, який автор вважав досить вдалою роботою і планував, зредагувавши його, присвятити харківському квартету імені М. Леонтовича⁴.

Багаторічна робота над інструментальною музикою для ансамблів і оркестрів різного складу, наявність у доробку визнаних шедеврів симфонічного жанру свідчать про спроможність композитора створити багатобарвне симфонічне тло для розгортання дії драматургічного й оперного сюжетів, якнайкраще втілити і безпосередні почуття персонажів, і складний психологічний підтекст їхніх дій. Автор глибоко розумів природу вокального виконавства, тривалий час співпрацював із видатними співаками. Його хоровий і камерно-вокальний доробок уповні дорівнює симфонічному за якістю, а в деяких моментах, можливо, й перевершує його. Добре відомо його увага до емоційної виразності інтонації вокальної музики і до максимально повного використання доречних виконавських засобів. А основою музичної виразності для нього в усіх жанрах творчості була щира і наспівна мелодія⁵. Ці характерні ознаки творчості композитора неодмінно малися на увазі під час реконструкції му-

² «Мені доводилося спостерігати, як у Віктора Степановича народжувалися нові твори. Музика набирала закінченого вигляду у нього "в голові". Він міг грати свої речі, коли ще не було записано жодної нотки, а коли брався записувати, то, можна сказати, — працював "запоєм", заглиблено, забуваючи попоїсти, а на запитання відповідав здебільшого нісенітницями», — згадує Федір Дембновецький, племінник дружини композитора (Дембновецький Ф. Життя моє стало одухотворене / Федір Дембновецький // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 87).

³ Цит. за: Скороход В. Наше тріо / Всеволод Скороход // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 103.

⁴ Див.: Косенко А. Пам'ять серця / Ангеліна Косенко // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 53; Довженко В. В. С. Косенко : нарис / В. Довженко. — К. : Мистецтво, 1949. — С. 107.

⁵ Див.: Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / Б. Фільц. — К. : Мистецтво, 1965. — С. 57.

зично-драматичної спадщини В. Косенка, до якої належить і музика до драматичних вистав різних жанрів, зокрема кіномузика, а також нездійснені і незавершені оперні задуми.

Перше наближення В. Косенка до музичного театру відбулося під час його навчання в Петроградській консерваторії. 1917 року він створив музику до театральних вистав для малого складу оркестру, яку з часом переклав для струнного квартету⁶. Подальша доля творів невідома, бракує і детальної інформації про них. Показовим є звернення автора до театру, його зацікавлення цією галуззю композиторської творчості.

Наступним етапом музично-драматичної творчості композитора можна вважати його роботу над музичним оформленням кінофільмів. У середині 1920-х років В. Косенко виступав у кінотеатрах Житомира як піаніст-аккомпаніатор і керівник оркестру, грою якого супроводжувалося демонстрування фільму. Відповідно до розгортання екранної дії, виконувалися як транскрипції світової класики, ретельний добір і опрацювання якої здійснював композитор, так і його музика, у якій відтворювалися думки і почуття героїв фільму. Збереглися спогади про те, що глядачі часом переглядали одну й ту саму стрічку кілька разів, щоб послухати музичний супровід. Щоразу вони бачили й сприймали музику інакше, оскільки вона постійно змінювалася, урізноманітнюючи і збагачуючи візуальний ряд кінокартини⁷.

У житомирський період було створено й музику до двох драматичних вистав, які мали бути показані під час гастролей театром «Червоний факел». До п'єси Івана Кочерги «Фея гіркого мигдалю» було написано інтродукцію і пролог для малого складу оркестру. Ця сценічна музика увійшла в театральний побут, твір неодноразово виконувався саме з нею. Не так вдало склалася доля п'яти музичних номерів до «Любові під в'язами» Ю. О'Ніла. Створена у тісній співпраці з виконавським колективом, вона не набула сценічного втілення через передчасне припинення гастролей театру. Згодом частину номерів було втрачено, і до зібрання творів композитора потрапили лише Вступ, Індійський танець і Драматичний етюд. Інструментальні фрагменти музики, які збереглися, виконувалися у 50-х роках фортепіанним квартетом і саме у такому вигляді досить широко побутували⁸.

⁶ Див.: Стецюк Р. Віктор Косенко / Р. Стецюк. — К. : Муз. Україна, 1974. — С. 48.

⁷ Див.: Олійник О. С. В. Косенко : популярний нарис. — К. : Муз. Україна, 1989. — С. 26; Косенко А. Пам'ять серця / Ангеліна Косенко // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 27, 113–116.

⁸ Див.: Косенко А. Пам'ять серця / Ангеліна Косенко // В. С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд. А. В. Косенко. — К. : Муз. Україна, 1967. — С. 17.

Перший задум створити оперу зафіксовано навесні 1928 року у листах композитора. Перебуваючи в Харкові, він активно обговорював можливість отримати замовлення на створення опери за історичною трагедією І. Карпенка-Карого «Сава Чалий»⁹. Про рівень майбутнього твору свідчить принаймні те, що до написання лібрето планувалося залучити Івана Кочергу¹⁰. В. Косенка захопила ця ідея, і ще до офіційного рішення (до речі, так і не прийнятого¹¹) він розпочав роботу над твором. Сценічно вирішити драматичні образи майбутньої опери композиторові допомагав керівник театру «Березіль» Лесь Курбас¹². Беручи до уваги активну роботу митця над обробками українських народних пісень, можна припустити, що музична тканина майбутньої опери мала бути сповнена інтонацій української пісенності, як і створені у той час «Етюди в формі старовинних танців».

На початку 1930-х років В. Косенко писав музику до малих комедійних форм театального мистецтва — скетчів. Серед них привертає увагу музика до скетчу з єврейської тематики, написана водночас (і, вочевидь, у тісному зв'язку) з обробками єврейських народних пісень для голосу з фортепіано для співаків Сари Фібіх і Ми-

⁹ Лист В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Харкова від 1 травня 1928 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 228.

¹⁰ Лист В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Харкова від 4 травня 1928 р. // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ, 1997. — С. 8–10.

¹¹ Причини цього достеменно невідомі, але можна припустити, що композитор видався тогочасному керівництву не цілком благонадійним, щоб доручити йому музичне втілення цього історичного сюжету, за певної інтерпретації, досить «слизького» з ідеологічного погляду (змалювання одного з найбільш напружених моментів у польсько-українських відносинах, мотив визначення подальшого шляху української нації, неоднозначність і психологічна складність головних героїв твору тощо). Не можна не зважати і на участь Лесь Курбаса у проєкті створення опери.

Натяк на конфлікт В. Косенка з однією з провідних музичних організацій тогочасної Радянської України є в листах композитора до дружини, написаних на межі 1928–1929 рр. (Листи В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Дніпропетровська від 21 грудня 1928 р. — 20 січня 1929 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 246–255). Цей же ж період його життя розглянуто у статті О. Таранченко (Таранченко О. Г. Подорож В. С. Косенка на Донбас в аспекті проблеми «інтелігенція і час» // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 34–39). Про певне напруження у стосунках композитора із владою свідчить і маловідомий фрагмент спогадів А. В. Канеп-Косенко, який не публікувався у попередніх виданнях (Косенко А. В. Воспоминания о В. С. Косенко / А. В. Косенко // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 19–20).

¹² «Ось зараз йду у театр “Березіль”, до Курбаса, він вже чекає на мене. В нього треба взяти усі матеріали по “С. Чалому”» (Лист В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Харкова від 13 травня 1928 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 231).

хайла Епельбаума. П'ять рукописних номерів із цієї музики¹³ зберігалися в архіві композитора, але до зібрання творів не увійшли¹⁴. Про тісний зв'язок обробок і музики до скетчу свідчать жанрові й тематичні паралелі. Так, наприклад, сценічній колисковій відповідає обробка пісні «Aj li luli», записана 1939 року співачкою Сарою Фібіх, тоді ж її було видано невеликим накладом (750 прим.). «Нове містечко», природно, викликає асоціації з піснею «Дос найе штетеле» в обробці В. Косенка й у виконанні М. Епельбаума (В. Довженко згадує також про грамзапис пісні).

Невідомою залишається досі й подальша доля музики до вистави театру Київського будинку Червоної Армії «Тривога», написаної 1932 року. Цікаво, що створювалася вона одночасно з написанням драматичного полотна. Композитор, колектив драматургів, режисер і виконавці були рівноправними авторами синтетичного музично-драматичного твору¹⁵.

Безпосередньо близькою до опери вважав композитор роботу над музикою до кінофільму «Останній порт» — екранізацією п'єси Олександра Корнійчука «Загибель ескадри». Початковий задум, породжений драматичним матеріалом, був набагато масштабнішим, ніж можливість утілити його засобами тогочасного кінематографа. «Це буде кіноопера!», — мріяв В. Косенко і ретельно добирав в уяві вокальні тембри виконавців¹⁶. Але до фільму увійшла лише незначна частина створеної ним музики, кілька разів скорочена й перероблена. Щось із неї згодом було використано в симфонічній картині, яка також, за задумом, мала стати частиною масштабної програмної симфонії. Проте більшість музичного матеріалу так і залишилася невідомою слухачам. Можливо, за більш сприятливих умов драма О. Корнійчука мала б ще одне визначне оперне втілення.

Близькою до жанру дитячої опери була, за спогадами сучасників, і музика до дитячого новорічного свята, яку створив В. Косенко у середині 1930-х років. Збереглися й увійшли до зібрання

¹³ За нотографією творчості В. С. Косенка, поданою в нарисі В. Довженка (яка, до речі, є єдиним джерелом інформації про ці твори), номери мали такі назви: «Попрошайка и священник», «Уличная девочка», «Новое местечко», «Шарманщик (колыбельная)», «Танцевальная (Гоп-Рива)».

¹⁴ Див.: Довженко В. В. С. Косенко : нарис / В. Довженко. — К. : Мистецтво, 1949. — С. 127.

¹⁵ Див.: Довженко В. В. С. Косенко : нарис / В. Довженко. — К. : Мистецтво, 1949. — С. 107, 126; Мартич Ю. Народження пісні / Юхим Мартич // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 117-119.

¹⁶ Цит. за: Хоменко В. Штрихи до портрета / Віталій Хоменко // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 158-160.

творів композитора лише кілька дитячих пісень із неї¹⁷. Але більшість номерів, зокрема й спеціально написані для виконання такими видатними українськими вокалістами, як Іван Паторжинський¹⁸ і Марія Литвиненко-Вольгемут, на сьогодні невідомі. Однак не виключено, що серед кінохроніки й документальних фільмів у відповідних вітчизняних архівах зберігаються записи фрагментів цього твору, здійснені під час прем'єри. Про наявність такого хронікального фільму згадує, зокрема, режисер тієї вистави Микола Вельямінов¹⁹.

Проте всі названі музично-драматичні твори композитора все ж доцільніше розглядати як окремі етапи на шляху до написання опери «Марина». Проаналізувавши всі попередні оперні задуми В. Косенка, легко дійти висновку, що його повсякчас приваблював оперний сюжет з історико-героїчним забарвленням, з яскравим і глибоким внутрішнім світом персонажів, який потребував би настільки ж детального і суб'єктивного вираження в музичному втіленні, як і світ ліричних героїв його камерно-вокальних творів.

Роботі над «Мариною» передувало захоплення композитора сюжетом із часів Паризької комуни. Його музичне опрацювання вже розпочалося, але, за свідченням А. В. Канеп-Косенко, було припинене тому, що запропонований лібретистом Мільманом²⁰ літературний матеріал не відповідав авторським вимогам²¹. Необхідний поетичний текст було взято у Тараса Шевченка²² і лібрето за мотивами його твору написано за безпосередньої участі композитора. Провідні вокальні партії призначалися для Зої Гайдай (Марина), Марії Литвиненко-Вольгемут (мати Марини) та Івана Паторжинського (дід Карпо)²³.

¹⁷ Довженко В. В. С. Косенко : нарис / В. Довженко. — К. : Мистецтво, 1949. — С. 137; Стецюк Р. Віктор Косенко / Р. Стецюк. — К. : Муз. Україна, 1974. — С. 53.

¹⁸ Рукопис написаної для Івана Паторжинського «Пісні Діда Мороза», за свідченням Валер'яна Довженка, наприкінці 40-х років зберігався в архіві композитора (Довженко В. В. С. Косенко : нарис / В. Довженко. — К. : Мистецтво, 1949. — С. 137).

¹⁹ Вельямінов М. Новорічна ялинка / Микола Вельямінов // В. С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд. А. В. Косенко. — К. : Муз. Україна, 1967. — С. 144–149.

²⁰ Ініціали знайти не вдалося.

²¹ Див.: Косенко А. Пам'ять серця / Ангеліна Косенко // В. С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд. А. В. Косенко. — К. : Муз. Україна, 1967. — С. 71.

²² «Марина» була не єдиним задумом щодо втілення на оперній сцені шевченкових рядків. У заяві щодо надання житлової площі композитор писав: «<...> Принявся було я за роботу к XX летию октября над оперой “Катерина-кріпачка”, на неизменный текст поэзии Т. Шевченко, Мною и либреттистом были подписаны договоры с управлением по делам искусства» (Заява В. С. Косенка від 28 червня 1937 року [Рукописна копія]. — Особистий архів К. І. Шамаєвої).

²³ Див.: Косенко А. Пам'ять серця / Ангеліна Косенко // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 70–71.

Особливості вокального і драматичного обдарування цих артистів були відомі В. Косенкові завдяки багаторічній співпраці, творчим і особистим зв'язкам. За багатьма свідченнями, у пам'яті композитора зберігався не лише довершений план майбутнього твору, а й більшість детально опрацьованих номерів опери²⁴. Мабуть, значною складовою їх музики була тендітна, щира і зворушлива лірика, характерна для її автора. Але це лише припущення, навіяне поетичним описом куточка Ботанічного саду, уподобаного композитором під час роботи над оперою: «<...> Невеличка галявина навколо фонтана, яку високі дерева захищали від міського гомону. Тільки дзюрчання струмків порушувало тишу. Спокій та навколишня природа спричинялися до творчого настрою»²⁵. Загострення хвороби завадило роботі, для завершення якої автор потребував, за його словами, лише кількох місяців.

«Марина» залишилася найвеличнішим твором серед нездійснених задумів В. Косенка. Глибокого музикознавчого дослідження потребує великий за обсягом архів композитора, який містить переважно нотні матеріали. Цілком можливо, що в ньому є багато невідомих українській музичній історіографії ескізів, фрагментів, чернеток та незавершених творів митця, зокрема й таких, що можуть сприяти подальшому висвітленню його діяльності в галузі музичного театру.

²⁴ Докладніше див.: Довженко В. В. С. Косенко : нарис / В. Довженко. — К. : Мистецтво, 1949. — С. 91; Паторжинський І. Звучать його пісні / Іван Паторжинський // В. С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд. А.В. Косенко. — К. : Муз. Україна, 1967. — С. 72, 172; Олійник О. С. В. Косенко : популярний нарис / О. С. Олійник. — К. : Муз. Україна, 1989. — С. 59.

²⁵ Косенко А. Пам'ять серця / Ангеліна Косенко // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 70.

Література

1. Вельямінов М. Новорічна ялинка / Микола Вельямінов // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 161–165.
2. Дембновецький Ф. Життя моє стало одухотворене / Федір Дембновецький // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 83–89.
3. Довженко В. В. С. Косенко : нарис / В. Довженко. — К. : Мистецтво, 1949. — 140 с.
4. Довженко В. Дещо з автобіографічних бесід / Валеріан Довженко // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 202–219.
5. Заява В. С. Косенка від 28 червня 1937 року [Рукописна копія]. — Особистий архів К. І. Шамаєвої.
6. Косенко А. В. Воспоминания о В. С. Косенко / А. В. Косенко // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 18–26.
7. Косенко А. Пам'ять серця / Ангеліна Косенко // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 5–82.
8. Лист В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Дніпропетровська від 21 грудня 1928 р.— 20 січня 1929 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 246–255.
9. Лист В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Харкова від 1 травня 1928 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 228.
10. Лист В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Харкова від 4 травня 1928 р. // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 8–10.
11. Лист В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Харкова від 13 травня 1928 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 230–231.
12. Мартич Ю. Народження пісні / Юхим Мартич // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 113–121.
13. Олійник О. С. В. Косенко : популярний нарис / О. С. Олійник. — К. : Муз. Україна, 1989. — 62 с.
14. Паторжинський І. Звучать його пісні / Іван Паторжинський // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 195–197.
15. Стецюк Р. Віктор Косенко / Р. Стецюк. — К. : Муз. Україна, 1974. — 56 с.
16. Таранченко О. Г. Подорож В. С. Косенка на Донбас в аспекті проблеми «інтелігенція і час» / О. Таранченко // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — С. 34–39.
17. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / Б. Фільц. — К. : Мистецтво, 1965. — 72 с.
18. Хоменко В. Штрихи до портрета / Віталій Хоменко // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. — Вид. 2-ге, доп. — К. : Муз. Україна, 1975. — С. 144–160.

Наталья Остроухова,
доцент кафедры общего и
специализированного фортепиано
ОНМА им. А. В. Неждановой
(г. Одесса)

«Рассветная поэма» в Одесском оперном театре (Балетная версия фортепианных произведений В. Косенко)

Цель работы — осветить новое направление в истории украинского балетного театра, начало которому положила постановка одноактного балета «Рассветная поэма» («Світанкова поема») на основе фортепианных пьес В. Косенко (оркестровка Л. Колодуба).

Методология работы опирается на анализ одноактных балетов, поставленных на одесской сцене в 1960–1970-х годах, что помогает выявить отличие данной постановки от традиционных спектаклей.

Научная новизна работы заключается в обогащении наших представлений о творчестве В. Косенко, фортепианные произведения которого стали основой балета «Рассветная поэма» (оркестровка Л. Колодуба), который в то же время продолжил и развил европейские традиции, заложенные балетом «Шопениана».

Исторически сложилось так, что в XIX веке в Одесском городском театре, как и в других театрах, ведущее место занимала оперная труппа, хотя практически каждый антрепренер обязан был содержать драматических артистов и балет. Приглашенные артисты исполняли танцы в операх и отдельные балеты.

В начале 1920-х годов маленькая балетная труппа при Одесском оперном театре была расширена за счет воспитанников хореографической школы Екатерины Пушкиной и балетной студии театрального хореографа Ремислава Ремиславского [8, С. 29]. Впоследствии артисты балета могли повышать свое образование на хореографическом отделении Музыкально-драматического института под руководством Валентина Преснякова.

В 1923-м году одесский балет возглавил ученик Э. Чекетти Роберт Баланотти (ранее — главный балетмейстер киевской оперы). Он осуществил постановку балетов «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Конька-Горбунка» Ц. Пуни и др., ставил танцы в операх и концертные программы с участием ведущих артистов.

1924 год оказался настолько интересным в смысле новых необычных постановок, что специальный вечер был посвящен эволюции балета. Благодаря пояснениям профессора Б. Варнеке перед зрителем в образцах прошла вся история танца [5, С. 3].

Поскольку в центре внимания данной статьи являются одноактные балеты, то будет уместным вспомнить о блестящей постановке «Половецких плясок» в опере А. Бородина «Князь Игорь» на открытии Одесской украинской оперы (8 октября 1926-го года), которую осуществил главный балетмейстер театра Касьян Голейзовский. Затем последовали два одноактных балета: «Иосиф Прекрасный» и «В солнечных лучах» («Гротеск») (дирижер Б. Врана, художник Б. Эрдман), которые композитор С. Василенко создал на основе собственной одноименной симфонической сюиты.

Успехи балетной труппы привели к тому, что постепенно балет начал занимать все более значительное место в репертуаре. Театр был реорганизован в театр оперы и балета [6, С. 9].

Создание национального балета как самостоятельного музыкально-хореографического жанра явилось одним из наиболее значительных достижений украинского искусства XX века [3]. Свой весомый вклад в балетный репертуар Украины внесли одесские композиторы Владимир Фемелиди, Константин Данькевич, Ефим Русinov, Юрий Знатоков, Юлия Гомельская...

В 1960-х — начале 1970-х годов на одесской сцене была осуществлена постановка целого ряда одноактных балетов, что дало основание критикам говорить о зарождении традиции. Стремясь расширить репертуар, балетмейстеры обращались к другим видам искусства, к симфонической и камерной музыке, литературе, кино, пластическим видам искусства, хотя отношение к переводу на хореографический язык музыкальных сочинений, не предназначенных для этой цели, было неоднозначным. Зрителям театра нравились спектакли, построенные из нескольких одноактных балетов. В один вечер можно было услышать, узнать, сравнить и полюбить редко исполняемые произведения, познакомиться с почерком разных балетмейстеров, дирижеров и сценографов. Ярко вырисовывались хореографические портреты любимых артистов.

Одноактные балеты, постановка которых была осуществлена на Одесской сцене в течение этого периода, можно условно разделить по принципу использования музыки для балета и «іншожанрової» [3] — не балетной музыки.

Балетная музыка:

- «Болеро» М. Равеля (балетмейстер Н. Трегубов, дирижер Н. Покровский, художник П. Злочевский).
- Большое классическое па из балета «Пахита» Л. Минкуса (хореогра-

фия М. Петипа, балетмейстер М. Шамшева, дирижер А. Михайлов, художник Б. Мессерер).

- «Кармен-сюита» Ж. Бизе–Р. Щедрина (либретто и хореография А. Алонсо, балетмейстеры Аз. и А. Плисецкие, дирижер А. Михайлов, художник Б. Мессерер).

Не балетная музыка:

- «Волшебные куклы» на музыку Дж. Россини (музыкальная редакция О. Респиги) (балетмейстер Н. Трегубов, дирижер Н. Покровский, художник О. Зосимович).
- «Франческа да Римини» на музыку симфонической поэмы П. Чайковского (балетмейстер Н. Трегубов, дирижер Н. Покровский, художник П. Злочевский).
- «Дон Жуан» на музыку Р. Штрауса (балетмейстер А. Чичинадзе, дирижер Г. Проваторов, художник Я. Маркович).
- «Караван» на музыку симфонической зарисовки С. Гаджибекова (балетмейстер Н. Трегубов, дирижер Е. Русинов, художник П. Злочевский).
- «Эдельвейс» на музыку симфонической картины Г. Глазачева (балетмейстер Н. Трегубов, дирижер Е. Русинов, художник О. Зосимович).
- «Рассказ партизана» — концерт-сюита для фортепиано А. Штогаренко (балетмейстер Н. Трегубов, дирижер Е. Русинов, художник С. Ивко).
- «Я имя твое пишу» на музыку органного концерта Ф. Пуленка (балетмейстеры О. Тарасова, А. Лапаури, дирижер Г. Проваторов, художник М. Чиковани).
- «Шопениана» на музыку фортепианных произведений Ф. Шопена, оркестровка А. Глазунова и Н. Келлера (постановка М. Фокина, обновление Н. Федоровой, дирижер Г. Проваторов, художник М. Виноградов).
- Вечер балетов на музыку С. Прокофьева: «Подпоручик Киж» (балетмейстеры О. Тарасова и А. Лапаури, дирижер Г. Проваторов, художник Б. Мессерер). «Ала и Лоллий» («Скифская сюита»), (балетмейстер О. Тарасова, дирижер Г. Проваторов, художник Б. Мессерер). Вальсы («Война и мир», «Пушкинские», «Лермонтовский») (балетмейстер О. Тарасова, дирижер Г. Проваторов, художник Б. Мессерер).
- «Хореографическая фантазия» — большое классическое па на музыку «Вариаций на тему Гайдна» Й. Брамса (хореография И. Чернышева, дирижер В. Данилов, художник П. Злочевский).

Премьера одноактного балета «Рассветная поэма» на музыке фортепианных произведений В. Косенко на одесской сцене состоялась 29 сентября 1974 года. Сценарий и музыкальная композиция В. Тимофеева. Инструментовка Л. Колодуба. Хореография и постановка Г. Майорова (1973, Киев), дирижер И. Шаврук, художник Ф. Нирод, репетитор К. Васина, концертмейстеры Е. Лапейко, Т. Туманова, О. Чурилина, Т. Шабалина. Партии на премьере исполняли: Сильва Вальтер (Девушка) и Михаил Петухов (Юноша), Р. Лерман («Мазурка»), Н. Стоян («Пиццикато»), М. Косенко («Консоласьон»), Е. Царикова («Этюд»).

Зрители тепло приняли новый балетный спектакль [2]. Первую постановку «Рассветной поэмы» в Киевском оперном театре (1973) осуществил Генрих Майоров. Стремительное восхождение талантливого молодого балетмейстера было отмечено в 1969 году на Всесоюзном конкурсе хореографических номеров — 2-я премия за хореографическую миниатюру «Мы». В 1972-м году он стал лауреатом 1-й премии Всесоюзного конкурса хореографов и Международного конкурса современных хореографических номеров в Варне. В 1973-м году на Международном московском конкурсе артистов балета из 15 советских артистов 7 исполняли номера, поставленные Г. Майоровым! [9, С. 18–19].

Балет состоит из трех картин, в которые входят следующие фортепианные произведения Виктора Степановича Косенко: Ноктюрн ор. 9, № 3; Ноктюрн-фантазия до-диез минор, ор. 4; Мазурка ми-бемоль минор; Дождик («Пиццикато»); Утешение («Консоласьон»); Меланхолический этюд ор. 8, № 8; Поэма «Заклик» ор. 5, № 3; Этюд до-диез минор ор. 8, № 10; Этюд ми-мажор ор. 8, № 11. Обращает на себя внимание особая сердечность, мягкость, лиричность этих пьес, написанных в 1919–1924-х годах, посвященных будущей супруге композитора [7].

Возможно, эти юношеские лирические настроения вдохновили В. Тимофеева на создание сценария и музыкальной композиции балета. О содержании спектакля говорят строки программки: «Рассветная поэма» задумана и осуществлена как единое симфоническое полотно. Музыка отображает бурное и тяжелое время второго десятилетия нашего века. Рушится старый мир, старая мораль. Рождается новый день в умах и сердцах людей» («Театральная Одесса» за октябрь 1978 года).

Думается, романтическое название спектакля позволяет трактовать музыку балета и как нечто более личное, как ожидание любви...

Лев Николаевич Колодуб признавался, что много внимания уделяет «реставрації старої музики українських композиторів, тобто редагуванню і оркеструванню...». На основе фортепианных пьес В. Косенко он создал балет «Світанкова поема», который исполнялся в Киеве и Одессе. И фортепианные произведения В. Косенко «ззвучали у виконанні оркестру» [4].

О значении новой постановки говорит такой факт: сценографом спектакля был главный художник Киевской оперы Ф. Ф. Нирод, работы которого отличаются яркой метафоричностью.

Дирижер спектакля Игорь Шаврук ко времени постановки «Рассветной поэмы» всего 5 лет работал в одесском театре, но уже имел в репертуаре 20 спектаклей («Риголетто», «Травиата», «Евгений Онегин», «Тщетная предосторожность», «Пахита...»), гастролью с театром в Москве и Турции. Сегодня Игорь Леонидович в разговоре о балетной и не балетной музыке высказался вполне определенно. Он подчеркнул роль и значение работы выдающегося украинского композитора: «Создав оркестровку фортепианных произведений В.С. Косенко, Лев Николаевич Колодуб создал произведение иного жанра, оценивать которое надо не в сравнении с фортепианным оригиналом, а по законам балетного искусства». Впоследствии И. Шаврук дирижировал новыми талантливыми спектаклями, созданными балетмейстерами В. Смирновым-Головановым и Н. Рыженко на симфоническую музыку Д. Шостаковича, П. Чайковского, А. Пахмутовой, А. Хачатуряна, Р. Щедрин и др.

Балет «Рассветная поэма» исполнялся в течение трех лет — с 1974 по 1976 год. В 1978 году спектакль был возобновлен дирижером Д. Сипитинером. Балетмейстером-репетитором стала А. Шевелева. Изменился и состав исполнителей: Девушка — В. Волкова, В. Гришукова, Юноша — А. Думанов, В. Попов, Мазурка — Р. Лерман, А. Овсянникова, О. Пишенина, Пиццикато — Н. Стоян, А. Ястремская, Консольсон — П. Мальченко, Н. Рогозина, Размышление — И. Букша, Т. Комаревич, Л. Нерубашенко. В 1979-м году балет был записан одесским телевидением.

Выводы: Виктор Степанович Косенко — яркий представитель украинской национальной композиторской школы романтического направления, основным методом художественной выразительности которого является лирика. В произведениях В. С. Косенко удивительно переплетаются традиции классической европейской школы и интонации украинской народной музыки.

В. С. Косенко ввел в украинскую музыку новые формы концертного этюда и поэмы, обогатил жанры сонаты, концерта и лирической миниатюры. Его фортепианные циклы «24 детские пьесы» и «11 этюдов в форме старинных танцев», романсы постоянно востребованы в исполнительской практике [1].

Фортепианные произведения В. С. Косенко, благодаря богатству своего романтического содержания, легли в основу балета «Рассветная поэма» (оркестровка Л. Колодуба), начав тем самым новое направление в истории украинского балетного театра, в то же время продолжая и развивая европейские традиции, заложенные балетом «Шопениана».

Литература

1. Бондарчук П. М. Косенко Віктор Степанович // Енциклопедія історії України. Т. 5. К., в-во «Наукова думка». 2008. — 968 с.
http://www.history.org.ua/?termin=Kosenko_V
2. Вновь — премьера // Знамя коммунизма. 1974. № 197 (8910), 5 октября.
3. Загайкевич М. П. Балетна музика. Енциклопедія сучасної України. esu.com.ua/search_articles.php?id=41214
Коскін В. Левко Колодуб: «Музика здатна надихати народи». 2008, 3 вересня.
4. Л.-О. Вечер, посвященный эволюциям балета / Л.-О. // Вечерние известия. — 1924. — № 471, 9 декабря. — С. 3.
5. Одеський державний театр опери та балету. Сезон 1929–30 року: буклет. — Одеса: ДТОБ, 1929. — 64 с. — С. 9.
6. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. С. Олійник / Київ, Наукова думка, 1977. — 151 с.
7. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України. 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку / Ю. О. Станішевський. — К., Муз. Україна, 1986. — 237 с. — С. 29.
8. Якименко О. Світанкова поема // Ранок. 1975. № 6 (266), червень. С. 18–19.

Віктор Косенко та ансамблева педагогіка України

Творча постать Віктора Косенка, видатного українського композитора, піаніста, педагога, впливає на розвиток сучасної української музичної культури неосяжним художнім потенціалом його творів, енергією виконавської просвітницької діяльності та високопрофесійним рівнем методичних засад педагогічної роботи. У багатьох дослідженнях висвітлені основні риси стилю фортепіанних, камерно-ансамблевих, оркестрових творів композитора, та аналізу педагогічної діяльності Віктора Косенка приділялось недостатньо уваги.

В той же час методичні принципи Віктора Косенка стали основою розвитку фортепіанної, камерно-ансамблевої (інструментальної і вокальної) та музично-теоретичної педагогіки України. Отримавши музичну освіту європейського рівня у Варшаві у професорів А. Юдицького та З. Михайловського і у Петербурзькій консерваторії у класах фортепіано професора І. Миклашевської, теорії композиції професора М. Соколова, інструментовки професора М. Штейнберга, В. Косенко у своїй педагогічній роботі творчо розвивав принципи європейської музичної освіти.

Як педагог Косенко працював у всіх рівнях музичної освіти. У Житомирі з 1918 року він працював у музичній школі, де однією з його учениць була у майбутньому видатна співачка Зоя Гайдай. З листів композитора до дружини Ангеліни Володимирівни від 13 квітня та 30 жовтня 1929 року ми дізнаємося, що «...є постановою Наркомосу та ВУТОРМУ про зарахування мене молодшим професором до Київської консерваторії...» [1, С. 268], «Маю 5 учнів по фортепіано, 4 години клас ансамблю і 2 години — аналіз форми...» [1, С. 269]. Таким чином, Віктор Косенко простежував весь складний шлях формування музиканта від перших кроків до вільного опанування всім комплексом професії музиканта виконавця та композитора.

Зі спогадів його учнів викарбовуються деякі педагогічні принципи В. Косенка, як зазначала Л. Хінчин, «особливий стиль його педагогічної роботи» [1, С. 141]. Важливими складовими його методики були: творчий підхід до викладання, культура спілкування з учнями та студентами, увага до індивідуальності учня та студента. «Він умів розкривати в учня потаємні творчі здібності, пробуджував сприй-

няття довершеності форми, логіки розвитку музичної думки» [1, С. 142]. Крім того, він відчував, на якому етапі розвитку молодого музиканта треба ставити перед ним ті чи інші завдання. «На кожному занятті перед учнями відкривалися нові можливості творчого зростання та удосконалення» [1, С. 143].

Важливим принципом педагогіки В. Косенка був синтез емоційного та аналітичного підходів до вивчення творів. «Він умів глибоко розкрити задум композитора, активізувати внутрішній слух, показати, як слід грати» [1, 188]. Багато учнів підкреслюють його увагу до найдрібніших деталей в інтерпретації твору, які можуть сприяти або, навпаки, руйнувати задум композитора в процесі виконання.

Принципи педагогіки В. Косенка в ансамблевих класах ґрунтувалися на його виконавській практиці — багаторічній роботі у складі Тріо разом із скрипалем В. Г. Скороходом та віолончелістом В. Ю. Коломойцевим у 1922–1928 роках. У спогадах В. Скорохода детально простежується методика роботи в ансамблі: важливість спільної гри на репетиціях для досягнення органічного ансамблевого звучання, кропітка робота над кожним епізодом, вдосконалення виконання кожної партії, необхідність детального вивчення партій партнерів, окрема робота над поєднанням партій струнних інструментів. Цікавий підхід до формування репертуару Тріо, який включав майже всі твори європейської класики, продовжився і в педагогічній роботі. Монографічні програми Тріо відзеркалилися у монографічних концертах, які В. Косенко готував зі своїми студентами [1, С. 280], найскладніші твори європейських класиків, які виконувались у концертах Тріо та його учасників, потім увійшли до студентського репертуару [1, С. 274–275].

Важливим внеском у камерно-інструментальну ансамблеву педагогіку стали камерно-інструментальні твори В. Косенка. Його Соната для віолончелі та фортепіано, Соната для скрипки та фортепіано, «Класичне тріо» для скрипки, віолончелі та фортепіано ставлять перед молодими музикантами складні завдання розкриття глибини задуму композитора, розвитку суто інструментальної майстерності кожного виконавця, опанування органічної ансамблевої взаємодії.

Весь безцінний досвід В. Косенка в області ансамблевої інструментальної педагогіки творчо розвивається викладачами України. Камерно-інструментальне ансамблеве виконавство завжди було популярне серед музикантів України, які дали світу такі приклади най-

вищих досягнень у цьому жанрі, як запис та виконавська редакція Сонат для скрипки та фортепіано Л. Бетховена, здійснені Д. Ойстрахом та Л. Оборіним, записи камерно-інструментальних творів за участю Е. Гілельса, С. Ріхтера та інші.

У другій половині ХХ століття почали створюватися кафедри камерного ансамблю, які акумулювали досвід ансамблевої педагогіки в практичній викладацькій діяльності і в теоретичному осмисленні методів викладання в ансамблевих класах. У 1951 році була заснована кафедра камерного ансамблю та акомпанементу у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка. Перший завідувач кафедри заслужений діяч мистецтв України, професор А. М. Котляревський багато зробив для розвитку ансамблевої педагогіки, сприявши відкриттю такої ж кафедри в Донецькому музично-педагогічному інституті у 1968 році, а також введенням у педагогічний репертуар ансамблевих творів композиторів епохи бароко з використанням органу та клавесину. В кінці 60-х років ХХ століття кафедри камерного ансамблю починають працювати в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського, Одеській державній консерваторії імені А. В. Нежданової, Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського.

У 1987 році вперше в Україні в Києві проводиться Конкурс камерно-ансамблевих виконавців, який був започаткований професором Л. Є. Цвірко, завідувачкою кафедри камерного ансамблю Київської державної консерваторії. На ньому змогли показати свої творчі досягнення молоді українські музиканти. Він проводився ще кілька разів, а потім пройшли два Всеукраїнських конкурси камерно-ансамблевих виконавців у Львівській національній хмузичній академії імені М. В. Лисенка, започатковані завідувачем кафедри камерного ансамблю А. В. Микиткою. Декілька аналогічних конкурсів пройшли в Харківському державному університеті мистецтв завдяки ініціативі завідувачки кафедри камерного ансамблю Ж. В. Дедусенко. У 2014 році завідувачкою кафедри камерного ансамблю Л. І. Повзун заснований Конкурс камерних виконавців імені В. Повзуна, першого завідувача кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, який проводиться раз на два роки і успішно пройшов і в 2018 році.

Велике значення в методичному обґрунтуванні основ камерно-інструментальної ансамблевої педагогіки мав Перший всеукраїнський семінар з питань камерно-ансамблевої педагогіки, який пройшов у 1994 році у Львові. Його організатором був старший

методист Методичного кабінету навчальних закладів мистецтв і культури Міністерства культури України В. В. Волоханович, який 15 років виступав у складі фортепіанного дуету *Avanti* разом з піаністкою Н. Лебедевою. Результатом цього семінару було створення у 1996 році професорами НМАУ імені П. І. Чайковського І. С. Царевич, І. Б. Боровик та доцентом Л. О. Гришко-Ратьковською першої української програми по камерному ансамблю для музичних вишів, де твори українських композиторів органічно входили в навчальний репертуар.

В кінці ХХ століття та на початку ХХІ інтенсивно проводиться наукове дослідження процесів існування в сьогоденні камерно-інструментальних ансамблевих жанрів, їх ролі в педагогіці та виконавській практиці. Цим питанням присвячено багато кандидатських дисертацій та дві докторські — І. І. Польської та Л. І. Повзун.

Завдячуючи ініціативі професора Л. О. Гришко-Ратьківської та участі студентів, асистентів-стажистів і педагогів кафедри камерного ансамблю НМАУ імені П. І. Чайковського в Музеї-квартирі В. С. Косенка регулярно проводяться вечори камерної музики, які безпосередньо продовжують традиції ансамблевого музикування, започатковані композитором ще майже століття тому.

Таким чином, принципи високої професійної відповідальності, наполегливої роботи по досягненню художньо переконливого виконання в ансамблі, опанування кращих зразків камерно-інструментальної ансамблевої творчості видатних композиторів історії та сучасності, сформовані В. Косенком у своїй виконавській та педагогічній роботі, плідно розвиваються в практиці сучасних українських музикантів.

Література

1. Косенко В.С. Спогади. Листи. — Видання друге. — Київ.: Музична Україна, 1975. — 295 с.

«24 детские пьесы для фортепиано» В. Косенко: традиции и новаторство

(из опыта работы над некоторыми из них)

70 лет тому назад вышли из печати «24 детские пьесы для фортепиано» В. Косенко. Время показало, что для юных пианистов была создана музыка непреходящей ценности.

В. Косенко охотно проводил свободное от творчества время со своими приёмными дочерьми Ириной, Раисой и их маленькими друзьями, особенно, когда семья жила в Киеве, в многолюдной общей квартире. Еще в Житомире Косенко поставил детскую оперу «Солнечный круг», а в 1937 году написал музыку к новогоднему спектаклю. 4 пьесы для фортепиано — Мелодия, Старинный танец, Скерцино и Марш, — также посвящены детям.

В. Довженко, Л. Олийнык, Б. Фильц, Б. Милич, исследователи творчества Косенко, в своих монографиях и статьях высоко оценивали достоинства 24 детских пьес, указывали на украинские национальные особенности присущего композитору мелодического ладогармонического и полифонического мышления. Обращали внимание на образное содержание пьес, использованные в них пианистические приёмы, а также указывали на следование Косенко традициям великих предшественников — Р. Шумана и П. И. Чайковского.

Следует отметить, что нынешний 2018 год оказался юбилейным и для «Альбома для юношества» Р. Шумана, и для «Детского альбома», П. И. Чайковского: первому исполнилось 170, второму — 140 лет. Безусловно, Шуман и Чайковский, также, как и Косенко, ярко воплотили в своем творчестве характерные черты музыкального языка своих стран и своего времени.

Чайковский писал Н. фон Мекк 30 апреля 1878 года: «Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной легкости и с заманчивыми для детей заглавиями, как у Шумана». И в первом издании Альбома он повторяет: «Сборник легких пьесок для детей. Подражание Шуману».

В свою очередь, Косенко, выступая по радио в октябре 1936 года, сказал, что «старательно изучил музыкальную литературу для детей, которая была создана раньше», назвав двух авторов — Шумана и Чайковского.

Что же конкретно роднит эти три детских сборника?

Основную их часть составляют пьесы программного характера, исключений мало: у Шумана 3 пьесы, обозначенные звездочками, Маленький этюд, Тема, Маленькая fuga и Хорал с вариациями; у Косенко — Этюд и Токкатина.

Названия пьес:

- передают определенное настроение, переживания ребенка («Первая утрата» Шумана, «Сладкая греза» Чайковского, «Не хотят купить мишку», «Купили мишку» Косенко);
- передают первые театральные впечатления ребенка («Отзвуки театра» Шумана, «Балетная сценка» Косенко);
- рисуют картины природы («Зима I», «Зима II» Шумана, «Зимнее утро Чайковского», «Дождик», «На опушке» Косенко);
- знакомят с играми игры («Смелый наездник» Шумана, «Игра в лошадки» Чайковского, «Скакалочка» Косенко);
- знакомят с фантастическими образами («Дед Мороз», «Шехерезада» Шумана, «Баба Яга» и «Нянина сказка» Чайковского, «Сказка» Косенко) и т. д.

Важное место в альбомах уделено «трем китам» (по определению Д. Кабалевского): песням, танцам и маршам. Так, в Альбоме Шумана, включающем 43 номера, 13 номеров — песни. Чайковский написал 5 песен, Косенко — 3. Особенности жанра песни в альбомах могла бы быть посвящена отдельная статья. Танцы нашли свое место в альбомах Чайковского и Косенко. Это мазурки, вальсы и польки, а также народные танцы («Камаринская» Чайковского и «Плясовая» Косенко; Шуман ограничился «Сицилийским» танцем). Марши разнообразны: энергичный «Солдатский марш» на 2/4 Шумана, игрушечный «Марш деревянных солдатиков» и медленный на 2/4 марш в «Похоронах куклы» Чайковского, бодрые с чеканным ритмом марш «В поход!» и «Марш юных буденновцев» Косенко.

Фактура пьес из всех альбомов рассчитана на особенности детских рук, делая их доступными для исполнения учениками ДМШ, что не исключает исполнение циклов пьес взрослыми пианистами. Так, в свое время Детский альбом Чайковского был записан Я. Флиэром, М. Плетневым, В. Нильсенем, С. Скрынченко.

Шуман усложняет пианистические задачи постепенно, разделив альбом на 2 части — для младшего и старшего возраста. Чайковский и Косенко не ставили себе такой задачи. Пример преемственности в использовании некоторых общих пианистических приемов иллюстрируют пьесы Шумана «Дед Мороз», «Зима II» и

пьесы Косенко «На опушке» и «Сказка», где используется проведение тем двумя руками в одну или две октавы.

Сравнивая альбомы, необходимо обратить внимание на новаторство Косенко, введившего в детский репертуар пьесы, созвучные эпохе бурных 20–30 годов XX века. Он первым использовал в детских пьесах все 24 тональности. Для сравнения, Шуман в 43 пьесах использовал 11 тональностей, Чайковский в 24 пьесах — 10 тональностей до 3 ключевых знаков.

Если Шуман и Чайковский в основном располагали музыкальный материал пьес в среднем регистре фортепиано, то Косенко смело обращается и к высоким, и к низким регистрам. Интересно отметить, что некоторые пьесы он записывал на одной строчке, в других же руки часто должны ловко перемещаться на довольно далекие расстояния.

Несравненно острее становится гармонический язык музыки, более разнообразны штрихи, акцентуация. Косенко использует ранее не встречающиеся в детских пьесах темпы *presto*, *allegro molto*, *vivacissimo*. Есть немислимые ранее *FFF* в конце Токкатины. Однако следует заметить, что, подобно Чайковскому, Косенко использует в концах пьес *p* и *pp* (Чайковский в 14 пьесах, Косенко в 18). Этот прием сродни многоточию — мы как бы в ожидании некого продолжения.

На мой взгляд, уместно привести высказывание Г. Гегеля: «Подлинные бессмертные произведения искусства остаются доступными и доставляют наслаждение всем временам и народам».

Как известно, В. Косенко сыграл большую роль в становлении украинского детского фортепианного репертуара. Будучи талантливым композитором, пианистом, педагогом и подлинным «пропагандистом музыки», он не мог оставаться равнодушным к тому, что в Украине 1930-х годов потребность в национальном репертуаре для детей была очень актуальной. Выступая по радио в октябре 1936 года, В. Косенко сказал: «Я старательно изучил музыкальную литературу для детей, которая была создана раньше. Много хороших пьес <...> написали Шуман, Чайковский и другие выдающиеся музыканты. Преподавая немало лет по классу фортепиано, я хотел создать такой сборник художественных пьес, которые готовили бы юных пианистов с технической стороны и давали бы им навыки игры на фортепиано последовательно во всех тональностях, а главное, мне хотелось, чтобы вы учились на таких пьесах, которые отражают нашу новую жизнь» [6, 129].

Так в 1936 году В. Косенко создал цикл под названием «24 детские пьесы», который явился значительным вкладом в процесс становления украинской фортепианной музыки для детей. Высоко оценивали достоинства этого альбома музыковеды В. Довженко, Б. Милич, Л. Олійник и Б. Фильц [1; 4; 5; 6; 7]. Это, безусловно, нужные сведения для педагогов-пианистов.

В то же время, в указанной литературе не уделяется внимание методике работы с учениками над пьесами этого цикла В. Косенко. В связи с этим хотелось поделиться своим опытом работы над теми миниатюрами, которые проходили ученики моего класса школы-студии при Национальной музыкальной академии Украины. Так как 46 лет я была консультантом студентов фортепианного факультета по педагогической практике, мне приходится давать рекомендации не только непосредственно ученику, но и объяснять их уже на «взрослом» языке студенту-практиканту. Это заставляло отбирать самые рациональные решения тех или иных задач. Поэтому **цель статьи** — предложить преподавателям ДМШ некоторые методические рекомендации для изучения цикла В. Косенко «24 детские пьесы» с учениками на примере пяти миниатюр («За мотыльком», «Украинская народная песня», «Вальс», «Полька», «Дождик»).

Следует отметить, что «24 детские пьесы» В. Косенко, которые сегодня прочно вошли в репертуар юных пианистов, много раз переиздавались как в Украине, так и за ее пределами. Впервые этот цикл был издан в Харькове в 1938 году под редакцией А. Губермана еще при жизни композитора. В дальнейшем среди редакторов были И. Беркович, Н. Копчевский, А. Коломиец, К. Михайлов, М. Степаненко и другие. Отдельные пьесы цикла неоднократно включались также в сборники фортепианных пьес советских композиторов. В своей статье я буду ссылаться на редакции альбома профессоров Киевской консерватории К. Н. Михайлова (1960) и М. Б. Степаненко (1972, 1985).

В педагогической практике наиболее распространено нотное издание данного цикла в редакции М. Степаненко (Київ, «Музична Україна», 1972 год) [3]. Как указывает редактор, «с целью упрощения нотной записи и облегчения её восприятия мы отошли в этом издании от авторской нотации некоторых пьес и подали партии правой и левой руки не на одной, как у В. Косенко, а на двух линиях нотного стана» [3]. В отличие от этого, в редакции К. Михайлова сохранена авторская запись нотного текста, которая, на мой взгляд, имела то преимущество, что она графически «подкрепляла» звучание музыки. Высокие, звонкие звуки были записаны на верхнем нотном стане, а

если появлялись гулкие низкие басы (например, в «Колыбельной песне»), это было не только слышно, но и видно на нижней строчке. А если весь текст был записан в скрипичном ключе, как в «Польке» с её «табакерочной» звучностью, то нижняя строчка оставалась пустой. Именно с этой пьесы и хотелось бы начать.

№ 10. «Полька». Оживленный двухдольный танец чешского (а не польского, как часто считают дети) происхождения может быть уже знаком детям по одноименной пьесе из «Детского альбома» П. Чайковского, которая является одной из самых популярных пьес цикла. В таком случае ученики смогут заметить общие черты между польками В. Косенко и П. Чайковского: трёхчастную форму, характерные ритмические фигуры из двух шестнадцатых и восьмой, мелизмы в виде форшлагов, а также противопоставление характеров маленьких танцовщиков — грациозных девочек и «отважных» мальчиков.

В своей «Польке» В. Косенко чудесно использует «хрупкий» верхний регистр. Как указывалось ранее, в авторской записи, которая сохранена в редакции К. Михайлова, весь текст расположен на верхней строчке. Благодаря этому высокий регистр не только озвучен, он виден! «Хрустальное» звучание «Польки» напоминает старинную механическую игрушку, так прекрасно имитированную А. Лядовым в своей «Музыкальной табакерке». Хорошо бы наиграть эту пьеску ученику. Репарка *Allegro giusto* = 108, что означает «скоро, весело, радостно» и «точно, без отклонений» как бы напоминает о кукольной механистичности музыки. Исключения составляют только указания *ritenuto* в т. 16 и перед репризой. В редакции К. Михайлова все восьмые должны исполняться штрихом *staccato*, а большинство концов коротких лиг — приемом *portamento*. В редакции М. Степаненко *staccato* не выписано, а все короткие лиги не переходят через тактовые черты. Выбор за педагогом!

В некоторых эпизодах мне представляется целесообразным вместо «удобных» редакторских аппликатурных указаний использовать, как и во многих других случаях, ту аппликатуру, которая дает возможность более просто и правильно интонировать мелодию, различая, что надо или что не надо связывать. Так, все мотивы из двух шестнадцатых и восьмой лучше играть без участия первых пальцев. В среднем разделе (*trio*) шестнадцатые в правой руке (т. 30) ученикам с маленькими руками удобнее играть только пятым и первым пальцами, терции (т. 32) исполнять только вторым и четвертым пальцами, в левой руке (т. 37–40) все басы предлагается брать пятым пальцем, а два звука *соль диэз* при исполнении секст (т. 40) целесоо-

образно перенести в правую руку. Кстати, К. Михайлов указывает прямую педаль только в этих тактах. Если ребенок не достает ногой до педали, беспедальная игра возможна. Но, конечно, короткая педаль на сильные доли тактов подчеркнет их и окрасит звучание *до-диез минора*. Педагог может поиграть «Польку» в разных тональностях и регистрах, чтобы ученик мог сравнить, как меняется ее звучание.

№ 2. «За мотыльком». Поэтический образ порхающих мотыльков и бабочек привлекал внимание многих композиторов до и после В. Косенко: Р. Шумана, Э. Грига, С. Майкапара, А. Гедике, А. Штогаренко, Т. Шутенко, Г. Сасько, А. Левицкого и других.

Б. Фильц характеризует образное содержание данной пьесы В. Косенко таким образом: «короткие фразы восьмыми на легато чередуются с аккордами *sf*, разграничивающимися паузами. Филигранность фактуры создает образ хрупкого мотылька, который то весело кружится, то на мгновение садится на яркий цветок, чтобы снова полететь в бескрайние зеленые просторы» [7, 61]. Мне же представляется несколько иной образ. В. Косенко называет свою миниатюру «За мотыльком». Исходя из этого, кроме основного персонажа, я представляю себе еще одного «героя» — ребенка, старающегося поймать мотылька своим сачком. В такой версии перед исполнителем и слушателем разворачивается целый «сценарий», который ученик может «разгадать», отвечая на вопрос «что происходит?» в каждом конкретном такте.

Структура первых фраз 2+2+2+3 такта в темпе *Presto* = 92 (в редакции М. Степаненко явная опечатка: = 92) требует очень точных и выверенных движений рук. На акцентированные ноты («ребенок пытается накрыть мотылька сачком») нужно слегка замахнуться сверху, а не брать их движением «из клавиатуры», что, на первый взгляд, кажется «безопаснее». После первого импульса все остальное играется точными пальцевыми движениями, близко к клавишам. В редакции К. Михайлова в тактах 8 и 17 *piano* на длинном звуке подготавливается постепенным *diminuendo*. Мне кажется, будет лучше, если *piano* появится внезапно, после чуть удлиненной паузы в предыдущем такте, что ассоциируется с ребенком, который затаился, готовясь к следующему движению. При этом длительность звука (пять четвертей) нужно точно выдерживать, а четвертная пауза служит как бы ауттактом к дальнейшему. Нужно обратить внимание ученика на разные кадансы: в *ми миноре*, *Соль мажоре* и *Ми мажоре*.

Средний эпизод более затаенный. В первой же фразе, поданной в тональности *До мажор*, нельзя пройти мимо «случайного» знака

ля бемоля, который появляется в среднем голосе. Наоборот, можно слегка подчеркнуть акцентом образующийся при этом диссонирующий аккорд, в состав которого входит увеличенная кварта. Реприза, в которой основная тема первого раздела изложена на октаву выше, должна звучать громко и ярко. Необходимо обратить внимание ученика на то, что перед кодой, состоящей из двадцати тактов, значится ремарка *rit.* В коде в нижнем голосе сохранен ритмический рисунок из первого такта, а в партии правой руки аккорды играют роль аккомпанемента. Постепенно тема перемещается в низкий регистр и затихает, а в последних тактах унисонами нисходящих квинт снова «взмывает» вверх. В форшлагах дети пытаются выиграть каждый звук. На мой взгляд, это ни к чему. Просто нужно собрать в кластеры образующиеся тетрахорды, а потом как бы «сломать» их. В предложенных редакциях по-разному записан финальный унисон пьесы: К. Михайлов отмечает звук ля акцентами и *sf* в обеих руках, а М. Степаненко выделяет его только акцентами, прибавляя к нему такт с паузой. Второй вариант заставляет еще «побыть в образе», хоть мотылек и улетел...

№ 4. «Украинская народная песня». Как указывает Л. Олейник, «пьеса представляет собой творческое прочтение старинной украинской песни «Заслужський хліб добрий» [6, 134]. Мелодические, ладогармонические и полифонические особенности украинского музыкального фольклора В. Косенко претворил в ней очень органично. Б. Фильц пишет о том, что миниатюра выдержана в стиле протяжных песен, о чем свидетельствуют «медленный темп, нисходящая на тоникую мелодия, унисонное ведение голосов в начале и конце пьесы; колоритная окраска песни, кое-где придаваемая фригийским ладом, а также использование параллельных квинт в басу» [7, 62]. По мнению В. Довженко, композитор рассказал в этой пьесе «о тяжелом прошлом украинского народа» [4, 87].

Какие проблемы возникают при изучении учениками «Украинской народной песни»? Часто приходится слышать эту пьесу в очень заторможенном движении. В этой связи нельзя игнорировать авторское обозначение темпа! Ведь композитор указывает не *Lento* и не *Andante*, а *Moderato* = 72! Попросите ученика спеть мелодию (без вступления) в указанном композитором темпе, и она польется легко и естественно. Для естественной фразировки мелодии необходимо обратить внимание учеников на то, что вторые такты являются сильными, именно в них происходят гармонически важные «события». В редакции К. Михайлова в т. 4 и подобных есть указание *diminuendo*. Но в следующем такте обозначено *mf*. На мой взгляд, не следует дробить мелодию!

Прослушать хроматические подголоски (в т. 6 и 8) будет значительно легче, если двухголосие сначала распределить между обеими руками. Так же стоит поиграть и параллельные терции, квинты и другие интервалы в последующих тактах. В редакции К. Михайлова есть довольно подробные педальные указания, а М. Степаненко ограничивается колористической педалью в тактах 10–11, 19–20. Мини-каденции в *Ми мажоре* не должны звучать метрично, сначала полезно продирижировать этими двухтактами.

Только тогда, когда пьеса зазвучит в органичном движении, стоит заняться охватывающей её двухтактной «аркой» — вступлением и заключением. Заметим, что М. Степаненко не указывает здесь динамику, кроме *pp* на фермате. В отличие от него, К. Михайлов в первом проведении предлагает *mf*, а в последнем — *p*, что стоит «взять на вооружение». Мелодия «обрамления» пьесы, расположенная, как и основная, в диапазоне октавы, «ниспадает» четырежды: на квинту, дважды на кварту и, наконец, на терцию. Можно разбить её сначала на четыре мотива без заполнения мелкими нотами и представить вариант, при котором первые два такта делятся на три трехдольных. Тогда фермата будет равна трем четвертям и будет больше выделен звук *ля*, который часто не дослушивается учениками. Форшлаг не нужно торопить, ибо он представляет собой импровизационное начало мелодии, а не украшение. Прием унисонного проведения голосов через две октавы В. Косенко использует не только в этой пьесе, но и в пьесах «На опушке» и «Сказка». И если в «Украинской народной песне» стоит ярче озвучить правую руку, то в «Сказке» левую — в зависимости от используемого композитором регистра.

№ 6. «Вальс». Как в «Детском альбоме» П. Чайковского, так и в альбоме В. Косенко, детей привлекают танцевальные пьесы. Среди них балльные танцы (вальсы, мазурки, польки) и народные («Камаринская» П. Чайковского, «Плясовая» В. Косенко). К танцевальным жанрам обращались в своих детских сборниках также С. Майкапар, А. Гречанинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, В. Кирейко и другие. Хорошо бы познакомить учеников с вальсами этих композиторов, предложив сравнить их между собой.

«Вальсу» В. Косенко предпослана ремарка *Tempo di valse lento* = 52 (в издании 1972 года и некоторых других пропущена точка при половинной ноте). Часто приходится слышать вальс в таком медленном темпе, в котором танцевать просто невозможно. Тональность си минор совсем не случайно выбрана композитором для создания

нежного, меланхолического характера пьесы. Чтобы ученик убедился в этом, можно поиграть ему небольшие фрагменты из вальса op. 69, № 2 П. Чайковского или «Вальса-фантазии» М. Глинки.

Уже при разборе «Вальса» ремарка «*cantabile*» («певуче») и динамика в пределах *mf* — *p* должны быть учтены. С точки зрения динамики М. Степаненко указывает на *diminuendo* только перед кодой. В отличие от этого, в редакции К. Михайлова обильно проставлены динамические «вилочки», которые кажутся нецелесообразными. Они придают первым тактам двухтактных фраз значение слабых, что неестественно. Ведь мелодическая линия начинается с длинной верхней ноты до-диез. Если «взять в скобки» её движение по звукам разложенного доминантового трезвучия, то получается, что она ниспадает на квинту вниз. Противоречит таким мелким вилочкам и нисходящий секундовый «мотив вдоха» (*mi* — *re*), который звучит в сопровождении, и гармоническая последовательность D7-T, образующаяся в этих тактах. В развитии мелодической линии большую роль играют восходящие и нисходящие секвенции. Кульминация фразы (*фа-диез* второй октавы в тактах 11 и 33) еще усилена форшлагом, который можно играть как за счёт предыдущей доли, так и с басом.

В построении фраз большую роль играют мелодические фигуры, которые опевают основные звуки. Пропустив их, можно показать ученику, как бедно звучал бы «скелет» мелодии. Выразительное, пластичное исполнение мелодии требует использования продуманной, целесообразной аппликатуры, дающей возможность руке «дышать». В этом смысле ни одна из двух редакций мне не кажется удовлетворительной для игры секвенций, где гораздо лучше пользоваться стандартной аппlikатурой без использования первого пальца. Полезно поиграть мелодию, распределяя её по одному такту между правой и левой руками. Такой вариант был нами использован в переложении этой пьесы для четырех рук, где партия левой руки тоже была разделена для исполнения вторым участником ансамбля.

Партия левой руки интересна тем, что в тактах 1–4, в отличие от большинства вальсовых аккомпанементов, на сильные доли приходятся интервалы, а не басы, и только с т. 5 начинается традиционная последовательность — бас и два аккорда или интервала. Причем басы выдерживаются на протяжении целого такта (за исключением т. 24, 25, 30, 32). Пусть ученик сначала поиграет только линию басов, почувствует логику их движения, а потом соединит их с мелодией. В тактах 1–4, как и во всей пьесе, можно собрать все звуки в аккор-

ды. Работая над партией левой руки, нужно добиваться дифференцированного звучания разных слоев фактуры и обязательно сразу же играть с педалью. Гармонически пьеса интересна сопоставлением одноименного мелодического минора и мажора с пониженной второй ступенью. В коде основная тема звучит в тональности *Ci мажор* на фоне тонического органного пункта. Последний аккорд (тоническое трезвучие в положении терции), который дается после *росо rit.* на *pp*, воспринимается как вопрос «неужели конец?». Фермату на этом аккорде можно выдерживать до полного угасания звука. В редакции М. Степаненко нет педальных указаний, а у К. Михайлова обозначена прямая педаль со снятием то на третью, то на вторую доли. В первой части пьесы можно брать педаль только на сильные такты, а снимать на слабые (за исключением тактов 79–1012, 21–23).

№ 14. «Дождик». В детском репертуаре немного пьес с таким большим количеством ключевых знаков. Попробуйте поиграть пьесе в «соседних» тональностях, и сразу исчезнет не только как бы приглушенное звучание, но и тактильное ощущение узких черных клавиш под пальцами. Как указывал А. Гольденвейзер, «при игре в двухплоскостном изложении у детей воспитывается большая непринуждённость, гибкость пианистических движений» [4, 46]. Так что и в пианистическом отношении «Дождик» полезен детям, которые обычно стараются играть ближе к краям клавиш.

В начальных тактах пьесы имитируется падение капелек дождя. Мне кажется, что указанный темп *Allegro scherzando (quasi presto)* = 84 может быть все-таки скорректирован до = 100, а в *Un poco meno mosso* необходимо оставить = 72. Причем в обозначениях темпа в обеих редакциях допущены ошибки: у К. Михайлова нет точки при четверти, а у М. Степаненко вместо *meno mosso* указано *piu mosso*).

Кстати замечу, что перед сменой темпа дети часто не замечают такта с паузой, очень важного для перестройки на другое движение.

При исполнении пьес, написанных в трехдольном размере, важно решить, какова иерархия между слабыми долями такта. В данном случае «приоритет» принадлежит вторым долям: в крайних частях на них приходятся самые высокие звуки, а в средней части — длинные ноты. Отсюда возникает необходимость немного отмечать их временем и соответствующим прикосновением к клавиатуре: остро в крайних частях и протяжно в жалобных интонациях средней части. Помню, как одна маленькая ученица при изучении этой пьесы сочинила стишок, который начинался словами: «Дождичек, дождичек, дождичек, перестань скорей». В средней части она представляла

себе, как наблюдает из окна на улицу, где льет дождь, который не пускает гулять, потому ей скучно и грустно. Четырехтактность пьесы лучше просчитывать «четыре-три-два-раз», поступенное движение терций вверх в левой руке тогда завершается октавой со знаком *tenuto*. Аналогична устремленность вверх и в средней части.

Из двух вариантов аппликатуры в т. 4–5 (от пятого к первому пальцу у М. Степаненко и от четвертого ко второму пальцу у К. Михайлова) выбираю первый. В таком варианте в т. 6/5 рука уже готова для переноса на октаву вверх, нужно только не «въезжать» в сильную долю следующего такта. В переключках голосов (т. 9–12) следует показывать вступления каждого из них. Причем при игре звеньев секвенции (т. 11–12) следует использовать одинаковую аппликатуру. В средней части ученики часто не обращают внимания на различие длинных нот на концах фраз: они заканчиваются то половинными, то половинными с точкой, что обозначает разное «дыхание» между соседними фразами. Реприза плавно переходит в коду с часто используемым В. Косенко приемом — «путешествием» по регистрам фортепиано. При этом *crescendo* от *p* до *f* нужно равномерно распределить, а последний бас подчеркнуть акцентом. После этого внезапный тихий четырёхзвучный аккорд можно взять с небольшим запозданием.

В заключении следует отметить, что все миниатюры из альбома В. Косенко «24 детские пьесы для фортепиано» ученики всегда играют с удовольствием. Для детей, безошибочно чувствующих искреннее участие взрослых в их жизни, полной радостей и печалей, композитор создал музыку непреходящей ценности. На протяжении почти восьмидесяти лет, прошедших со дня создания цикла, эти пьесы не только способствуют техническому и художественному развитию юных исполнителей, но и радуют их своими яркими и интересными образами.

Литература

1. Довженко В. В. С. Косенко. Нарис. — Київ: Мистецтво. — 1949.
2. Косенко В. 24 дитячі п'єси: нотне видання / ред. К. Михайлова. — К.: Муз. Україна, 1960.
3. Косенко В. 24 дитячі п'єси: нотне видання / ред. М. Степаненка. — К.: Муз. Україна, 1972.
4. Міліч Б. Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва. — Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. — Київ, 1961.
5. Олійник Л. В. Косенко. Популярний нарис. — К.: Музична Україна, 1989.
6. Олійник Л. Фортеп'янна творчість Косенка. — К.: Музична Україна, 1977.
7. Фільц Б. Фортеп'янна творчість В. С. Косенка. — К.: Мистецтво, 1965.

Цикл «24 дитячі пєси для фортепіано» В. Косєнка в репертуарі юних піаністів

Неможливо переоцінити вклад Віктора Степановича Косєнка у формування української сучасної фортепіанної школи. Мабуть, не існує таких вихованців української сучасної школи, які обійшли би твори Віктора Косєнка у процесі свого творчого розвитку.

Будучи сам справжнім вундеркіндом, він почав грати на фортепіано у ранньому віці. Брав уроки у профєсорів Варшавської консерваторії, потім продовжив своє навчання у Пєтоградській консерваторії, де навчався по класу фортепіано у Міклашевської І. С. і по класу композиції у Соколова Н. А. У Петрограді (нині Санкт-Петербург) він особисто зустрічався з С. Рахманіновим і О. Скрябіним. По закінченні консерваторії викладав у Музичному технікумі в Житомирі, зараз Житомирське музичне училище носить його ім'я. Після переїзду до Києва викладав у Київському музично-драматичному інституті, а потім у Київській консерваторії. Він заснував дитячу музичну студію при заводі «Більшовик». Потім студія була перетворена в музичну школу, яка названа на його честь. Дивовижно, як в цій високодуховній освіченій людині поєднався талант композитора, організатора і викладача.

Вже в його перших фортепіанних п'єсах, «Баркаролі» і «Вальсі», які він написав у віці 9 років, окреслилися характерні риси стилю майбутнього майстра української фортепіанної музики. Це широка палітра динамічних фарб, емоційна гармонійна мова, важлива роль ритму. Віктор Косєнко продовжував лірико-романтичні традиції європейської музики, він є майстром ліричного образу.

В його фортепіанних творах репрезентовані майже всі інструментальні форми — від танцювальних жанрів до розгорнутих музичних поєм. У розгорнутих великих формах багата фактура Віктора Косєнка репрезентує його як талановитого піаніста-виконавця.

Мабуть, найбільш улюбленими і виконуваними юними піаністами творами з творчого доробку Віктора Косєнка є «24 дитячі п'єси для фортепіано». З них починається знайомство виконавців з творчістю майстра. Циклом «24 дитячі п'єси для фортепіано» В. Косєнко продовжує європейські традиції фортепіанної музики для ді-

тей, цикл займає значне місце у репертуарі юних піаністів поруч з циклами для дітей Петра Чайковського «Дитячий альбом», Роберта Шумана «Альбом для юнацтва», Сергія Прокоф'єва «Дитяча музика», Едварда Гріга «Ліричні п'єси».

У циклі «24 дитячі п'єси для фортепіано» розкривається тенденція Віктора Косенка до поетичної програмності і ліричної спрямованості. Простота і ясність фактури роблять п'єси незамінними у шкільному педагогічному репертуарі. Цикл складається з 24 п'єс для дітей, різних за жанром, настроєм, характером, які умовно можна поділити на декілька напрямків: картинки природи очима дітей; танці («Вальс», «Мазурка», «Полька», «Марш», «Танцювальна»); п'єси, які передають психологічно-емоційний стан дитини, мають характер психологічного ескізу («Не хочуть купити ведмедика», «Купили ведмедика»); п'єси, які мають технічну спрямованість («Етюд», «Токатина»). П'єси написані в різних тональностях по кварто-квінтовому колу, щоб дитина звикала до них і не боялася, в дуже зручній для дитячої руки фактурі. Більшість п'єс складаються у зрозумілу для дитини трьохчастинну або куплетну форму. Всі п'єси дуже логічно слідує одна за одною та складають стрункий і пропорційний цикл, де сюжетні лінії поліфонічно переплітаються та доповнюють одна одну. Мініатюри з циклу — це враження, образні картини, близькі та зрозумілі дитині. Їх внутрішня художня мета, насамперед, передати невлесність настроїв, які породжуються в дитячій свідомості образами дійсного життя.

Відкривається цикл п'єсою «Петрушка» яскраво, в до-мажорі, яка одразу ж привертає до себе увагу. «Петрушка» — персонаж російського народного театру ляльок. Неможливо не згадати образ Петрушки, увічнений в однойменному балеті Ігоря Стравінського. П'єса «Петрушка» потребує від виконавця певної технічної досконалості, сміливості, витривалості, добре виховує увагу, вміння координувати рухи обох рук, тримати єдність темпу протягом всієї п'єси, володіння яскравою динамічною палітрою.

П'єса № 2 «За метеликом» є картинкою природи і одночасно п'єсою-дією, яка виконується у досить швидкому темпі. Ця п'єса потребує від виконавця швидких переключень, де швидкий рух чергується із зупинками на довгих нотах, уповільненнями темпу, і потім поверненнями до нього. П'єса розвиває у виконавця уяву, швидкість реакції, виконавську витривалість.

Прикладом п'єс, які мають характер психологічного ескізу, справляють враження моментальності людського настрою, є п'єси

«Не хочуть купити ведмедика», «Купили ведмедика». У п'єсі «Не хочуть купити ведмедика» яскравими засобами переданий психологічний стан дитини, яка охоплена сумом від того, що не здійснюється її бажання — це інтонації схлипування, спадні інтонації, повтор одних і тих же інтонацій як наполегливе дитяче прохання, дисонанси, помірний темп. У наступній п'єсі «Купили ведмедика» всіма музичними засобами передана бурхлива радість дитини: інтонації, що злітають, швидкий темп, мажорна тональність, яскрава динаміка. Ці дві п'єси бажано виконувати одна за одною, вони передають два контрастно-емоційних настрої та різноманітні відтінки психологічного стану свого героя.

Елегійним настроєм пронизана «Українська народна пісня» № 4. Глибина її ліричного змісту, витонченість живописно-коліристичних моментів потребують у виконавця майстерності нюансування, педалізації, тонкого *rubato*. Всіма цими якостями володів Віктор Косенко-піаніст. В цій музиці відчувається легкий дотик його чутливих пальців, примхлива витонченість нюансування, що в нотному запису майже не піддається фіксації.

Поряд з «Українською народною піснею» у циклі є ще ряд п'єс, що допомагають виробленню навички гри кантিলени. Це № 11 «Пастораль», № 12 «Мелодія», № 15 «Колискова пісня», № 22 «Казка». В «Пасторалі» м'яка пентатонічна мелодія підтримується довгими волинковими басами. Складність представляє ліва рука, якою одночасно треба тримати довгий бас і інтонувати підголосок першим, другим і третім пальцями.

№ 12 «Мелодія» за інтонаційним складом нагадує народну пісню, що надає їй незабутнє зачарування. Про народну пісню нагадують також квінти у супроводі, розвинуті підголоски і м'які відхилення у субдомінантовому напрямку. «Колискова пісня» має тричасну форму. Вона, як і «Мелодія» пронизана інтонаціями народної пісні, в ній також є підголоски, довгий бас, квінти у супроводі. Складністю є одночасне ведення мелодії і підголоска правою рукою. За характером «Колискова пісня» м'яка і душевна, нагадує мамину колискову. № 22 «Казка» має доволі похмурий характер, написана у куплетній формі, має дуже потужну кульмінацію у другому куплеті, потребує від виконавця неабиякої фантазії, вміння одночасно будувати горизонталь і складну вертикальну фактуру, а також вміння побудувати форму.

№ 5 «На узліссі» — пейзажна п'єса. Вона пройнята відчуттям лісової свіжості, несе в собі радість перебування на природі. Мелодія,

яка звучить на відстані двох октав, відтворює відчуття свободи і простору. Зупинки на довгих нотах і уповільнення руху відображають прислухання до тиші і вимагають від виконавця вміння добре слухати довгі ноти, а гра мелодії в різних регістрах потребує пошуку різноманітних тембрів і фарб звучання. П'єса розвиває відчуття просторовості в музиці і корисна для дитини, яка скута.

№ 6 «Вальс» орієнтований на першоджерело — віденські вальси. Якщо Шопен створював польські і французькі вальси, Глінка — російські, Гріг — норвезькі, то можна сказати, що Косенко відтворив український вальс. На фоні нетипового для вальсу супроводу (відсутність басу на першій долі) виступає витончена і співуча вишукана мелодія, що нагадує українські народні пісні. Всі музичні засоби націлені на відтворення лірично-піднесеного настрою. У виконавця робота над вальсом виховує вміння одночасного ведення горизонтальної вишуканої мелодії та побудування вертикалі, що складається з утриманого басу і акордів. У розвитку початкової мелодії використовується типовий для Віктора Косенка висхідний крок секвенцій, який у своїй другій хвилі призводить до яскравої кульмінації, де мелодія, підтримувана висхідними басами, довго кружляє у високому регістрі, а потім дуже повільно та м'яко опускається, заспокоюючись. Особливу складність представляє також гнучка педалізація вальсу.

П'єса № 7 «Ранком у садочку» малює ще одну картинку природи та радісного ранкового настрою дитини. В п'єсі немає складних технічних прийомів, за допомогою простих штрихів легкого *staccato* в правій руці і *portamento* в лівій переданий стан легкості і свіжості, ранкової крапельі. Складність п'єси полягає в тому, що вона досить об'ємна, виконується в швидкому темпі і майже без педалі, потребує легкого і точного дотику, єдності темпу, синхронізації рухів обох рук і при цьому різноманітної динамічної палітри від *pp* до *f*.

Не залишився Віктор Косенко осторонь від нових образів епохи, а саме: від піонерської тематики, яка знайшла своє відображення в п'єсах: № 3 «Піонерська пісня», № 13 «У похід», № 23 «Марш юних будьонівців». У «Піонерській пісні» поєднані риси піонерської пісні та народного хорового співу, вона написана у куплетній формі, має підкреслено піднесений настрій. Для виконавця труднощі створює другий куплет, де підголосок у лівій руці доповнює мелодію в правій за допомогою контрастного штриха і додаткового ритму. П'єса «У похід», яка написана у тричасній формі, також має піднесений характер у ритмі рухливого маршу. Складність для виконавця представляє репетиція в мелодії в правій руці, яка має бути викона-

на в досить швидкому темпі. Навички репетиції юний виконавець має змогу відпрацювати, вивчаючи «Марш юних будьонівців». Ця п'єса носить досить пафосний характер, де початкова тема звучить яскраво і піднесено у кодї.

У циклі «24 дитячі п'єси для фортепіано» В. Косенка охоплені, мабуть, всі види фортепіанної фактури, різні образні сфери, які близькі і зрозумілі дитині. В жанровій основі всіх п'єс лежать, за Д. Кабалевським, «три кити»: пісня, танець і марш.

Але в циклі є й п'єси чисто технічної спрямованості — це № 16 «Етюд» і № 24 «Токатина». Ці п'єси не можна назвати інструктивними, це скоріш зразки художнього етюд для юного виконавця. В «Етюдї» чергується швидкий рух з відривчастим *staccato*, зупинками на довгих нотах, паузами. Незважаючи на технічне спрямування, в п'єсі відчутні інтонації народної пісні і побудована вона в куплетній формі.

№ 24 «Токатина» займає почесне завершальне місце в циклі. Технічно її виконання доволі складне для юного виконавця, потребує швидкості, сили, витривалості, оскільки фактично від її початку і до кінця слідує без пауз в швидкому темпі; вимагає хорошої пальцевої швидкості, вільного ротаційного руху кисті при активному інтонуючому пальці; поліфонічного слуху, що дозволяє почути і провести приховані голоси, що утворюються із руху шістнадцятих в правій руці; гармонічного слуху для вибудування гармонічних послідувань, що складаються у вертикалі правої і лівої рук. Уважного ставлення до себе потребує також аплікатура. Виконання «Токатини» передбачає наявність у юного піаніста активної виконавчої волі. Починаючись у ре-мінорі, тема звучить у завершальному розділі дуже яскраво у мажорній тональності, охоплюючи у своєму проведенні всі регістри від верхнього до нижнього. «Токатина» є логічним завершенням всього циклу.

Цикл «24 дитячі п'єси для фортепіано» В. Косенка займає значне місце серед фортепіанної музики ХХ сторіччя для дітей завдяки тому, що його п'єси написані з великою любов'ю до дітей і з дотриманням всіх художніх вимог до такої музики. П'єси яскраві, лаконічні, різноманітні, динамічні, наповнені інтонаціями народної музики, такі, що вчать майстерності і любові до рідного краю.

**Розширення можливостей вивчення фортепіанних творів
В. С. Косенка. Цикл «24 дитячі п'єси для фортепіано»
в перекладі для чотирьох рук І. А. Павлоцької**

Українська фортепіанна музика для дітей та юнацтва посідає значне місце у світовій фортепіанній літературі. Вона є носієм яскраво виражених культурних традицій, духовних цінностей, ментальності нації. Виховання пріоритетів поваги до мистецької спадщини держави неможливо без формування у молоді свідомості про свою національну належність і глибокі культурні коріння. Усвідомлення розвиненого виховання на національних традиціях надає змогу нашому юнацтву, як носію духовних цінностей, посісти чільне місце серед перевесників-однорідців інших європейських держав.

«Юним піаністам нашої квітучої Батьківщини» — такою посвятою відкривається цикл В. С. Косенка «24 дитячі п'єси для фортепіано». Альбом був створений у 1936 році. Він залишається одним із найпопулярніших в українській фортепіанній педагогічній літературі; автор підсумовує перші успіхи українських композиторів у галузі дитячої музики, а також значно збагачує творче музичне мислення і виконавську техніку юних піаністів.

Циклу властиві своєрідність і незвичайність музичної мови, простота і прозорість у викладенні тематичного матеріалу, художня довершеність виражальних засобів, органічний взаємовплив піаністичних принципів і композиційних прийомів. Різноманітність і відповідність образного змісту до дитячого сприймання дає підставу порівнювати його з найкращими збірками світового педагогічного репертуару, а саме з «Альбомом для юнацтва» Роберта Шумана, і особливо з «Дитячим альбомом» Петра Ілліча Чайковського, його творчість була близькою і сприйнятливою для В. С. Косенка.

Хронологічне створення збірки припало на період стрімкого розвитку дитячої музичної освіти та ідей естетичного виховання у всьому світі. У 30–40-ті роки ХХ сторіччя активно працюють композитори-викладачі О. Гедіке, Д. Кабалевський, С. Майкапар, Л. Ревуцький, З. Кодаї. Крім того, поява альбому В. С. Косенка збіглася з

початком виходу дитячих творів — із «Мікрокосмосу» Б. Бартока та «Шульверку» К. Орфа. Різні за тематикою, образним змістом, стилістикою, твори цих авторів мають спільні риси у головному — у підході до дитячої музики як невід'ємної частини духовного збагачення й виховання молоді.

В альбомі В. С. Косенка «24 дитячі п'єси для фортепіано» своєрідність полягає в опорі на національні музичні витоки: у доборі сюжетів та особливостях фактурного викладу музичного матеріалу сучасною музичною мовою, ладовими ознаками української наспівної пісні та строем думи, танцювальної пісенності, метро-ритмічними зворотами, поліфонічними прийомами, новими темами сучасного автору життя. П'єси методично відповідають можливостям дитячого мислення та піаністичним навичкам.

Добірка містить різноманітні твори, розкриває яскравий і радісний світ дитинства. Образи п'єс зрозумілі усім дітям: безтурботність сонячним ранком («Ранком у садочку»), жвава гра («Скакалочка»), засмучення («Не хочуть купити ведмедика»), радість («Купили ведмедика»), весела погоня («За метеликом»), матусина колискова («Коліскова пісня»), бабусина оповідка («Казка»). Чільною рисою музики альбому є її образно-асоціативний характер та зміст. Діти охоче сприймають музику, завдяки яскравій образності мислення, їх приваблюють сюжетні твори. Існують свідчення, що назви своїм п'єсам автор давав разом з маленькими музикантами.

Художній світ мелодійних пісень знаходить своє відображення у п'єсах альбому «На узліссі», «Пастораль» (ліричні, звукоколеритні), «Українська народна пісня» (епічна, оповідна). Народні пісенні інтонації відчутні також у ритмах мініатюри моторного характеру («Танцювальна»).

Близькою до веснянок є музична мова жвавих картинок дитячого життя — образи природи в п'єсах «Ранком у садочку», «За метеликом», «Дощик».

Спогади композитора про світ дитинства відображені в ігровій мініатюрі «Петрушка», у наслідуванні музичній скриньці «Полькка», перших музичних враженнях від відвідування концерту та театру — «Вальс», «Мазурка», «Балетна сценца».

Тональний план циклу сприяє розвитку та закріпленню слухових навичок учнів. Косенко, перший в історії вітчизняного репертуару, залучає юного виконавця до охоплення всіх 24 тональностей, розташованих за квінтовым колом (мажор-паралельний мінор). Він майстерно добирає тональності у відповідності до пев-

них образів, і у свою чергу допомагає їх розкриттю. Стилiзація та її особливості спостерігаються у п'єсі «Українська народна пісня», в ній найяскравіше виступає своєрідність поліфонічно-підголоскового народного мислення.

У нових умовах суспільного життя виникають теми реалістичного відображення настрою та «дихання» епохи. Тому композитор використовує характерні інтонації масової пісні, наповнює патріотичним змістом твори циклу. Такими є «Піонерська пісня», «У похід», «Марш юних будьонівців».

Композитор був прекрасним піаністом, його глибоке знання специфіки фортепіанного звучання та різноманітних засобів виразності, які притаманні саме цьому інструменту, врахування вікових можливостей юних музикантів, безперечно позначилися на стилі фортепіанного викладу творів збірки «24 дитячі п'єси для фортепіано». Особливу увагу композитор звертає на забарвлення фортепіанної фактури, її «приспосовування» до дитини, її рук та фізіології віку. По суті, це полегшені варіанти типових форм багатой косенківської фактури. Тут і рух паралельними інтервалами, і мелодичні фігурації, і витримані у середньому голосі гармонічні голоси, і органічні пункти, і розвиток фактури за допомогою регістрів та динаміки. Важливого значення набувають такі особливості письма композитора, як позиційність та узгодженість в рухах обох рук (паралельність і симетричність), це робить виклад надзвичайно піаністичним. Отже, п'єси В. С. Косенка є своєрідною «школою» юних піаністів, для підготовки виконання його більш складних фортепіанних творів.

Прагнення вивчати, виконувати та насолоджуватися чудовими творами альбому В. С. Косенка «24 дитячі п'єси для фортепіано» дає поштовх шукати нові шляхи виконавських можливостей, новому переосмисленню образів.

До 120-річчя від дня народження композитора у досвідченої викладачки і ансамблевої виконавиці, чудової піаністки Ірини Анатоліївни Павлоцької виникла ідея нового проєкту — аранжувати ці п'єси для чотирьох рук для ансамблевого виконання¹.

¹ Народилася І. Павлоцька 23 квітня 1960 року у Житомирі в родині вчительки математики та інженера-конструктора. Майбутню професію маленька дівчинка набувала в музичній школі № 1 ім. Б. М. Лятошинського; в подальшому — в Житомирському музичному училищі ім. В. С. Косенка, де навчалася у І. Ф. Очеретяної. У 1984 році Ірина продовжує своє навчання на фортепіанному факультеті Київської державної консерваторії (зараз Національна музична академія) ім. П. І. Чайковського в класі М. П. Сука. Вся трудова діяльність піаністки пов'язана з Житомиром, де вона працює більш 40 років.

Суттєвою ознакою творчого підходу І. А. Павлоцької до перекладу є надзвичайно уважне та ошадливе ставлення до авторського тексту. Опрацювання «24 дитячих п'єс для фортепіано» В. С. Косенка для чотириручного виконання, здійснене Іриною Павлоцькою, не мають аналогів. Аранжувальниця врахувала важливість усіх елементів фактури творів, зберегла стилістичні і жанрові властивості музики, не порушуючи при цьому системи виразних засобів виконання, що сприяло повній відповідності ансамблевих перекладень до композиторського задуму.

Ансамблеве музикування володіє величезними розвиваючими можливостями. Гра в ансамблі якнайкраще дисциплінує ритміку, удосконалює вміння читати з аркуша, допомагає виробити технічні навички, вдосконалити свою професійну майстерність, дозволяє юним виконавцям почувати себе впевненіше, яскравіше розкрити свої індивідуальні особливості і навіть приносить їм величезне задоволення радості спільної творчості.

Висновок: завдяки перекладу альбому для ансамблевого виконання, розширюються можливості спілкування з найкращими зразками вітчизняної музики, прикладом якої є збірник Віктора Степановича Косенка «24 дитячі п'єси для фортепіано».

Література

1. Косенко В. 24 дитячі п'єси для фортепіано в чотири руки. Перекладання І. Павлоцької. / Упор. Павлоцька І. А., Моїсеєва М. А. Від. Ред. Павлоцька І. А. — Житомир, Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2016. — 76 с.
2. Косенко В. С. у спогадах сучасників / Упоряд. А. В. Косенко. — К.: Музична Україна. — 1967. — 179 с.
3. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. — К.: Музична Україна, 1979. — 63 с.
4. Олійник О. С. Косенко: Популярний нарис. — К: Музична Україна, 1989. — 61 с.
5. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. — К.: Наукова думка, 1977. — 150 с.
6. Стецюк Р. Віктор Косенко. — К.: Музична Україна, 1974. — 55 с.
7. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. — К.: Мистецтво, 1965. — 69 с.

Містика і реалії творчості Віктора Степановича Косенка

Чому саме — «містика»? До чого це?

Така думка виникла у 90-ті роки ХХ ст. і пов'язана із захопленням Віктора Степановича творчістю Олександра Блока, якого саме і вважали «містиком». Насправді ж Блок просто був глибоко віруючою людиною.

А що таке «містика»? Це просто термін, що виник завдяки науковцям, бо жодна наука не може пояснити те, що виходить за рамки її розуміння.

Інша справа — реалії або «реалізм» як напрямок літератури і мистецтва. Чи може бути насправді 100-відсотковий реалізм, якщо творчість пов'язана із суб'єктивністю людського чинника? Виникає питання: а що ми взагалі знаємо про ту саму «епоху реалізму»? Практично нічого. Обличчя тієї епохи було спотворено радянщиною. Насправді все було з точністю до навпаки. На жаль, багато про що ми, певно, вже не дізнаємося. Тож дозволимо собі деякі припущення.

Якось на національному радіо у програмі, присвяченій видатному українському поетові і письменнику Миколі Хвильовому, промайнула інформація про кілька романсів на його вірші, покладені на музику його другом, композитором В. С. Косенком. Де ці романси? Зрозуміло «де».

Іще один начебто «містичний» збіг пов'язує з датами прем'єр вистав найвидатнішого українського режисера Леся Степановича Курбаса і концертних програм Віктора Степановича Косенка у Харкові.

Насправді це може свідчити про добре знайомство і тісну співпрацю обох митців. Лесь Курбас мав два види вистав: німі і звукові. Хтось повинен їх «озвучувати»? А хто ж, як не Косенко? Тим паче, що він мав величезний концертмейстерський досвід, ще за часів роботи у Маріїнському театрі, де самостійно розучував з артистами вокальні партії. Виходить навіть більше — Курбас і Косенко — це те саме, як Ейзенштейн і Прокоф'єв, тільки у театральному вимірі.

Чи залишилося щось від музичного матеріалу до вистав Леся Курбаса? Є вірогідність і навіть деякі відомості, що 8 з 24-х дитячих п'єс В. Косенка засновані саме на матеріалі цієї музики. Це «Петрушка» (№ 1), «Вальс» (№ 6), «Полька» (№ 10), «Похід» (№ 13), «Дощик»

(№ 14), «Балетна сценка» (№ 18), «Гумореска» (№ 19) і «Мазурка» (№ 20). Така інформація надійшла свого часу із Української діаспори Канади, Аргентини, США.

Взагалі, такі поняття, як містика і реалії є настільки об'ємними, що іноді важко розпізнати де закінчується одне і розпочинається інше. Особливо там, де стосується творчого аспекту. Згадаємо хоча б відомий вірш В. Маяковського «Прозаседавшиеся». Щоправда там не стільки містика, скільки фантазмагорія, але ж і не реалії.

Інша справа — творчість О. Блока, що поєднала в собі такі напрямки, як духовність, революційність і містицизм (наприклад поема «Дванадцять»).

На жаль, багато його віршів є дуже песимістичними за змістом, але не «Колискова» і не «Вербочки», на які написав музику В. С. Косенко. Отже, остаточно зрозуміло, що ніякої містики і близько не було. А ось твори на вірші О. Блока були і залишаються чи не найкращою музикою, пов'язаною із його творчістю.

Виникає питання: чи вважав Косенко себе представником містицизму? Навряд чи.

Адже його інші вокальні твори мають зовсім інший характер і свідчать про те, що Віктор Степанович був схильним, насамперед, до дуже тонкого психологізму, а можливо, до вміння читати чужі думки і почуття.

Якщо ми вже визначилися, що між такими поняттями, як реалії і містика чіткої межі немає, то стає зрозумілим, що саме поняття «психологізм» є проміжним. Бо психологізм з одного боку — це глибше, ніж те, що лежить на поверхні, як реалії. А з іншого боку психологізм не виходить за межі нашого розуміння, як те, що ми називаємо містикою.

Отже, психологізм у творчості Віктора Косенка відіграє найважливішу роль. Якщо взяти до уваги кілька вокальних творів композитора, можна зрозуміти, як це відбувається на практиці.

Скажімо, романс-серенада на вірші О. С. Пушкіна «Я здесь, Инезилья». У цьому творі акомпанемент (або, як зараз кажуть, фортепіанний супровід) відіграє не просто важливу психологічну роль, він розкриває всі нюанси психологічного стану та передає швидкість емоційних змін, які відбуваються з героєм. У супроводі дуже багато зміщень ритмічних акцентів — майже у кожному такті, змін тональностей — теж майже у кожному такті. Або, наприклад, у середній частині твору в акомпанементі дуже багато пауз, а далі йде дуже велика частина без вокалу, що передає глибокі і дуже сильні емоції героя, які будь-яким чином готові виплеснутися назовні. В репрізі вже зовсім інший настрій, бо герой не дочекався коханої, вона його не

почула. І настрої у творі вже більш сумний та більш песимістичний. І зовсім інша вже динаміка твору, яка виявляє цей настрої. А найбільш цікаві, на мій погляд, — це останні два рядки:

Я здесь, Инезилья,
Я здесь под окном.
Обьята Севилья
И мраком, и сном...

Я не одразу зрозумів чому наприкінці твору Віктор Степанович Косенко вирішив декілька разів повторити ці рядки. Адже цього нема ані у Глінки, ані у Пушкіна. Косенко писав цей твір, коли у Севільї стояв пам'ятник закоханому чоловіку, який виконує серенаду і, мабуть, Віктор Степанович відобразив переміщення епох — від часів Пушкіна до свого часу. Тобто ці кілька акордів перед кодою — вони начебто переводять нас з однієї епохи в іншу. І головний герой перетворюється у кам'яну скульптуру самого себе. Як символ вічного, нерозділеного кохання .

І все вище сказане має чітко компонувати партію вокалу, а в такому випадку це вже не так і легко. Особливо, якщо вокалістом є учень музичної школи, навіть добре підготовлений, але який ще не має великого досвіду виступів на сцені.

Тому на концертмейстера покладається чи не 90 відсотків ролі у виконанні твору. Як концертмейстер із 40-річним стажем можу сказати, що мені довелося багато і наполегливо працювати над акомпанементом і розпізнавати, які саме деталі і який саме стан відображає автор у тій чи іншій ритмічній долі, у тому чи іншому такті. Не можу сказати, що 100-відсотково вдалося все, але сподіваюсь, що основні риси супроводу я розпізнав. Бо стан головного героя дуже емоційно нестабільний, дуже схвилюваний і навіть знервований, особливо це видно у першій частині твору. Я навіть порівнював цей романс Косенка з аналогічним романсом Глінки на вірші Пушкіна. Але у Глінки — це просто музична картина. Віктор Степанович Косенко зробив начебто і не романс, і не серенаду, а маленьку моно-оперу, маленьку виставу на вірші Олександра Сергійовича Пушкіна.

Дійсно, на початку ХХ століття, коли з часів життя Пушкіна минуло майже 100 років, його творчість сприймалася зовсім інакше, ніж у часи Михайла Івановича Глінки, який був сучасником поета. Тому те, що зробив Косенко, викликає величезну цікавість і має дуже велику музичну цінність. Бо він набагато глибше, набагато яскравіше розкрив вірші самого Пушкіна. Якщо б Пушкін почув цей твір, він би не те, щоб

був у захваті, але можливо не повірив би, що на його вірші можна написати такий твір. Взагалі цей твір дуже вартий того, щоб його вивчати якомога глибше. І не тільки на практиці, але й в теорії.

Ще один неймовірно цікавий твір Косенка — це «Колискова» на слова Олександра Блока. Зазвичай мелодія колискових є плавною, заспокійливою. (Згадаємо хоча б фортепіанну «Колискову» із циклу Віктора Косенка «24 дитячі п'єси для фортепіано»). Але цього разу інший характер. Віктор Степанович знайшов, починаючи цей твір, такий незвичайний мелодичний хід: дві кварта, що більш нагадує не стільки колискову, скільки якусь революційну пісню. І не одразу прийшло розуміння, навіщо це потрібно. Перша думка була про те, що це була випадковість. Але у творі такого величезного митця, як Віктор Косенко випадковостей бути не може. Тому ми (я та педагог з вокалу Наталія Пілявська) зробили припущення, що ймовірно цей твір був написаний для якоїсь музичної казки і її мав співати якийсь містичний персонаж на кшталт Домовичка, Бабая або Буки, який лякає дітей, а не заспокоює їх. Тому й з'явилися ось такі незвичні для колискової ходи. Той, хто добре знає цей твір, не буде заперечувати, що вокальна фактура для колискової є дуже незвичною. Але не відходячи від поняття психологізму, спробуємо ще торкнутися і музичного супроводу. Супровід теж досить незвичний. Він начебто консонує, але й дисонансів в ньому теж багато. Психологізм цього твору дуже близький до містики: і мелодія, і акомпанемент наче співпадають, але співпадають лише концептуально. Психологічні ж наголоси там зовсім різні. Ми взяли до обробки цієї колискової на два голоси. І тоді з'явилася ідея, щоб одна з виконавиць співала вокалізом, а друга — зі словами. З цього вийшов дуже цікавий стереофонічний ефект, який не суперечить задумці Віктора Косенка. І начебто виконавиці збагатили його музичний матеріал ще своїм додатком. Надалі вони співали по черзі, потім унісоном, а в третій частині каноном. Тобто вийшла дуже своєрідна цікава обробка, у якій жодна нота композитора не змінена, але, можливо, більш розкритий психологічний аспект його твору. Слухачі це сприйняли з великою цікавістю і зізналися, що ми досягли незвичного результату. І взагалі ми ж працюємо, щоб дивувати слухачів, і тут це вдалося завдяки створенню простої, але дуже нетрадиційної обробки відомого косенківського твору.

Але визначати, який саме містичний персонаж мав співати цю колискову ми остаточно не стали, бо все одно ж це буде лише припущення. А припущення — це не те, що могло б стосуватися справжньої наукової розробки.

Ще один твір на вірші Олександра Блока — це духовний твір «Вербочки». Ми знаємо, що доля цього твору була дуже трагічною, бо за радянських часів усе, що було пов'язано із духовними святами, зокрема Вербною неділею та Великоднем, було заборонено. Тому на цю мелодію був написаний інший текст «Як на небі зірочки», і так романс і увійшов до повного зібрання творів Віктора Косенка. Але чудово, що оригінал зберігся і зараз цей твір звучить у його первісному вигляді:

Мальчики да девочки
Свечечки да вербочки
Понесли домой.

Огонечки теплятся,
Прохожие крестятся,
И пахнет весной.

Ветерок удаленький,
Дождик, дождик маленький
Не задуй огня!

В Воскресенье Вербное
Завтра встану первою
Для святого дня.

Віктор Косенко кожен третій рядок цього твору повторює, що підкреслює емоційний стан діточок під час свята. Щодо акомпанементу, то тут він дуже-дуже складний, як для такої простої мелодії. Мені здається, що краще при виконанні цього твору, щоб концертмейстер знав його напам'ять, бо якщо постійно дивитися в ноти — це буде відволікати увагу акомпаніатора від вокалістів та від концепту самого твору. У вокальних творах Косенка велику роль відведено акомпанементу, можливо ще й тому, що сам Віктор Степанович працював у свої юні роки концертмейстером у Маріїнському театрі.

Як педагог, я дуже рекомендую частіше звертатися до творчості Віктора Степановича Косенка, особливо до його вокальних творів. Ми розібрали лише кілька з них, але створено композитором дуже багато. І вони дуже цікаві. Більша частина вокальних творів написана саме у ранній період творчості, але вони настільки розгорнуті, глибокі, емоційні, що навіть не віриться, що їх створив досить юний композитор. І в них можна відкрити для себе багато чого не тільки про творчість музиканта, про реалії та містику, але й взагалі про епоху символізму, у яку він жив.

Нина Гречишкина,
доцент, профессор кафедры
концертмейстерства
НМАУ им. П. И. Чайковского
(г. Киев)

Украинская концертмейстерская школа: становление и современность

Украинское концертмейстерское искусство является неотъемлемой частью мировой музыкальной культуры. Исследование особенностей эволюции украинской концертмейстерской школы находится в русле проблематики, посвященной развитию как музыкального исполнительства, так и музыкального образования. В качестве методологической основы статьи принят принцип преемственности.

Преемственность в музыкально-исполнительском искусстве в области развития и совершенствования профессионального мастерства пианиста-концертмейстера играет основополагающую роль. В общефилософском плане под преемственностью подразумевается «объективная необходимая связь между новым и старым в процессе развития, когда каждое более высокое состояние объекта, будучи преемственно связано с низшими, не отменяет их, а включает и подчиняет себе, поднимая развитие на качественно новую ступень» [1, С. 293]. Анализируя данное положение, видим, что оно относится и к концертмейстерскому искусству, как к части общего музыкально-исполнительского искусства.

Будучи многогранным, синтетическим видом искусства, развивающимся не только самостоятельно, но и под влиянием развития того или иного вида музыкального исполнительства, с которым ему (концертмейстерству) приходилось сочетаться (например, вокального, инструментального, хорового, симфонического, оперного и балетного жанров и др.), само по себе концертмейстерское искусство смогло послужить примером «относительной самостоятельности». Внутренняя логика саморазвития концертмейстерства, как искусства аккомпанемента, испытывала на себе воздействие других форм исполнительства и хода их совместного исторического развития. При этом обогащая формы взаимно.



Рис. 1. Формирование и развитие украинской концертмейстерской школы с конца 17-го века по настоящее время (начало 21-го века) в историческом русле становления ведущих мировых композиторских, фортепианных и вокальных школ.

На указанной схеме стрелками попарно соединены блоки. Начало каждая стрелка берет от субъекта эволюционного влияния и указывает своим концом на соответствующий объект эволюционного развития под влиянием обозначенного субъекта.

Применяя понятие «относительная самостоятельность» [2, С. 27] искусства как философской категории к анализу конкретного вопроса преемственности в становлении и развитии украинской концертмейстерской школы, получаем возможность объяснить противоречивую и необычайно сложную картину связей искусства аккомпанемента со всеми другими областями исполнительского искусства, где оно применяется. При этом следует учитывать, что преемственность в творческом процессе прокладывала себе дорогу только и через неповторимо индивидуальное, самобытное мастерство каждого из отдельно взятых исполнителей, композиторов (или целой школы). То есть, через их творческие накопления, которые становятся дальнейшей базой для последующих исканий их последователей в композиторских, вокальных, фортепианных и концертмейстерских школах таких стран как Германия, Франция, Италия, Россия, Украина, Польша (см. Рис. 1.).

Характерной и основной чертой украинской концертмейстерской школы является ее отношение к исполнению партии сопровождения как к высокохудожественному процессу творчества, а не техническому процессу синхронизации двух партий: соло и аккомпанемента. Это то, что мы называем «художественный аккомпанемент».

Становление украинской концертмейстерской школы это цепь событий, в целом отражающая общую эволюцию передовой мировой музыкальной культуры и берущая свое начало с первых веков существования человечества в качестве сопровождения к ритуальным танцам, создавая определенный звуко-шумовой и ритмический фон. И если учесть, что каждый человеческий голос обладает определенной тональностью, то происходило постепенное формирование ритма, мелодии и гармонии. Следует отметить, что уже во втором тысячелетии до нашей эры в Китае появились иероглифы «Инь Ю Э» — (музыка) и «У Дао» — (танец).

С появлением клавишных инструментов и формированием клавишной педагогики, в конце XVII — начала XVIII века клавишный инструмент стал выполнять большую роль как инструмент сопровождения при выступлении в концертах певцов и исполнителей на духовых и струнных инструментах. При этом аккомпаниатор был обязан владеть техникой исполнения генерал баса, импровизировать и транспонировать исполняемые тексты. Уже в 1716 году великий Франсуа Куперен в своем трактате «Искусство игры на клавишине» писал: «Я согласен, что нет ничего более привлекательного для самого себя, и ничего нас так не сближает с другими, как умение быть хорошим аккомпаниатором» [3, С. 30]. Данные мысли великого музыканта дают нам возможность определить время становления профессии «пианист-концертмейстер». Одним из первых профессиональных концертмейстеров Российской империи (куда входила тогда и Украина) можно считать И. Е. Фомина (1761–1800), для которого была специально утверждена должность «репетитора» императорских театров для изучения с певцами оперных партий.

Русская фортепианная школа, которая была тесно связана с музыкантами Украины, сформировала в своей среде немало прекрасных пианистов-концертмейстеров. Уже в 50-х годах XIX века как аккомпаниатор проявил себя А. Рубинштейн, который официально служил аккомпаниатором при великой княгине Елене Павловне.

С появлением Русского музыкального общества (РМО), созданного в 1859 году по инициативе А. Г. Рубинштейна и группы музыкальных и общественных деятелей, музыкальная жизнь в Россий-

ской империи активизировалась. Музыковед Калугина Т. Ю. пишет: «З відкриттям Петербурзької (1862), а потім і Московської (1866) консерваторій поступово почала усвідомлюватися необхідність виховання концертмейстерських кадрів. <...> У вимоги випускного екзамену першого випуску Петербурзької консерваторії у 1865 р. останнім пунктом входило «супровід в інші тони» [4, С. 28]. В 1885 г. в учебные планы Петербургской консерватории были включены занятия по аккомпанементу.

А. Рубинштейн, К. Клиндворт и другие преподаватели Петербургской консерватории развивали у студентов навыки аккомпанемента, привлекая к сотрудничеству учащихся старших классов — инструменталистов и студентов-вокалистов. Преподаватели Московской консерватории и студенты уже в 1878–1879 г.г. принимали участие в постановке оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Это С. Танеев, Е. Эдличка, М. Кленовский и др. Можно утверждать, что это был начальный этап формирования методики подготовки пианиста-аккомпаниатора в специальном музыкальном учебном заведении.

В историю концертмейстерства свои имена вписали так же великие русские композиторы М. Глинка и А. Даргомыжский. В 70-е годы XIX века в качестве пианиста-концертмейстера знаменитой русской певицы Д. М. Леоновой выступал великий композитор и пианист М. П. Мусоргский.

Конец XIX — начало XX века принес новые блестящие образцы концертмейстерского искусства в лице великих композиторов и пианистов С. Рахманинова, Н. Метнера, С. Танеева и др. Изысканность фортепианного аккомпанемента в вокальных произведениях данных композиторов: симфонизация фактуры, детально выписанный динамический план партии фортепиано, тонко выстраивающий соотношение звучности сольной партии и фортепиано, множество агогических обозначений является как бы зашифрованным методическим документом великих концертмейстеров для пианистов-аккомпаниаторов всех времен. А изданная в 1913 году работа Н. А. Римского-Корсакова «Основы оркестровки» была одним из первых в Российской империи пособием для музыкантов по аккомпанементу хору и солистам. В начале 1917 года в Российской империи было уже пять консерваторий: Санкт-Петербургская, Московская, Киевская, Одесская и Саратовская. Две из них были в Украине.

Современная украинская концертмейстерская школа преимущественно впитала в себя все лучшее, что было достигнуто в этой

области на протяжении двух столетий. В 1863 году было открыто Киевское отделение РМО. Постепенно музыкальное образование приобретает профессиональную форму и в 1874 году музыкальная школа переходит на средний уровень образования и становится музыкальным училищем, руководство которым взял на себя известный украинский композитор и педагог В. В. Пухальский. Понимая важность приобретения у пианистов навыков аккомпанемента, для допуска к выпускному экзамену пианист обязан был сдать экзамен по чтению с листа и проаккомпанировать программу с листа. Кроме этого, пианисты проходили концертмейстерскую практику в оперном классе. Лучшие из них становились концертмейстерами оперного театра или получали работу в инструментальных и вокальных классах музыкального училища.

Параллельно с Киевом, искусство аккомпанемента интенсивно развивается и в Харькове, чему способствовала активная концертная жизнь города. Возникла необходимость открытия Харьковского отделения РМО, что повлекло за собой и открытие музыкального училища (1883). Руководство училища (И. И. Слатин) в своей работе использовало опыт Киевского музыкального училища, а также Петербургской и Московской консерватории, где развитие навыка чтения с листа и аккомпанемент с листа был одним из факторов для получения пианистом аттестата I и II степени. Директор училища И. Слатин, понимая важность приобретения навыка аккомпанемента у пианиста для развития его профессионального уровня, сам лично контролировал посещение учащимися занятий по аккомпанементу и чтению с листа. Происходил процесс становления специальности «пианист-концертмейстер».

Кроме Киева и Харькова активная музыкальная жизнь проросла и в Одессе. Так в 1881 году здесь было основано Городское музыкальное общество, на базе которого уже в 1885 году были открыты музыкальные классы. Из небольших украинских городов своей музыкальной культурой выделялся город Житомир, где в 1900 году было основано Житомирское музыкальное общество по примеру РМО с открытием музыкальных классов. Итогом работы ЖМО было регулярное проведение концертов. Может быть, что генетическая музыкальная память небольшого города Житомира подарила в будущем Украине великие имена композиторов В. Косенко, Б. Лятошинского, гениального пианиста С. Рихтера, который пришел в сольное исполнительство из недр концертмейстерской работы в оперном театре Одессы.

Основоположниками украинской концертмейстерской школы можно считать великого украинского композитора, дирижера и пианиста, основателя украинской композиторской школы Н. В. Лысенко и композитора, педагога В. В. Пухальского. Н. Лысенко, творческая биография которого соединила в себе его обучение в Лейпцигской консерватории (1869 г.) и занятия по инструментовке в Петербургской консерватории у великого мастера инструментовки Н. Римского-Корсакова (1885 г.), проявил себя блестящим пианистом-концертмейстером не только с вокалистами и инструменталистами, но и как аккомпаниатор хора. Среди солистов, с которыми сотрудничал Н. Лысенко, были такие певцы как Н. И. Забела, О. Лысенко, Н. Калиновская-Доктор, Л. Балановская, Ф. Стравинский; инструменталисты — скрипач О. Шевчик, виолончелист В. Алоиз и др.

Замечательный украинский композитор, пианист-виртуоз, ансамблист, педагог и концертмейстер Виктор Косенко также удивительным образом соединил в себе культуру Западной и Восточной Европы (начало музыкальных занятий в Варшаве и завершение образования в Петроградской консерватории). Возвратившись в Украину, Виктор Косенко всю свою жизнь посвятил развитию украинского национального музыкального искусства. Среди его солистов-вокалистов великие имена З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, И. Паторжинского и др.

Развитие музыкальной культуры и искусства Галичины резко отличается от развития других регионов Украины в силу того, что она находилась ранее под властью Австро-Венгрии и Польши, и, по словам профессора Молчановой Т. О., развитие национальной музыкальной культуры во многом зависело от инициативы отдельных личностей [5, С. 88]. Среди известных пианистов-концертмейстеров имена К. Микули (ученика Ф. Шопена), его ученика Н. Франтишека. В 1919 году в городе Львове было создано Польское музыкальное общество с созданием при нем консерватории, где особое внимание уделялось чтению с листа и аккомпанементу. Многие композиторы Галичины вошли в историю как прекрасные пианисты-концертмейстеры. Это В. Барвинский, Н. Нижанковский, С. Людкевич, Р. Симович, А. Кос-Анатольский.

Среди имен украинских композиторов, которые внесли значимый вклад в развитие украинской концертмейстерской школы следует выделить имена Я. Степового, Л. Ревуцкого, Ф. Надененко, Б. Лятошинского, М. Дремлюги. Имена оперных концертмейстеров: Л. Фидлер, Л. Ржецкая, Н. Скоробагатько, С. Копелева. Пиани-

сты-концертмейстеры филармоний Л. Острин, З. Лихтман, Р. Эльвова, И. Полян, А. Юфит и др.

Огромную роль в становлении и развитии украинской концертмейстерской школы в XX–XXI веке сыграла также четкая, продуманная методическая система подготовки пианистов-концертмейстеров, начиная с детской музыкальной школы, далее среднего звена (музыкального училища или музыкального колледжа) и высшей школы (бакалаврат и магистратура). Особо одаренные пианисты-концертмейстеры продолжают обучение в ассистентуре-стажировке на кафедрах концертмейстерства.

Литература

1. Философский словарь. / Ред. И. Т. Фролова. 4 изд. — М., 1981.— С. 293.
2. Ладыгина А., Грин В. О. О преемственности в искусстве. — М.: Знание, 1964. — С. 27.
3. Куперен Ф. Искусство игры на клавишине. — М.: Музыка, 1973. — С. 30.
4. Калугіна Т. Зародження концертмейстерської спеціальності у вітчизняних музичних закладах дожовтневого періоду // Укр. музикознавство: Республ. міжвідомч. наук.-метод. Збірник / Ред. кол.: Котляревський І. та ін. — К.: Муз. Україна, 1990. — Вип. 25. — С. 27–33.
5. Молчанова Т. О. З історії ансамблевого музикування: Монографія — Львів: Сполох. — 2005. — 160 с.

Вивчення романсів Віктора Степановича Косенка у класі концертмейстерської майстерності

У статті представлено аналіз романсів Віктора Степановича Косенка, які можуть займати значне місце у репертуарі концертмейстерського класу. Розкриті: зміст, композиційна структура та характер фактури, особливості поетичного тексту, зв'язок слова та звуку, специфічність партії співака, що необхідно для роботи концертмейстера.

Романси — це жанрова сфера, до якої В. С. Косенко звертався протягом всього свого життя. Його твори — визначні елементи української вокальної музики, що будуть завжди актуальні для виконавців, адже вони досконалі за формою, «зручні» за теситурою. Голос і супровід у романсах В. С. Косенка становлять органічну єдність.

Ключові слова: Косенко Віктор Степанович; концертмейстерський клас; романси.

Мета статті — допомогти концертмейстеру в роботі над втіленням художніх образів твору, показати можливі варіанти трактовок, сприяти розумінню сенсу творів В. С. Косенка. Щодо втілення художніх образів твору, показати можливі варіанти трактувань, сприяти розумінню сенсу творів В. С. Косенка.

Головне завдання статті — продемонструвати співвідношення вокальної та фортепіанної партій, їхнє об'єднання в одному художньому синтезі, прагнення до максимального виявлення всіх елементів акомпанементу для створення цілісного музичного образу.

Стильові риси В. С. Косенка сформувалися в ранньому періоді його творчості. Вони були схожі на риси романсів П. І. Чайковського, С. В. Рахманінова. Зв'язок з рахманіновським стилем виявляється у бурхливій фактурі партії фортепіано.

Основні риси стилю В. С. Косенка :

1. Дуже яскрава мелодика вокальної партії;
2. Чітка метрична структура;
3. Важлива роль фортепіанної партії, яка характеризується образотворчими можливостями, піаністичними прийомами;
4. Складна гармонія;
5. Виконання класичних форм;

Працюючи зі співаками, композитор говорив: «Романс починається там, де пальці піаніста торкнулись клавіш»[1].

Мелодія — головний носій музичної думки. В. Косенко був великим мелодистом, музична мова якого сповнена рисами слов'янського мелосу. Голос і супровід завжди становлять гармонійну основу в його романсах.

Починаючи роботу над романсами В. Косенка, перш за все треба звернути увагу на літературний текст. Найчастіше це лірика інтимного характеру. Композитор звертався до віршів російських поетів, які відзначаються контрастною образністю.

Насамперед треба відчутти чарівність поезії. Саме в поетичній структурі вірша, як і в метро-ритмічному, колористичному та фактурному розвитку романсу знаходити логіку становлення художнього образу.

Увагу композитора привертають вірші таких поетів: М. Лермонтова («Сумний я»), О. Пушкіна («Соловей»), О. Толстого («Коли б то ти могла»), В. Лихачова («Говори, говори»). Емоційно-образний стрій в одному вірші доволі мінливий, тому його музичне втілення пов'язане з певними труднощами. На моменти, пов'язані з текстом вірша, корисно звернути увагу виконавця, щоб полегшити досягнення музичного образу [2].

Для виконання необхідна тонка реакція на всі зміни сюжетного ходу, слідування поетичному образу. Сам Віктор Косенко підкреслював психологізм своєї творчості: «Я відчуваю свою музику як продукт душевних переживань, а не зовнішньої мішури» [3].

Продуманість, філігранна відточеність усіх елементів музичної мови і особливо велика роль фортепіанного супроводу. Великого значення В. Косенко надає фортепіанним виступам, інтерлюдіям і постлюдіям. Характерною рисою стилю композитора стало використання початкового мотиву вступу у фіналі романсів «Соловей і ружа», «Сумний я», «Вони стояли мовчки», «Коли б то ти могла».

Матеріал вступів:

1. Один такт («Коли б то ти могла»);
2. Акорд або два акорди виступають дійовими імпульсами для початку романсів («Говори, говори», «Вони стояли мовчки»);
3. Вступ, на якому будується вся музична тканина романсу («Сумний я», «Соловей і ружа»).

Фортепіанна партія — емоційна, темпераментна, складна. Це стає характерною властивістю романсів композитора, який був майстерним піаністом. Прикладом цього є романси «Говори, говори», «Сумний я», де фортепіанна партія підсилює почуття схвильованості, тривожності, сприяє ґрунтовному розкриттю образу. Фактурний розвиток надзвичайно різноманітний. У деяких романсах зберігається до кінця єдиний тип фактури («Коли б то ти могла», «Вони стояли

мовчки»), а у деяких — постійно змінюється. Композитор зосереджує увагу на фортепіанній партії, надає смислової ролі та знаходить вдалі комбінації поєднань різних фактурних прийомів.

Поліфонізація характерна для всіх романсів В. Косенка. Особливо вона відчувається у романсі «Коли б то ти могла» на слова О. Толстого, де він застосовує підголоскову поліфонію.

Сюжетна лінія романсів складається з трьох частин:

1. Виклад думки, змісту;
2. Їх розвиток, збагачення;
3. Завершення.

За формою романси будуються таким чином:

1. Початок, в якому спокійний рух, стриманий характер;
2. У розвитку відбуваються тональні зміни, з'являються хроматизми, фактура стає рухливою;
3. Завершує процес постлюдія.

Розгляд, вивчення та виконання романсів В. С. Косенка дає дуже потужний поштовх у розвитку музикантів-виконавців.

Література

1. Стецюк Р. М. Віктор Косенко. — К: Музична Україна, 1974. — 55 с.
2. Смирнов М. А. О работе концертмейстера. — М: Музыка, 1974. —159 с.
3. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. — К: Наукова думка, 1977. — 150 с.

**ДОТИЧНІ АСПЕКТИ
ЗБЕРЕЖЕННЯ І ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ
В. КОСЕНКА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ**

Вплив романтичного світовідчуття Віктора Косенка на творчість Віталія Кирейка

Постать Віктора Степановича Косенка — видатного українського композитора, піаніста та педагога мала особливе значення в історії української музики ХХ ст. Незважаючи на коротке життя (всього 42 роки — 1896–1938), В. Косенко залишив для нащадків свою високопрофесійну творчу спадщину, що так чи інакше впливала практично на усіх українських митців.

Експресивно-романтичне світовідчуття композитора-лірика яскраво відбилася у його фортепіанній, камерно-інструментальній та вокальній музиці. Його добре відоме «Класичне тріо», понад 40 фортепіанних творів (включаючи три сонати, два цикли етюдів, прелюдії, цикл «24 п'єси для дітей», Поєми, Легенди та ін. концертні п'єси) посіли почесне місце в репертуарі багатьох піаністів, а романси з яскравою наспівною мелодією та рівнозначною вокальній фортепіанною партією з соковитими романтичними гармоніями стали окрасою багатьох концертів.

Змістовність і натхненність музичної творчості, відображення людських душевних переживань, а також чіткість форми відрізняє кожен твір В. Косенка, що не залишає байдужим ні виконавців, ні слухачів.

В. С. Косенко був одним з найулюбленіших композиторів та іншого українського композитора — В. Д. Кирейка (1926–2016). Творчість композитора, який, за словами Марії Загайкевич, «зумів збагатити надбання національної композиторської школи, покликаної ввійти в європейську культуру зі своїм власним, самобутнім і неповторним голосом»¹, безперечно, становить важливий етап на шляху розвитку українського музичного мистецтва.

За словами В. Кирейка, почуті в дитинстві романси й обробки українських народних пісень В. Косенка полюбилися назавжди.

Тож не дивно, що Віталію Дмитровичу було близьким не тільки романтичне світовідчуття В. Косенка, а й його світогляд та відношення до народної пісні як до джерела натхнення та духовного збагачення.

¹ Загайкевич М. Митець і доба // Культура і життя. 1997р. 05 лютого.

ня. Крізь усе творче життя пронесли митці любов до народної пісні, що відчувалася і в їхній музиці. «Національне — це те, що властиво кожному народу в силу складених умов його життя і шляхів історичного руху. Тому національний характер є поняття історично конкретне і те, що розвивається»².

Музична мова усіх творів митців коріниться в інтонаційних, ладо-гармонічних та ритмічних особливостях українського фольклору. Композитори переосмислювали, узагальнювали фольклорні джерела і вводили їх у контекст своїх творів.

На мистецькому терені В. Кирейко, як і В. Косенко, виявив себе як композитор моностильового складу: абсолютно всі твори митця різних жанрів (це 299 опусів), починаючи вже з перших опусів, виявляли виразну авторську мову з характерними інтонаційно-мелодичними й ладо-гармонічними зворотами, що виражали чітку індивідуальну систему музичного мислення.

Витончене письмо обох композиторів відрізняла душевна щирість, чистота художньої емоції, тонка краса сокровенного внутрішнього світу. Передаючи в динаміці музичних образів динаміку самого життя з його напруженими конфліктами, митці творчо використовували усталені жанри й форми, наповнюючи їх свіжим змістом, надаючи індивідуального, неповторного відтінку. Їх музика стала органічним синтезом національних та європейських здобутків.

В. Кирейко, як і В. Косенко створив самобутні оркестрові, фортепіанні, вокальні та камерно-інструментальні твори. Перу В. Кирейка належать в тому числі концерти для фортепіано, скрипки, віолончелі з оркестром, а також перший в Україні Подвійний концерт для скрипки й віолончелі з оркестром. Особливе визнання заслужили 5 опер та 4 балети митця (на відміну від В. Кирейка, Віктор Косенко не писав у музично-театральних жанрах, хоча театральність мислення помітна в драматургії більшості його творів).

Зупинімось лише на менш відомій камерно-інструментальній спадщині Віталія Кирейка, в якій тонко розкриваються особливості індивідуального світобачення митця та своєрідність творчого стилю. Її представляють твори різних жанрів: *Капричіо* для скрипки і фортепіано ор. 25 (1961), *Тріо* № 1 для скрипки, віолончелі й фортепіано ор. 85 (1976), *Рансодія* для скрипки і фортепіано ор. 92 (1977), *Тріо* № 2 для двох скрипок і фортепіано ор. 118 (1983), *Фантазія* для двох скрипок і фортепіано ор. 132 (1986) та *Фантазія* для скрипки і фортепіано ор. 132-а (1987), *Соната* для скрипки і фортепіано ор. 149 (1990), *По-*

² Сохор А. Национальное и современное в советской музыке // Музыкальный современник. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1973. С. 17 (переклад автора — І. Ш.)

ема пам'яті Л. Ревуцького для віолончелі і фортепіано оп. 184 (1997), *Поєма* для скрипки і фортепіано оп. 186 (1997), *Соната* для альту і фортепіано оп. 189 (1997) і *Фортепіанний квінтет* оп. 232 (2004). Для струнного квартету В. Кирейко створив «Фантазію і фугу» оп. 17 (1957) та 6 квартетів.

Усі цикли сонат, двох тріо, фортепіанних квінтета і квартета Віталія Кирейка продовжують класично-романтичні традиції вітчизняної камерно-інструментальної музики, закладені ще в XVIII ст. М. Березовським (згадаймо його тричастинну Сонату для скрипки і чембало³, написану в 1772 р.) та продовжені у творчості багатьох наступних українських композиторів. Саме класичний тричастинний цикл обирає В. Кирейко для своїх камерно-інструментальних творів, де I частина — компактне сонатне *allegro*, II — пісенно-лірична тема з варіаціями, а III — танцювальний фінал. Але разом із тим митець вносить в усталені форми власний зміст. Спираючись на український фольклор, композитор зображує емоційні музичні образи, в яких індивідуальне начало співіснує з загальним. Як правило, основне драматургічне навантаження циклу лягає на центральну другу частину. Яскравий майстер-мелодист, В. Кирейко створює високохудожні повільні частини виразного національного звучання з поглибленою філософською проблематикою, вирішуючи проблему взаємовідносин людини і буття, співіснування суб'єктивного і об'єктивного начал. Він розробляє і апробує музичні засоби, які стануть у пригоді в його оркестрових полотнах.

Протягом усієї своєї творчості В. Кирейко залишався вірним продовжувачем національно-романтичних традицій свого вчителя Л. М. Ревуцького. Особливо яскраво це помітно в камерно-інструментальних творах, написаних у 1990-х роках: *Сонаті* для скрипки і фортепіано оп. 149, *Поємі* для віолончелі і фортепіано пам'яті Л. Ревуцького (оп. 184), *Поємі* для скрипки і фортепіано (оп. 186) та тричастинній *Сонаті* для альту і фортепіано (оп. 189). Їм притаманна виразність тематичних образів, яскравість музичної мови, епіко-ліричний тип експресії, переосмислений в індивідуальному ключі. Приваблюють емоційна щирість, майстерність та свіжість, художній смак, цікаві фактурні засоби, свіжі тональні зіставлення, поєднання поліфонічних і гомофонних прийомів, а також усвідомлення особливостей українського музичного стилю, що відчувається з перших музичних фраз. Форма одночастинних *поєм* і *фантазій* митця вільна, хоча в будові проступають характерні для романтичних поемних форм сліди ущільнення сонатного циклу (динаміка розвитку основних неконфліктних тем допомагає розкриттю змісту в наскрізній дії).

³ Ранньокласичний тричастинний цикл Сонати М. Березовського складався з *Allegro*, *Grave*, *Minuetto con 6 variazioni*.

Поєднання класичних традицій з фольклорними яскраво помітно в *Сонаті для скрипки й фортепіано* (ор. 149, 1990, *a-moll*). Тематизм усіх трьох частин циклу близький до зразків української народної пісенності: тема вступу сонати близька до улюблених композитором козацьких маршових пісень з чітким пунктирним ритмом, неконтрастуючі головна і побічна I-ї частини подібні до лірико-романсових зразків; витоки протяжних ліричних пісень формують тематизм II-ї частини, а рефрен рондо-сонатної форми фіналу оснований на видозмінених зворотах запального українського козачка. *Епіко-лірична* за жанром соната відмічається багатством смислових відтінків тематизму, що дають поштовх для внутрішнього динамічного розвитку. Композитор віднайшов рельєфні теми-образи, що стали змістовною концентрацією, результатом його життєвих спостережень та узагальнень. Внутрішньо-динамічне напруження музичної тканини створюється завдяки майстерній розробці матеріалу, що базується на мотивному розчленуванні тематизму, який слугує імпульсом до подальшого розвитку ідеї.

Цікавим є співвідношення структурних розділів форми, характерне для В. Кирейка: в сонатному *allegro* I-ї частини контраст епіко-ліричним головній і побічній темам вносить драматична заключна, яка є рушійною силою всієї розробки і динамізації подальшого тематизму. Пейзажній споглядальності ліричної основної теми II-ї частини контрастує схвильовано-драматичний розвиток середнього епізоду. А в яскравому танцювальному фіналі головну тему козачка рондо-сонатної форми відтіняє епіко-лірична побічна, близька до історичних народних пісень, та лірико-наспівна тема передостаннього епізоду. Як і в більшості творів, митець утверджує оптимістичний початок у фіналі, який ніби прославляє непереможну силу й доблесть українського народу.

Друга частина сонати (*Largo*) — одна з перлин кирейківської лірики. З вишуканою майстерністю композитор змінює лірико-розповідну основну тему в кожній новій *варіації*. Широка мелодична лінія теми зазнає ладових, тональних, ритмічних, поліфонічних, динамічних та фактурних видозмін. Її характер перетворюється з наспівно-ліричного і споглядально-елегічного на драматично-схвильований, потім на стверджено рішучий, величний і знову — наприкінці — на ліричний. Таким чином, відбувається перевтілення провідного образу засобами музичної виразності. Солююча скрипка та фортепіанна партія доповнюють одна одну, створюючи справжній дует. Засоби виразності мають чимало рис, що близькі постромантичним та імпресіоністичним стильовим засадам. Це стосується витонченої гармонічної мови із за-

стосуванням альтерацій та тональних відхилень, драматургії тембрів (перенесення оркестрових прийомів у фортепіанну музику), музичної тканини й мелодичного матеріалу, що інтонаційно близький до фольклорних зразків (звичайно, всюди домінує авторська інтонація). Свіжість, неординарність музики визначає природна, невимушена виразність тематичного матеріалу, насиченого наспівністю, мелодизацією фактури. Фортепіано, як і скрипка, трактується, як співучий інструмент, здатний передати глибокі душевні переживання.

Цільність і ясність форми поєднується з різноманітністю і тонкістю деталей: при всій стриманості й строгості відчувається свобода викладу матеріалу.

Останнім твором В. Кирейка для камерного ансамблю став тричастинний *Квінтет* оп. 232 (*c-moll*) для двох скрипок, альту, віолончелі й фортепіано, створений у 2004 році. Твір відрізняється національною своєрідністю образів і тематизму, барвистим колоритом та оригінальністю й колористичністю музичної мови, що передає широку гаму переживань людини та її ставлення до навколишнього світу. Мелодичний матеріал усіх частин, як у більшості випадків, пройнятий інтонаціями українського фольклору (історичних, танцювальних, ліричних, тужливих і маршових пісень). Композитор показує великі технічні й мелодичні можливості усіх п'яти інструментів, прагнучи до лаконізму вислову, майстерного підголоскового розвитку тем, що споріднено з практикою народного інструментального музикування.

Сонатне *allegro* I частини відрізняється цікавими гармонічно-колеристичними, поліфонічно-ансамблевими засобами і стрункістю форми.

Найсильніша за своїм психологічним впливом II частина циклу (*Andante, g-moll*) — одна з найкращих сторінок камерно-інструментальної творчості В. Кирейка. Композитор подає філософське узагальнення людської скорботи, втілюючи його в складну тричастинну форму з елементами подвійної варіаційності. Основний образ уособлює тужливо-лірична тема з перемінним ладом і метроритмом, близька до народних чумацьких пісень. Митець майстерно обробляє тему, знаходячи різні засоби виразності в кожній варіації, при тому ніде не повторюючись. Споглядальні настрої поєднуються з образами туги, напруженого протистояння; об'єктивне відображення реальності співставляється з суб'єктивним світом особистості (філософське співіснування й боротьба протилежностей є характерною рисою образності всієї творчості В. Кирейка).

III частина (*Allegro vivo*) — драматичний фінал Квінтету. Композитор використовує традиційну рондо-сонатну форму, надаючи їй

індивідуального звучання. Енергійна головна партія (*c-moll*) з бадьорим стрімким ритмом тарантели за своєю образністю і музичними засобами (інтонаційними, ладо-гармонічними зворотами і поєднанням «квартолей» з «тріолями») подібна до фіналу Шостої фортепіанної сонати (*c-moll*). Мелодійна наспівність побічної партії (*Allegro moderato*), спершу викладеної фортепіано соло, відтіняє стрімку головну й драматично-загострену заключну партію. В розробці фіналу з'являється новий епізод (*Lento ma non troppo*), що є ремінісценцією теми вступу з першої частини Квінтету (в цьому проявляються елементи симфонізації циклу). Викладена канонічно, тема епізоду набуває в розвитку особливої драматичної патетичності й кульмінаційного злету.

Як бачимо, камерно-інструментальні твори Віталія Дмитровича Кирейка за своєю подібністю музичної мови і форм, відрізняються яскравою образністю і шляхами її відтворення, багатством засобів художньої виразності, національною самобутністю, поетично-романтичним світовідчуттям.

Емоційно-психологічну функцію виконують використані народно-пісенні інтонації. На думку М. Михайлова, «кожен художник, що сформувався в атмосфері своєї національної культури в конкретно-історичних умовах, які породили його творчість, неминуче повинен виявити в своєму мистецтві... якісь ознаки своєї національної приналежності»⁴. Творчість В. Д. Кирейка, як і В. С. Косенка — яскравий доказ цієї приналежності художника. Вони створили і свою індивідуальну лексику, що увібрала розмаїття фольклорних інтонацій; для вираження яскравих образів використовували гнучкі ладові, метроритмічні, поліфонічні, гармонічні та тембральні засоби виразності. Розвиваючи традиції, успадковані від минулого, знайшли нові аспекти їх художнього використання.

Таким чином, камерно-інструментальні твори В. Д. Кирейка, близькі до романтичного світовідчуття В. С. Косенка, мають неабияку художню цінність для сучасної музичної культури, показуючи зрілість і високопрофесійну майстерність композитора, розмаїття жанрів, засобів і образних відтінків (від лірико-епічних, філософських узагальнень до національних жанрових замальовок), надзвичайно вишуканий чуттєвий світ і смислову наповненість творів, що робить їх вагомими і цінними в українській музичній скарбниці.

⁴ Михайлов М. Стиль в музице. — Л. — Музыка, 1981. — С. 226.

Павло Батюшков: творчість музиканта як зв'язок минулого з майбутнім¹

Постать Павла Васильовича Батюшкова в Київській консерваторії завжди була трішки загадковою. На перший погляд, будучи людиною замкненою, і навіть скутою, його очі завжди випромінювали величезну доброту...

Цей невисокий, худорлявий чоловік насправді був надзвичайно скромною, інтелігентною людиною, що пройшла нелегкий життєвий шлях.

Дитинство хлопчик провів у місті Таллінні. Родина його була культурною та освіченою: батько, Карл Вахман, був інженером, мати, Любов Раєвська, — піаністкою з консерваторською освітою. Музична атмосфера рідного дому (тато грав на скрипці, мама на роялі) виховувала художній смак хлопчини, культуру спілкування. З восьми років він почав систематично займатися музикою — спочатку під керівництвом мами освоював ази фортепіанної гри, а згодом його педагогом стала піаністка та композитор В. П. Виноградова-Бік. Та скоро в спокійне життя родини увірвалося горе — трагічно загинула мама Павла. Це сталося у довоєнному 1937 році. А війна додала ще більше страждань та проблем: спочатку розлучила сина з батьком, а потім і позбавила Павла татка.

Доля закинула хлопця в Кіровську область на торф'яні розробки, а тяжка робота підірвала його здоров'я.

Влітку 1942 року Павло знайшов свою двоюрідну сестру, яка жила в містечку Советське, Кіровської області. На той час у неї перебувала, евакуйована з Києва, Ірина Едуардівна Канеп, прийомна донька композитора Косенка В. С. В її турботі Павло знайшов співчуття, розуміння, підтримку. Пізніше він назвав її другою мамою. Більше вони не розлучалися.

¹ Стаття надрукована в навчально-методичному науковому посібнику НМАУ ім. П. Чайковського «Науковий вісник», 2010 р., Вип. 86. — С. 89–94.

Тяжкий воєнний час, який безжально розкидав людей по всьому світу, робив їх душі і самотніми, і вразливими, і, мабуть, особливо чутливими.

Одного дня, на кораблі, що плив по річці Вятка, Ірина Едуардівна, молода жінка, разом з худим, виснаженим юнаком Павлом, звернула на себе увагу чоловіка, який теж перебував там. Це був Василь Миколайович Батюшков, правнук російського поета Костянтина Батюшкова. Співчуття до долі цієї молодої жінки та раптово зароджене чисте почуття любові поєднало Василя Миколайовича та Ірину Едуардівну.

Так народилася сім'я Батюшкових, де Павлушу прийняли за рідну дитину, виховували, допомагали йому здобути освіту. Члени родини зберігали теплі стосунки між собою все життя. «З їх допомогою та піклуванням я відновив своє здоров'я, підготувався та вступив до музичного училища в місті Кірові», — згадував Павло Васильович у своїй автобіографії.

Павлуша з самого початку швидко і легко поєднався душею з Іриною Едуардівною, бо спільною їхньою любов'ю була музика. Ірина Едуардівна сама зросла в сім'ї Віктора Степановича, перейняла його захопленість музикою. В домі Косенків музика не звучала тільки тоді, коли Віктор Степанович записував свій новий твір. Навколо талановитого та надзвичайно енергійного музиканта гуртувалося дуже багато виконавців. Родина композитора завжди була свідком і репетицій, і концертів, і просто дружніх «посиденьок» з музикою, жартами, виставами і т.ін. Тож Ірина Едуардівна, сама по-справжньому люблячи музику, допомагала і Павлуші творчо зростати і формуватись прекрасним професійним музикантом. Вищу освіту він здобув у Талліннській та Горьківській консерваторіях. Його наставниками були професор Талліннської консерваторії Бруно Лукк та піаніст і композитор О. К. Ейгіс, у якого П. Батюшков закінчив Горьківську консерваторію з відзнакою.

Творча енергетика В. С. Косенка так органічно увійшла в талановиту душу Павла Васильовича, що протягом всього свого життя він так само самовіддано популяризував твори українських композиторів (перш за все, творчість Віктора Косенка) високим рівнем їх виконання.

Працюючи в 1957–59 рр. у Київському педагогічному інституті на кафедрі музики, Павло Васильович Батюшков зіграв свої перші сольні концерти, до програм яких включив твори В. Косенка.

З серпня місяця 1959 року виконавська та педагогічна діяльність Павла Васильовича перемістилася в Київську державну консер-

ваторію ім. П. І. Чайковського (нині Національна музична академія України). Він виступав з творами Віктора Косенка на Київському радіо, брав участь у філармонійних концертах, присвячених творчості композитора.

Найбільш значимою для Павла Васильовича стала його активна просвітницька робота в меморіальному музеї В. С. Косенка, що розпочалася в 1956 році.

В 50-ті роки квартира-музей була справжнім культурним осередком Києва. Тут щомісяця звучала музика, проходили так звані «Косенкові дозвілля». Вони стали продовженням житомирської традиції косенківського дому, коли вільні вечори проводили в розмовах про літературу, живопис і, обов'язково, з музичним супроводом.

Першими постійними гостями музею були Ю. Будницька, Іван Паторжинський, Зоя Гайдай. Згодом до музею стали приїжджати музиканти зі Львова, з Одеси — О. Благовидова з концертмейстером О. Дублянською, піаністка М. Старкова, композитор К. Данькевич. Поступово приєдналися музиканти з багатьох міст України: Харкова, Житомира, Донецька та ін.

Слід відмітити, що вся сім'я Батюшкових брала участь в організації та проведенні просвітницької роботи музею. З 1961 року Ірина Едуардівна проводила регулярні читання зі спогадів про Віктора Степановича, любовно зібраних Ангеліною Володимирівною, дружиною композитора, та його друзями й колегами. Студентська молодь та діти музичних шкіл м. Києва з величезною цікавістю відвідували ці музичні вечори. Їх було безліч. І завжди звучала музика. Афіші до концертів у квартирі-музеї завжди малював Василь Миколайович Батюшков. Він, професійний художник, присвятив композитору і подарував музею багато своїх акварельних робіт, де зобразив пам'ятні місця, пов'язані з перебуванням Віктора Степановича Косенка.

А невдовзі і дружина Павла Васильовича Батюшкова Ольга Олексіївна долучилася до роботи в музеї. Разом з Павлом Васильовичем вони проводили концерти для молоді, знайомлячи їх з дитячими творами В. Косенка.

Не можна перелічити всієї кількості концертів, зіграних в музеї Павлом Васильовичем. Більше сімдесяти творів В. Косенка були в його виконавському репертуарі. П. Батюшкова порівнюють з російським піаністом В. Софроніцьким, який будучи зятем О. Скрябіна, надавав перевагу його творам. П. Батюшков, вихований у душі Косенківської сім'ї, все життя підтримував і продовжував її традиції та виконував, переважно, твори В. Косенка. Сам він писав так: «Мені не

довелося зустрічатися з Віктором Степановичем, почути його гру, але я добре знаю і люблю його твори і, здається, відчуваю настрій».

Безумовно, його виконавський репертуар був дуже різноманітним. Він грав концерти з творів Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Ф. Шопена, П. Чайковського. Крім того, виконував твори композиторів М. Лисенка, Л. Ревуцького, Я. Степового, Л. Яначека, П. Владигерова, Ж. Енеску, Е. Каппа та ін. Але більшу частину його концертного репертуару складала твори В. С. Косенка.

Виконував Павло Васильович не тільки популярні фортепіанні твори, а й ті, що були невідомими широкому загалу музикантів. Широка обізнаність Павла Батюшкова у творчості В. Косенка дозволила йому підготувати до друку збірку з більш, як двадцяти творів, які зберігалися в музеї у рукописах. Ця збірка видана в Києві, в 1986 році у видавництві «Музична Україна» під рубрикою «Перлини світової музики». Надзвичайно прискіплива редакторська робота над нотними текстами, допомогла наблизити їх до авторського задуму, ліквідувати невиправдані купюри та інші помилкові нашарування.

Як висококласний фахівець та знавець творчості В. С. Косенка Павло Васильович Батюшков був запрошений до складу редакційної колегії з видання десяти томника творів В. Косенка. У передмові до 8-го тому, де надруковано Концерт для фортепіано з оркестром, висловлена подяка піаністу П. В. Батюшкову за допомогу в редагуванні цього твору. Слід сказати, що Павло Васильович здійснив також педагогічну редакцію Концерту, переклавши його для 2-х фортепіано (твір не видано).

Принагідно згадаємо його переклади для 2-х фортепіано таких творів, як «Меланхолійний етюд» (дві редакції: одна для чотириручного виконання, друга — для восьмиручного), та поеми «Заклик» (чотириручний виклад). На жаль, ці роботи теж не видано.

Великий досвід виконавської діяльності Павла Васильовича викликав необхідність викладення його думок у теоретичних статтях та картинах. Серед них: «Гортаючи сторінки» (до 100-річчя В. Косенка), «Dediee a mon ami»..., опубліковані в журналах «Музика», «Меморіальний музей В. С. Косенка» (історичний нарис 1991 р.), а також ряд відгуків та статей методичного спрямування.

Багатогранність таланту Павла Васильовича Батюшкова засвідчили також його фонотечні записи творів В. Косенка.

У 1978 році піаніст співпрацював з фірмою грамплатівок «Мелодія». Результатом цієї роботи став випуск платівки «Грає Павло Батюшков», на якій записані 4 мазурки, 2 етюди тв. 8, етюд «Пер-

шотравневий», 2 гавоти з циклу «11 етюдів у формі старовинних танців», 2 поеми-легенди тв.12. Крім того, звукорежисер Л. Більчинський здійснив запис циклу етюдів (тв. 8), виконаних П. Батюшковим. Зараз ці матеріали знаходяться у фонді Українського радіо.

Як бачимо, життєвий і творчий шлях піаніста, доцента Національної музичної академії України ім. П. Чайковського Павла Васильовича Батюшкова проліг через випробування непростими життєвими обставинами. Але, щедро обдарований музичним талантом, цей чоловік став своєрідним місточком, який поєднав різних, здавалося б, чужих йому людей, згуртував їх в єдину родину і в єдину творчу долю.

Самовіддана виконавська та педагогічна діяльність П. В. Батюшкова, наповнена кращими зразками музичної культури, щире бажання донести цю музику в молоді душі й серця, безумовно, знайде відгук та продовження в житті нових поколінь музикантів. Саме в такий спосіб передачі музичної спадщини і формується майбутня культура народу, її творча інтелігенція, її творчий інтелект.

Таким є неоціненний вклад піаніста Павла Васильовича Батюшкова у розвиток культури українського народу.

Література

1. Батюшков П. А. Гортаючи сторінки // Музика. — 1996 — №5. — (С.15–16) (До 100-річчя В.С. Косенка).
2. Батюшков П. В. «Dediee a mon ami...» // Музика. — 1999. — №№ 4, 5.
3. Батюшков П. В. Меморіальний музей В.С. Косенка. Історичний нарис. — Методична робота. — 1991.
4. Івахненко Л. Я. Грає Павло Батюшков // Культура і життя.— №42–43, 2 листопада 2005.
5. Косенко В. С. Спогади. Листи. Упорядкувала А. В. Косенко./ «Музична Україна», Київ, 1975.
6. Косенко Віктор Степанович. Погляд з 90-х років. До 100-річного ювілею./ Міністерство культури України, НМАУ ім. П.Чайковського, Центр музичної україністики. Редактор-упорядник К. І. Шамаєва.— Київ, 1997.
7. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка// «Наукова думка» Київ, 1977.
8. Особова справа П. В. Батюшкова. Архів НМАУ ім. П. Чайковського.

Культурно-освітні програми для дітей та молоді у Меморіальному музеї-квартирі В. С. Косенка (на прикладі мистецького проєкту інтерактивних квест-екскурсій «Діти — дітям»)

У своєму повідомленні я хотіла б торкнутися питання культурно-освітніх програм для дітей та молоді, що реалізуються у музейному просторі, а саме специфіки організації та проведення мистецького проєкту інтерактивних квест-екскурсій «Діти дітям», який проходив у межах фестивалю-марафону «У сузір'ї Віктора Косенка».

Можна сказати, що цей проєкт носив досить експериментальний характер і був, в якомусь сенсі, спрямований на налагодження внутрішнього культурного діалогу між секторами: музеєм та початковими мистецькими навчальними закладами. Тобто в основу проєкту було покладено інноваційну ідею комунікативного сприйняття інформації на однаковому віковому рівні. Функція ведучих інтерактивних екскурсій по музейному простору меморіальної квартири В. Косенка була доручена учням ДМШ, які проводили екскурсії для таких самих учнів інших дитячих музичних шкіл.

Всього в рамках проєкту було задіяно три екскурсіводи та один асистент, це учні ДМШ № 39, які провели впродовж двох тижнів 5 інтерактивних квест-екскурсій для ДМШ №№ 2, 3, 36, 39, а також позапланову екскурсію для вихованців класу кандидата мистецтвознавства, доцента НМАУ ім. П. І. Чайковського Наталії Олександрівни Лукашенко.

Слід зазначити, що всі проведені в рамках проєкту екскурсії мали достатньо позитивний комунікативний резонанс. Проходили, як кажуть, на одному подиху і з відвертим захопленням і самих учнів-екскурсіводів і учнів-глядачів.

Перед тим, як перейти до безпосереднього розгляду цього проєкту, хочеться декілька слів сказати про загальну картину сучасного стану сприйняття в сфері культури та мистецтва /мистецьких та освітніх установ. Річ у тім, що головним критерієм освіти, незалежно від її професійної спрямованості, завжди була і лишається можливість адаптації до вимог сучасного суспільства. Останнім часом динаміка постійного оновлення має все більший вплив на людське світосприй-

няття, і в першу чергу це стосується саме дітей та молоді, які дуже добре відчують всі зміни та вміють миттєво й легко адаптуватися до усього нового, що створюється та відбувається у світі.

У зв'язку з цим задача мистецьких та освітніх установ полягає у тому, щоб знайти (чи сказати б, постійно винаходити, бо те що винайшли сьогодні завтра вже може бути не актуальним, адже світ постійно змінюється і потрібно відчувати ці зміни і змінюватись також) такі форми донесення інформації, які змогли б бути конкурентно спроможними на рівні з усім бурхливим інформаційним потоком навколишнього світу. Тобто з цього виходить, що пріоритетним фактором у наданні інформації важлива не лише її якість, а й формат її донесення.

На жаль, інколи можливо зіткнутись з картиною, коли вправний екскурсовод чудово розповідає учням цікаву інформацію, але вони зовсім не в змозі її сприймати, і проблема в даному випадку не в екскурсоводі і не дітях, а у форматі донесення. Отже, питання екскурсій для дітей це окрема достатньо серйозна тема.

Зараз пропоную розглянути деякі особливості культурно-освітнього проєкту «Діти — дітям».

Як вже було сказано, це проєкт, який дав змогу бажаним учням долучитися до музейного простору квартири В. Косенка і спробувати себе у ролі справжнього екскурсовода. Перед учнями-екскурсоводами стояло завдання скласти /провести/ екскурсію так, як би, на їх думку, їм самим було цікаво слухати екскурсоводів. І тут відразу з'ясувалося, що просто слухати не цікаво, потрібно взаємодіяти. Для цього було обрано формат інтерактивної квест-екскурсії.

Розподілення ролей вийшло таким чином: два ведучі-екскурсоводи, які проводили екскурсію безпосередньо, взаємодіяли з групами екскурсантів, та асистент, який виконував технічні функції (допомагав вмикати патефон, і видавав бонуси за правильні відповіді).

Стосовно регламенту, програма заходу будувалася по схемі: спочатку був концерт певної ДМШ (оскільки проєкт проходив впродовж фестивалю), потім 25–30 хвилин екскурсія по двох кімнатах та на завершення квест (5–10 хв).

Щодо особливостей сюжетного плану екскурсії можна, по перше, зазначити, що розповідь відбувалася діалогічно — два екскурсоводи, що є певною театралізацією дії, і в свою чергу позитивним моментом в утриманні уваги учнів.

По друге, кожний висловлений інформаційний тезис, обов'язково повинен бути закріплений якимось видом сприйняття, або ві-

зуальним (ось подивіться, знайдіть), або аудіальним (послухайте), або якщо мова іде про те, що показати в межах експозиції не можна, то задається питання, як, наприклад, — Косенко вчився на двох факультетах, а хто з вас вчиться на двох?

І по третє, — за кожен правильну відповідь слухачі екскурсії отримували бонуси, що є елементом стимулу певного азарту (момент змагання).

План екскурсії будувався за хронологією життєвого та творчого шляху Косенка, відповідно до експозиції музею (Варшавський період, Петербурзький /навчання у консерваторії/, Житомирський та Київський).

По завершенню екскурсії для закріплення та активізації отриманої інформації проводився квест. Оскільки слухачами екскурсії були учні ДМШ (діти, які знають нотну грамоту), їх розподіляли на команди дуети.

Загалом можна сказати, що це був дебютний проєкт «Діти — дітям», що сприяв культурно-освітньому зростанню творчо обдарованих дітей та молоді.

Ми працюємо любимо, що в творчість перейшло (М. Рильський)

У даній статті ми пропонуємо познайомитися з досвідом роботи Ніжинської дитячої хореографічної школи з питань духовного спілкування в позакласних формах роботи з учнями, на прикладі духовної спадщини В. Косенка, який уважно вивчав кращі традиції як композиторських стилів, так і продовжував традиції духовного спілкування у своїй діяльності.

Історія вчить, що краща духовна опора — це жива благодатна пам'ять про минулі традиції культури. І постать В. Косенка якнайкраще підходить для успадкування та наслідування традицій виховання молоді. Серед кращих традицій духовного спілкування слід звернути увагу на домашнє музикування, особливо в 19 столітті, такі музичні вечори, притаманні і сім'ї Косенків. На цих маленьких вечорах майбутній композитор вперше слухав фортепіанні п'єси Чайковського, Шопена, Гріга, Мендельсона, в родині співали українські народні пісні. Традицію домашніх музичних вечорів Віктор Степанович проніс крізь усе своє життя. Такі вечори, висловлюючись музичною мовою, звучать як «побічна тема до «головного» професійного життя особистостей, міцно, гармонійно взаємопов'язані між собою.

У сучасному житті захоплення творити любителів мистецтва в невимушеній атмосфері перейшло здебільшого в такі форми як гуртки, клуби, тощо. Відомо, що існують традиції передачі духовної енергії, але традиції діалогів з мистецтвом особистості неможливі, бо кожна людина навіть одне й те саме слово вимовляє з різною інтонацією, не кажучи про індивідуальні риси поглядів на одну і ту ж проблему. Вислів японського поета, філософа М. Басе «Не йдіть слідами минулого, але шукайте те, що шукали вони», тільки підтверджує та надихає вивчати традиції духовної культури світу, своєї країни, творців та знаходити свої індивідуальні риси творчості.

Ніжинська дитяча хореографічна школа — осередок культурного і духовного життя древнього міста Ніжина. Хореографічні композиції у виконанні вихованців школи, їх успіхи на міжнародних та всеукраїнських конкурсах вже 25 років прославляють Ніжин. Проте мистецтво хореографії — це не єдине, чим живе творчий ко-

лектив Ніжинської дитячої хореографічної школи. Завдяки стратегії на естетичне виховання дітей директора школи, заслуженого працівника культури України Тимошенко Галини Львівни у школі учні вивчають такі музичні предмети як фортепіано, скрипка, баян, вокал, також у навчальному закладі працюють Дитяча зразкова вокальна студія «Автограф», ансамбль скрипалів «Рондо», шумовий оркестр «Світанок».

У Ніжинській дитячій хореографічній школі існує багаторічний досвід духовного спілкування учнів та викладачів, батьків та гостей — митців України. Головна мета — допомогти дітям знайти шлях до себе, розкриваючи власні таланти. «Люди — як музичні інструменти: їх звучання залежить від того, хто до них торкається» (Вергілій). Діти розкривають свої таланти в різних видах мистецтва разом з батьками, викладачами, завдяки творчим зустрічам з видатними композиторами, поетами України. Заради розкриття творчого потенціалу вихованців, викладачі використовують такі форми естетичного виховання, як День музики, засідання клубу «Ліра», посвячення першокласників у юні музиканти, творчі зустрічі з композиторами України, майстер-класи з імпровізації, звітні концерти. На цих заходах учні виконують твори композиторів світу, особливо українських композиторів, виступають у ролі ведучих, полюбляють маленькі театральні вистави.

На засіданнях мистецького клубу «Ліра» учні демонструють свої малюнки на твори, які виконують, читають авторські вірші, мають можливість переглядати фільми, присвячені композиторам. Із улюблених форм естетичного виховання дітей є поїздки в музеї Києва, Чернігова, Чернігівської та Сумської областей...

Колектив Ніжинської дитячої хореографічної школи пов'язує багаторічна духовна дружба з Музеєм-квартирою В. Косенка. Сама атмосфера Музею надихає на невимушену атмосферу творчих зустрічей. У минулі роки поїздок в Музей учні ще застали Раїсу Едуардівну Канеп-Косенко-Кудрицьку, падчерку Віктора Степановича, яка продовжувала зберігати традиції музею, серед яких було гостинне чаювання після концерту.

Після Раїси Едуардівни керівником музею стала Іваницька Тетяна Анатоліївна (з жовтня 2009 по січень 2016) — пошукувач кафедри старовинної музики НМАУ ім. П. Чайковського, член Національної спілки композиторів України. З січня 2016 року директором Музею став Володимир Григорович Мудрик. З його керівництвом у Музеї помітно поживилася концертна діяльність.

До творчої зустрічі в славетному Музеї колектив Ніжинської дитячої хореографічної школи готується заздалегідь. Викладачі ретельно розробляють сценарій, де в коротких, емоційних коментарях розповідають про творчий шлях композитора, приводять біографічні дані, розповідають історію творів, які виконують діти.

Нещодавно відбулася незабутня творча зустріч, присвячена лауреатам премії ім. В. Косенка за кращі дитячі твори, на якій був наш дорогий духовний друг Г. М. Сасько, композитор, лауреат премії ім. В. Косенка. У Геннадія Михайловича Саська є багато заслужених, почесних регалій, та для дітей України і учнів Ніжинської дитячої хореографічної школи найдорожча — його щира любов до дітей. Композитор розповів дітям про те, що Музей відкритий у 1938 році за порадою поета Максима Рильського як меморіальний кабінет-музей митця, поділився спогадами про історію створення циклу його творів «Відгомін століть», який блискуче виконав. Таке живе спілкування з композитором має велике значення для дітей: можливість почути живе, цікаве слово композитора, розповіді про лауреатів премії, про свої твори. Під впливом яскравих незабутніх вражень вони наповнюються натхненням для свого таланту.

Назва теми зустрічі носила узагальнюючий характер для можливості розширити простір виконавців — «Є на землі одна країна, і зветься музикою вона!» (присвячена лауреатам премії ім. В. Косенка). Коли йде інформація про захоплення музикою маленького вундеркінда Віктора, то за бажанням діти грають власні маленькі твори, відчувається аура співпричетності до потреби відкривати свій талант на прикладі великого майстра. В змісті зустрічі завжди готуємо питання, які носять розвиваючий характер, активізують слухачів до розвитку мислення, вербального висловлювання своїх думок. Наприклад, виконавець грає «Скерціно» В. Косенка, тут же звучать питання: Що таке скерціно? Про що розповідає ця весела п'єса? Виконавець грає «Польку-дисонанс», першого лауреата премії Косенко В. Подвали, тут же ставляться запитання: Хто з вас на заняттях танцював польку? У якій країні вона народилась? Які польки ви знаєте? За які риси вам подобається полька? У репертуарі маленьких музикантів завжди є танцювальна музика, викладачі звертають велику увагу на міжпредметні зв'язки під час підбору програми.

Розповідаючи про творчий шлях Віктора Степановича, про його багатогранну творчість (за таке коротке життя — 42 роки), неймовірну працюовитість (250 творів), різноманітність жанрів,

серед яких багато уваги приділяв творам для дітей, ми акцентуємо увагу на риси особистості композитора, такі, наприклад, як його потреба дружити, співпрацювати з митцями в різних жанрах мистецтв.

Заради закріплення в емоційно-інтелектуальній пам'яті учнів — важливі факти життя Віктора Степановича в змісті сценарію. Коли звучить інформація про коло його співтворчої дружби, наприклад, такі постаті, як Зоя Гайдай, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, то в сценарії варто познайомити дітей з їх творчістю (виконати твори, показати короткі фільми, почитати вірші, тощо).

«Косенко — справжній майстер високої культури, — зазначає Л. Ревуцький, — він належить до художників, навколо яких створюється та мистецька атмосфера, яка є живим, важливим та дійовим стимулом для творчої роботи». Знайомлячи дітей з дитячою музикою композитора, звертаємо увагу на композиторів України, які зробили величезний внесок у дитячий педагогічний репертуар для фортепіано, починаючи з XIX століття, твори яких є в репертуарі учнів, і яких ретельно вивчав Віктор Степанович та продовжував їх кращі традиції. «Фортепіанний дитячий цикл» він пише у 1936 році. У цьому циклі він наслідує традиції П. Чайковського, С. Рахманінова, Р. Шумана, українських класиків М. Лисенка, Я. Степового та інших.

Сучасні композитори України багато пишуть для дітей, їх твори завжди в репертуарі наших учнів, наприклад, лауреатів премії ім. В. Косенка М. Степаненко, І. Кириленко, Б. Фільц, Ж. Колодуб. Діти дуже люблять грати дитячі твори Г. Саська, особливо «Мозаїку», «Граємо джаз».

Педагогічний колектив школи виконує багато ролей в роботі з учнями: викладачі, сценаристи, режисери, ведучі, класні керівники, виконавці. В роботі над сценаріями вони використовують свої таланти художників, поетів, чим надихають учасників незабутніх подій на власну творчість.

Основні напрямки позакласної роботи з учнями Ніжинської дитячої хореографічної школи:

- Тематичні заходи, присвячені творчості видатних музикантів, поетів, художників;
- Зустрічі з митцями міста Ніжина та Чернігівської області;
- Поїздки в різні міста України для взаємної співпраці та обміну досвідом;
- Традиційна поїздка в Музей-квартиру В. Косенка;

- Систематичні засідання клубу «Ліра», де є унікальна можливість розкривати таланти учнів в улюблених жанрах мистецтва та ін.

Одна з головних рис творчості колективу — об'єднувати свої зусилля в єдиний комплексний організм співпраці, для найбільш ефективної роботи з учнями, поєднуючи професійну діяльність з позакласною роботою.

Таким чином, у контексті такої форми роботи, як поїздка в Музей-квартиру В. Косенка, збагачується емоційно-інформаційний рівень учнів та дорослих, надається можливість ретельніше вивчати творчість українських композиторів, розширяти світогляд через мистецтво.

Маріанна Копиця,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор НМАУ ім. П. І. Чайковського
(м. Київ)

В. Косенко і П. Тичина: дві версії одного твору

Розглянуто творчість П. Тичини і В. Косенка протягом 20-х років, наголошено, що їх творчість формувалась в різних життєвих реаліях і ґрунтувалася на різних естетичних принципах. Їх поєднала епоха, вона вплинула на художню картину світу, інтелектуальну і людську пасіонарність кожного з них.

Ключові слова: *творчі відносини П. Тичини і В. Косенка, версії твору, біографія, поетична символіка.*

Звернутись до творчих взаємин Павла Тичина і Віктора Косенка спонукала концептуальна стаття академіка І. Ф. Ляшенка, у якій вчений осмислює контакти двох велетнів української культури — М. Рильського і Б. Лятошинського [1]. Їх дружба тривала більше піввіку, Іван Федорович вважав її масштабним мистецьким спалахом. В індивідуальних художніх картинах світу, в особливостях. Естетичного світовідчуття й мислення, І. Ляшенко виявив біографічні збіги, діалогічно-контактні з'язки, лексико-семантичні новації у творчості обох митців.

Застосовуючи цю методологію, розглянемо творчі відносини не менш видатних митців — Павла Тичини і Віктора Косенка, усвідомлюючи, що їх співтворчість формувалася в різних життєвих і мистецьких реаліях. Їх звела епоха, вона сформувала художні картини світу кожного з цих митців, інтелектуальну і людську пасіонарність.

Історія стала для кожного з них злюю реальністю. В. Косенко помер від сухот внаслідок напівголодного існування у важкі переломні й воєнні роки. Отримавши тавро «житомирського затворника», В. Косенко тільки в останнє десятиліття свого життя був помічений, позитивно оцінений мистецькою громадськістю. Від трагічної долі Василя Барвінського, Валентина Костенка чи Гната Хоткевича композитора врятувало те, що він не дожив до репресій.

Навряд чи сприйняв би Віктор Степанович раннівську оцінку свого доробку, вміщену В. Довженком у першому опублікованому життєписі композитора. Далі — тривалі роки мовчання і тільки через двадцять років Ю. Малишев охарактеризував стиль композитора, вдаючись до такої термінології: епігонство, традиціоналізм, еkleктизм, «...академізм став пізніше перешкодою, перетворився на традиціоналізм та епігонство» [2]. Щоправда, бажаючи «обілити»

вокальні твори В. Косенка, Ю. Малишев наводить слова М. Грінченка про «глибоку музичну культуру», ерудицію, витонченість, професійну майстерність В. Косенка, однак його висновок однозначний: «...музика, створена Косенком у той час, була дуже далекою від якісно нового високопрофесійного відбиття української пісенності в обробках і симфонії Ревуцького, новаторських тенденцій Лятошинського або харківської композиторської молоді». Характеризуючи вокальні твори В. Косенка на сучасну тематику, зокрема й на слова П. Тичини, Ю. Малишев зауважував: «Він» (Віктор Косенко — *М. К.*) не шукає нових яскравих засобів виразності, а прагне знайти лише способи застосування перевірених класичних прийомів до нового змісту» [1].

Павло Тичина відчув всю зливу ненависті, заздрощів і, що страшніше, «правоту» партійної критики. Йому не тільки мстилися, про нього розказували небиліці, щоб знищити морально й духовно. Цей геній став уособленням трагізму української національної історії у ХХ столітті. «Так і помер бідолаха П. Тичина в почестях, як у реп'яхах, ніколи не показавши свого справжнього обличчя», — зауважує Докія Гуменна. А Михайлина Коцюбинська додає: «...коли по скрипці Страдіварі бити молотком, якої музики ви від неї чекаєте? В особі Тичини українська культура мала таку скрипку, а чи вберегла?» [5]. Князь і блазень в одній особі пів століття ніс свого хреста, зазнаючи глузувань і знущань загалу.

На щастя, творча зустріч П. Тичини і Віктора Косенка, нетривала, але плідна за мистецькими здобутками, відбулася раніше нищівної тамерланської (за словами В. Сосюри) епохи. Життєві шляхи молодих митців досить відмінні історично, генетично, біографічно. Так Віктор Степанович походить із дворянської сім'ї, він син генерала царської армії Степана Семеновича Косенка. До 18 років виховувався у Варшавських університетах. Навчався у Петербурзькій консерваторії в класі з інструментування та оркестрування М. Штейнберга, учня і зятя М. Римського-Корсакова, вчителя Д. Шостаковича.

М. Штейнберг зумів прищепити В. Косенку захоплення старовинною музикою бахівського періоду, що надалі виявиться в його творах неокласицистичного й необарочного спрямування.

Захоплення популярною на початку ХХ століття романтико-символістською стилістикою, представленою у творчості К. Бальмонта, О. Скрибіна, С. Рахманінова, відбилися в ранніх вокальних і камерно-інструментальних опусах В. Косенка. Інтелігентний, витончений, він відчував найменші зміни настрою, лірико-меланхолійні душевні поривання. Таким постає композитор у своїй ранній творчості 1920-х років.

Зовсім в інших умовах формувався Павло Тичина. Народившись у селі «найглухішому та найтемнішому в світі» (П. Тичина), хлопчик «пробіг» босоноге дитинство, бурсацьке навчання. Згодом, виявивши музичні здібності, опанував диригування хором у Чернігові, а потім з великим хором семінаристів, який спільно із симфонічним оркестром, всупереч заборонам, виступив на похороні М. Коцюбинського. Долею юного художника і музиканта, диригента опікувалися два Михайли — Михайло Жук і Михайло Коцюбинський, відчуваючи непересічність його таланту. Першим назве Павла Тичину геніальним Василь Баллан (Блакитний), його семінаристський друг. З ранніх сонячнокларнетних строф випромінювався поет масштабно синкретичного таланту з енгармонійним поєднанням у морфології слова візуально-живописного, хореографічно-музичного, поетико-пластичного начал:

Вслухайтесь: О панно Інно, панно Інно!
Я-сам. Вікна. Сніги...
Сестру я Вашу так любив.
Дитинно, злото цінно

Або:

Гей вдарте в струни, кобзарі
Ой, що в Софійському заграли дзвони...

П. Тичина у цей час прагнув поєднати захоплення музикою і живописом. Він занотовує у щоденнику: «Блищать, переливаються півтора-два боки мого алмазу. А мені хочеться трьома-чотирма сторонами розцвісти. Як Вінчі» [6].

Та мине кілька років і поряд з високим духовним потенціалом «дзвінкоблакитного», де «Тополі у полі на волі», а художній світ «Кларнетів» заакордився планетами, починає просотуватись передчуття «бою вогневого». У поезії П. Тичини з'являється образ «вітру вітровийного», який несе лихо батьківщині: «...чортів вітер, проклятий вітер!»

Мрійливо-символістське світовідчуття поета збагачується патріотичними мотивами, які він боронив від людського ока:

Ах, не смійтеся ви наді мною,
Не для вас я Україну люблю.

Трагічні переживання епохи переворотів і нескінченних катаклізмів все глибше входили в образний стрій митця:

Ой, там збиралися під прапори, під сонячні, ще й сині:
Віднині — не буде більше пана у вільній Україні.

Поет оспівує національну символіку. Уміщені у збірці «Замість сонетів і октав» (1920), ці вірші будуть заборонені в Україні, але визнані світом. Як зауважить пізніше Василь Барка в діаспорі, збірка посіла вагоміше місце за всі 100-томовні шафи творів так званих «класиків марксизму-ленінізму-людоморизму».

Отже, мрійливим, протестуючим проти суспільної задухи, не без впливів французьких і російських символістів (Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, О. Блока, В. Брюсова) формувався поетичний стиль П. Тичини, сповнений смислів, значень та ідей, емоцій, почуттів, у якому авторські рефлексії над природою слова поєднуються з виразною поетичною лексикою новаторів. Та настане пореволюційний час, коли поет виголосить епіграф до майбутньої закритості: «Застібнулось на всі гудзики небо». Критики відзначають різкий контраст тематики — замість сонячних кларнетів, сонетів і октав, образний світ природи, залитої кров'ю, тема безмежних втрат, жертв нелюдської жорстокості: батька і сина живими закопують, поету страшно свого слова:

До кого говорить?
Блок у могилі, Горький мовчить
Рабіндранате, голубе! З далекої Бенгалії
Прилинь до мене на Україну.
Я задихаюся, я гину.

«Як страшно, — запише П. Тичина у щоденнику, — людське серце до краю облідніло». Київ переживає калейдоскопічні зміни влад, поет назве його «сторостерзаним», а себе «двісті розіп'ятим». Саме в цей період з душі митця «виринаються» поетичні шедеври: «На майдані», «Як упав же він коня», «Плуг». У них відтворено пейзажі кривавого, розтерзаного тіла Землі, навіть Місяць повний «став на розвідку». На першому плані — трагедія, жертви, походи на смерть, плач матерів.

На щастя, пильні очі псевдо критиків не зрозуміли, не відчули рядка «Як упав же він з коня», як виголошується «Слава, Слава! Докотилось і лягло до ніг». Адже П. Тичина між рядків «залишив» нащадкам захований смисл у вустахмираючого воїна-борця за Україну: «Слава Україні!», але недоомовленого: «Героям Слава!».

Так треба розуміти й ідейну спрямованість вірша «На майдані». Знаючи, які поряд з цими віршами були й інші поезії автора, стає яснішою правдива, приховувана майже сім десятиліть і заборонена до видання серія поетичних опусів П. Тичини.

У газеті «Нова Рада» 7 березня 1918 року поет друкує прочі поетичні рядки:

І сказали людям: ми вас поведем!
Рушимо з ножами у наш край — Едем
І взялися кров'ю поле і гаї
Бо рубались, бились ріднії, свої.
Хто ж тобі зготовив цей кривавий час?
Хто ж так люто кинув на поталу нас?
І сказали люде: годі нас дурить!
Будем ще й на волі у кайданах гнить.
Одчинились двері — всі шляхи в крові!

Не важко зрозуміти передбачення багатьох подій, драматичну долю суспільства, яке намагалося на жорстокості і крові щось вибудувати. Поет бачить, відчуває інший шлях — гуманізм, людяність, гармонію вселенських ритмів соняшних ідеалів, але сам відповідає:

Спалахніте, вогні Леонардо да Вінчі!
Наша кров на полях, на полях чужих
Наша кров, мов душа самогубця, голосить.

Так уявляє митець епоху «Майдану». І саме в такому контексті треба розуміти правдивий смисл його поезії тих років.

Що могло поєднувати таких різних особистостей: громадянськи заангажованого, неологічного, нефольклорного П. Тичину і В. Косенка, душевно витонченого романтика?

13 березня 1926 в Харкові, на той час столиці України, відбувся концерт «Павло Тичина в музиці», у програмі якого прозвучали твори Я. Степового, М. Вериківського, Г. Верьовки, В. Верховинця, П. Козинського, П. Сениці, Г. Хоткевича та інших. Віктор Степанович був присутній на вечорі. Пізніше Ангеліна Володимирівна (дружина композитора) згадає про його враження від пластики поетичного слова. У фондах Музею-квартири П. Тичини зберігається збірка «Вітер з України», видана в жовтні 1924 року з дарчим написом: «Вельмишановному Віктору Степановичу Косенку. Автор. Харків 26. V. 27 рік».

Мабуть, це надихнуло його написати три відомі романи, а задумав ще «одинадцять тичинівських». Дружина у спогадах стверджувала про любов Віктора Степановича до числа «11». У листі до неї від 10 травня 1927 року з Харкова композитор пише про зустріч з Тичиною: «...Сегодня несколько часов провел с Тычиной. Он очень милый и душевный человек. Мой «Майдан» произвёл на

него потрясающее впечатление. Я даже сам не ожидал. Сейчас еду в Москву в обществе сорока человек украинских писателей. Мы заняли весь вагон. Здесь и Тычина, Сосюра, Палийчук, и т.д. Всем весело...» [7].

Через два роки доля подарувала митцям ще дві незабутні зустрічі в Москві, у складі делегації митців з України: «...Завтра, 11-го числа, у меня большой концерт, а если все поедут обратно 12-го, так и я сними... Вчера, в 1 час дня нас с оркестром музыки и с платками торжественно встречали на вокзале. Потом усадили в автомашины и отвезли в Международную гостиницу. В 4 часа мы обедали. В 6 час. вечера нас увезли на банкет и в 12 час. я был дома. Со мною в номере живут Тычина, Паторжинский и директор Харьковской оперы Воробьев» [8].

Друга зустріч знов у Москві, під час проведення концертів українських митців: «Живу я в гостинице с писателями, все время в их обществе. Каждый день проходил по расписанию. Вчера у нас был концерт в здешнем украинском землячестве (вместе с поэтами), а вечером был концерт в Украинском полпредстве. Сегодня прощальный вечер в доме писателей им. Герцена» (вивід 10 лютого 1929 р., Москва) [9].

Можна стверджувати, що протягом останніх, обнадійливих 1920-х років, які увійдуть в історію як роки національного відродження, обидва митці переживали творче піднесення.

В. Косенко під впливом українського поетичного слова, особистого спілкування з письменницькою елітою зацікавився соціальною тематикою, конструктивсько-інструментальними мотивами, але з досить своєрідною їх інтеграцією. Уже у 30-х роках зазнає змін концепція вірша «На майдані», коли кожного школяра будуть зомбувати великою жовтневою-революційною спрямованістю поезії про Червону Революцію, ставлячи його поряд з такими віршами, як: «Партія веде», «Пісня трактористки» тощо.

Яка ж правдива сутність тичинівського «На майдані»? звернемося до спогадів самого Павла Григоровича з книги нотатків «Як я писав». «Я добре пригадую діда Ремеза, старого чабана в Пісках. Ось він з отарою овець попереду йде, вертаючись з поля. Він до самого останнього моменту, тобто аж поки порозбігаються всі овечки у двори, почуває себе чимось великим, тому що він завжди такий поважний. Але цей образ — при написанні мого вірша «На майдані», був лише здалеку вихідним, а не цілковито вихідним моментом. Йшлося тут (при написанні вірша) проте, що саме ж найнижчий у своїй роботі в селі, найнепомітніший і найбільшій та став на чолі революційних подій.

Як я писав цього вірша весь час переді мною було моє село (здається, найглухіше, найтемніше у світі) і той майдан, що коло церкви. Я бачив, я чув, як люди шуміли і обирали діда-чабана (тепер він уже вмер) Ремеза. Я бачив, як козаки вирушили в путь і повернули на Хвилонівку. Там вони і затихли віддалися тополі. Остання строфа — це срібна біла ніч, які хіба бувають у Норвегії. Коли вона писалась, у голові стояв малюнок: розбрелись матері. Тихо. Тільки вікно нашої хати на місяць сяє, тільки могили батька і матері крізь церковну браму видніють» [10].

Настрій поета, який згадує обставини написання вірша 1918 року й першої його публікації в газеті «Боротьба» в Києві 23 лютого 1919 року, вкрай стривожений, насичений різноманітними відтінками, грою світлотіньових контрастів, багатством барв образів дня і ночі. За жанром ця поезія — зразок соціально-політичної мініатюри. У центрі (рівноскладових) пісенних структур вірша 15-ти складова рим із синтезацією народно-пісенних мотивів, що нагадує «згустки» моделі мініатюр Леонтовича («Дударик»). Поетичні символи: майдан, церква, чабан, отаман, прапори, матері, ніч продовжують особливу пан музичність, помножену на візуально-живописну пластику. Тут зорові тісно переплітаються з глибокими музичними, живописними алюзіями, надаючи потужної енергії самітниць кожного образу-символу.

Видатний український археолог і митець В. Базилевський вважав, що поезія П. Тичини зухвало вторгається на територію інших муз, яку геній поета з нечуваною природністю і легкістю колонізував засобами слова. Полісемантичні за своїм характером, його поезії зокрема «Майдан», сповнений виражально-зображальних новацій, нової мистецької якості, хоча протягом багатьох десятиліть йому надавали зовсім іншого, неправдивого смислу. А правда криється в тому, що поет інтуїтивно передчував майбутні трагічні події в Україні, страшні страждання. У криваву ніч пішли керовані чабаном українські козаки-повстанці, а воскреслі предки від побаченого з «жахом обернулись».

Особливо сповнений пророчої символіки образ ночі, про яку П. Тичина написав кілька поезій «Одчиняйте двері: наречена йде!». Та двері відчинились, увірвалась «горобина ніч», та така моторна, що земля вкрилась не дощем, а «людською кров'ю».

1918 року поет напише вірш «Скорбна мати», у якому Україна асоціюється з розп'ятим Ісусом Христом, якого розшукує Матір Божа. Вона намагається знайти хоча б тінь розп'ятого Христа і знаходить її у кожній українській хаті:

За що тебе розп'ято? За що тебе убито? — питає Матір Божа
По кривавій дорозі
Нам іти у світ.

Щодо слів П. Тичини про задум «Майдану», зауважимо: на тлі ночі йому ввижалися «крізь церковну браму» могили найрідніших людей батька й матері. Тобто, цей вірш у своєму першому задумі не містив радянських пролетарських стереотипів, пролетарського оптимізму. Історична правда полягала у передбаченні масштабного народного повстання, що докотилися до найглухішого села, невідворотності трагедії України.

Минуло майже десять років, сповнених трагічних подій, і вірш «На майдані» надихнув Віктора Степановича на свою, дещо відмінну версію тичинівських рядків. Період 1927–1929 років можна вважати найбільш плідним для композитора, він переживав творче піднесення. Авторські концерти у Києві, Харкові, Москві, гастрольні подорожі, схвальні відгуки у пресі про його мистецький доробок надихали митця.

В. Косенка називають «талановитим композитором, майстром фортепіанної гри», «найобдарованішим серед українських композиторів», критики стверджували, що віднині «українська музична культура міцно пов'язана з його ім'ям». Прихильно поставились до В. Косенка і в Києві, музичні критики стверджували, що «несподівано концерт відкрив нову кваліфікаційно-творчу композиторську силу» (газета «Пролетарська правда»). У листах до дружини Віктор Степанович пише, що «почуває великий приплив творчих думок...» (лист від 02. 01. 1929), а в іншому додає: «... мені потрібно настрою, я зараз хочу мажору». Такими позитивними настроями можна пояснити загальний емоційно-образний стан твору. «На майдані» не зовсім відповідає романтичній символіці попередніх романсів композитора, зорієнтованих на скрябінсько-рахманіновську стилістику, мотиви поривання, психологізацію лірико-суб'єктивних настроїв, інтонаційну сферу витончених інтимних переживань.

Музичні твори на поезії П. Тичини свідчать про зацікавленість В. Косенка соціальною, громадянською тематикою. Музична лексика композитора відбиває стихію української інтонаційної сфери епохи 1920-х років з її характером мелодичної декламації, інтонацій-вигуків, раптовою зміною емоційно-контрастних сфер. Саме таким напружено-піднесеним пульсом часу, образами похідної лірики і характеризується твір «На майдані», жанр якого можна визначити, як драматичну сцену. У творі чітко розчленовані, але й взаємопов'язані

динамічні епізоди: *експозиційний* («На майдані коло церкви») з трикратним вигуком «Хай чабан!» і все вищим захватом висотної точки у соліста; *епізод-розвиток* («Прощавайте, ждіте волі»), у якому фортепіанна партія імітує кінський тупіт, що поширюється, динамізується на словах «закипіло, зашуміло»; нарешті третій епізод — благословення матерів. Репризний характер партії соліста на початкових епічних інтонаціях третього епізоду супроводжується хоральними акордами умиротворення й печалі («та світи ж ти їм дорогу, ясен місяць угорі»). Не важко відчуті абсолютне злиття народно-пісенної стихії і модальності фортепіанної партії у пластиці мовного і музичного компонентів що видаються новаційними ознаками стилістики В. Косенка.

Та найяскравішим у драматургії твору є несподіване вирішення композитором останнього, кодового символу ночі. Якщо у поета образ ночі асоціювався з трагічними передчуттями, то композитор усіма музичними засобами ніби «освітлює» його, надаючи останньому слову «Ніч» світлої світлої енергетики, майже містичної утаємниченості, сповненої оптимістичної перспективи. Це особливо підкреслено динамікою фінального звуку *«ре-бемоль»*, що від двох піано посилений до *меццо-форте* з поверненням до двох піано (*pp; mf; pp*).

Почувши таке вирішення драматургії романсу, П. Тичина був глибоко вражений несподіваним трактуванням його поезії: «Одверто скажу, зауважив Павло Григорович, мені здалось, що композитор абсолютно по-новому відкрив мені те, що написав я був словами. У музичних творах на мої слова композитор тонко і майстерно поєднав лірику з героїкою. Але написано ці речі Віктором Степановичем настільки тонко і вміло, що вони з першого ж разу запам'ятовуються і звичайно, цілком присутні для народу [11]. А у своєму щоденнику поет записав: «...Цікаво мені тут відзначити, з якою майстерністю Віктор Степанович відтворив у своїй музиці сяйво місяця над селом. І що чудесно відтворив одним лише музикальним штрихом.

Це зроблено на прикінці твору «На майдані» там де навколо зажурених матерів пил спадає й замовкає річ (бо вже вечір), і ось раптом композитор на високу ноту виносить слово «ніч» і тримає його там доти аж поки голос співця не затихне зовсім. Ця висота звука на слові «ніч» показує, що хоча й усі вже з майдану розійшлися, але ж місячне сяйво продовжує світити згори. Місяць світить над усім селом, місяць у горі...» [12].

Зустріч П. Тичини і В. Косенка, незважаючи на драматичний шлях у мистецтві кожного з них, на різні біографії, їх творче спілкування стало не просто злетом для обох на хресній дорозі часу. Заперечуючи сьгодні оцінки В. Довженка, Ю. Малишева, можна впевнено стверджувати, що для нащадків залишилися шедеври, які стали класикою, документом епохи, двох світовідчуттів, віддзеркаленням особистостісного, правдивого і ... позачасового вічного начал.

Геніальні митці залишили нащадкам три сакральні символи: Майдан. Трагедія. Надія.

Література

1. Архів В. С. Косенка. Рукописний відділ НБУВ. Листи до дружини і дочки періоду 1924–1932 рр. Опис № 7–916.
2. Барка В. Хліборобський орфей. Мюнхен. 1961.
3. Гальченко С. Вступне слово до збірки «Золотий гомін» // [Forewordtothebook "Goldenurmur"] «Між білим і чорним». — К., 2008.
4. Довженко В. В. С. Косенко. Життя і творчість. — К., Мистецтво, 1949. — 125 с.
5. Ляшенко І. Етнокультурологічна характеристика творчої співдружності Бориса Лятошинського та Максима Рильського// Науково-теоретична конференція, присвяченна 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського. Матеріали. Львів, 1995.
6. Малишев Ю. Солоспіви. — К.: Муз. Україна, 1968.
7. Тичина П. Зібрання творів у 12 т. / П. Тичина. Наукова думка, 1983–1990. Т. П. 12.
8. Юдіна В. Музика в житті П. Тичини//В. Юдіна. — К., 1976.
9. З архіву П. Тичини: збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка. 1990. — С. 349.

Музичне сприйняття дійсності П. Г. Тичиною

Один із друзів-сучасників В. С. Косенка, Павло Григорович Тичина, відомий як видатний український поет, свого часу сказав, що, можливо, краще було б, якби він став художником або музикантом. Його слова вказують на те, що ці дві сфери були для нього не менш важливими, ніж поезія. Тема музики в житті та творчості українського поета знайшла своє висвітлення в історіографії [1, 2, 3, 4].

Книга «Павло Тичина. Із щоденникових записів» — це зібрання нотаток українського поета, зроблених у різні роки (1919–1967) [5]. Зупинімося на тих, які стосуються предмета статті.

Записи, що відображають особливе музичне сприйняття життя, на наш погляд, органічно розділяються на дві групи. Перша з них — це нотатки, у яких Павло Григорович характеризує дійсність через призму музичних понять. Другу складають ті записи, що виявляють у поетові музиканта, людину з особливим загостреним музичним слухом.

Розпочнімо з першої групи. Кілька разів Павло Григорович характеризує творчість — власну та інших — через образи сили голосу, його зростання або спадання. Так, про успіх «Сонячних кларнетів» поет писав (до речі, ці слова вміщені у частині щоденника, що має заголовок «Відповідь на анкету»): «З виходом у світ «Сонячних кларнетів» для мене починається крещендо. Кожне ж крещендо не безкімечне. З заявами групи «Гроно» ... — димінуендо» [5, С. 43].

В іншому записі (недатований, однак найближча до нього дата — 1936 р.), який має ознаки виступу перед аудиторією, П. Г. Тичина зауважує: «Що є органічним зараз для моєї творчості, це — перехід від витончених звуків до широкого звучання, перехід до масової пісні» [5, С. 97]. І трохи далі образно називає твори, що не мають належної глибини, «легенькими пісеньками» [5, С. 98].

Перші спроби пера молодих літераторів Павло Григорович (заголовок цього уривку «Я відкриваю вечір молодих») оцінював так: «дехто ще несміливу ноту бере, але в деяких я чую вже майбутні владні ноти дужого таланту...» [5, С. 311].

Свої враження про «Тронку» О. Гончара П. Г. Тичина теж передає засобами музики: «Коли його суто літературні ходи та перевести на мову музичну (хоч я й не музикант), то побачимо, що у творі Олеся Гончара немало є так званих крещендо – тобто три моменти мистецькі: підвищення, висота і спад» [5, С. 357].

Хоча в щойно наведених словах поет і сказав, що він не музикант, низка щоденникових записів характеризують його як людину, у якої слух був по-особливому сприйнятливий до різних звуків. І це — друга група записів.

У серпні 1942 р. він занотував свої музичні спостереження: «Золото, коли по ньому б'ють, — співає; срібло — плачем розливається і дзвонить...

А залізо завше лише дзвенить — не дзвонить, а дзвенить. І завше тембр голосу його теноровий — з хлопчачим, альтовим» [5, С. 130]. Там, де інші б почули лише удари, Павло Григорович чув спів, плач, розрізняв дзвін і дзвеніння, і навіть музичну партію — тенора з відтінком альтя.

Ще один запис також свідчить про те, що він сприймав голоси людей у музичних категоріях: «А голос приємний який! Я собі подумав: чистий альт грудний кленовий!» [5, С. 124].

Павло Григорович відчував одно- та двоголосся навіть у гудках паротягів. «Аж тут як не загукають на вокзалі гудки... не монотонні гудки електрички, а справжні гудки паротягів — ув один і два голоси» (28 вересня 1940 р.) [5, 126]. Ще на більшу увагу заслугове наступне спостереження, зроблене 16 січня 1936 р.: «Гудок паровоза в квінту... Отже, гудок паровоза — м'якість і рахманність у кольорі, а зате холоднуватий і приречений у своїй тембровій ідеї. Паровоз гудка в своїй оформленні ось тут він десь, і в той же час через свою темброву широку розстановку звуків — десь він до тебе далеко». Поет навіть чув ноти у гудках паротяга: «поєднання тонів паровозного гудка: соль-сі, ре-до, до-мі, до-фа...» [5, С. 94–95].

Церковний дзвін за спочилю людиною нагадував йому своїм мотивом щедрівки (24 листопада 1919 р.) [5, С. 20].

Навіть доквіл себе Павло Григорович чув звуки струн: «А в глибині землі і наді мною — струни, струни...» [5, С. 47].

Отже, усі ці записи, які мали різний характер — одні були миттєвими враженнями, інші — спостереженнями, треті — метафорами, промовисто свідчать про непересічність таланту П. Г. Тичини і те, що музика, дійсно, посідала в житті поета важливе місце.

Література

1. Косінова О. Музичні студії Павла Тичини / Оксана Косінова // Наукові записки ТНПУ. Серія: Літературознавство. — № 34. — 2012. — С. 171–180.
2. Мех Н. «І ще в нас музики не досить...» (Синтез музики та слова у творчості Павла Тичини) / Наталія Мех // Культура слова. — № 84. — 2016. — С. 44–55.
3. П'янов В. На струнах вічності: Нарис та есеї / Володимир П'янов. — К.: Український письменник, 2002. — 217 с.
4. Тельнюк С. Павло Тичина / Станіслав Тельнюк. — К., «Молодь», 1979. — 336 с.
5. Тичина П. Із щоденникових записів / Павло Тичина. — К.: Рад., письменник, 1981. — 430 с.

Формування колекції меморіальних речей Літературно-меморіального музею-квартири П. Г. Тичини в м. Києві

У сучасній науковій літературі оформлення та відкриття меморіальних музеїв висвітлено переважно через історію окремих установ даного профілю. Так, для прикладу, існують розвідки щодо створення Літературно-меморіального музею Тараса Шевченка на батьківській садибі Кобзаря [1], Михайла Грушевського у Львові [2], сім'ї авіаконструктора Гризодубова в Харкові [3] та ін. Разом із тим залишається невисвітленою проблема співвіднесення понять «автентичність» та «меморіальність». Основою будь-якого меморіального музею є його колекція пам'ятних речей видатної особи чи події, якій він присвячений. З огляду на це, формування такої колекції є чи ж не найважливішим етапом забезпечення таких функцій музею, як збереження пам'яті та її репрезентація. Пропонуємо розглянути подібний досвід на прикладі Літературно-меморіального музею-квартири П. Г. Тичини в Києві.

Останні роки свого життя Павло Григорович Тичина провів у Києві в квартирі по вулиці Репіна, 5. Тут він 16 вересня 1967 року відійшов у вічність, залишивши після себе численну творчу спадщину та вдову Лідію Петрівну. Цю дату можна вважати умовним початком формування меморіальної колекції. Виділимо три етапи цього процесу.

Перший етап. Лідія Петрівна Тичина пережила свого чоловіка на вісім років. Її діяльність цього періоду характеризувалася плануванням заходів вшанування пам'яті Павла Григоровича. Старання вдови були спрямовані на збереження речей покійного чоловіка. Одну з п'яти кімнат квартири вона відділила для імпровізованої експозиції. Це був робочий кабінет Павла Григоровича. Тоді ж було залучено і перше експозиційне обладнання: два скляні ковпаки, які накривали дрібні предмети на робочому столі. Коли Комісія по творчій спадщині Павла Тичини описувала майно, що знаходилося в квартирі № 3 по вулиці Репіна, 5 (сучасна Терещенківська), то помилково зарахувала їх до меморіальних речей. Зараз ці ковпаки зберігаються у фондах музею.

Останні півроку свого життя Лідія Петрівна хворіла. Розуміючи наближення невідворотного, оточення намагалося з'ясувати волю вдови щодо спадщини поета. Однак вона відповідала однозначно: «Ні, я ще буду жити» [4, арк. 35–35 зв.]. 4 вересня о 14 годині Лідія Петрівна відійшла у вічність, так і не залишивши жодних письмових розпоряджень (у т. ч. заповіту) про майбутнє свого спадку.

Вже на другий день по смерті Лідії Петрівни чотири кімнати у квартирі було опечатано. «Коли я приїхала (на похорон — П. С.), — зазначає в листі Оксана, сестра Павла Григоровича, — то мені сказали, що вже запечатані під Музей бібліотека, спальня, столовая і кабінет Павла Григоровича.» І далі: «Коли ми всі виходили з дому на Байкове кладовище, то нас попередили, щоби ми вже й не верталися сюди (у квартиру — П. С.), бо і останні 4 кімнати будуть запечатані під музей» [4, арк. 37–37 зв.].

Другий етап — формування колекції меморіальних речей. Не-вдовзі уряд УРСР створив комісію, яка мала офіційну назву «Комісія по творчій спадщині українського радянського поета П. Г. Тичини». Її головою було призначено Першого Секретаря Спілки письменників України Василя Пилиповича Козаченка. До складу Комісії ввійшли М. П. Бажан, А. Т. Гордієнко, Г. П. Донець, Л. М. Новиченко, І. М. Солдатенко, П. Ю. Шабатин, відповідальним секретарем обрано директора Центрального Державного архіву-музею літератури та мистецтва Валерію Петрівну Кобу [5]. Комісія працювала протягом жовтня 1975 — лютого 1976 років і в лютому-жовтні 1976-го року. За цей час були виявлені, зафіксовані та документально оформлені всі речі, що знаходилися в квартирі Павла Григоровича та Лідії Петрівни. Роботу цього органу регламентував ухвалений ним же «Порядок...», який передбачав, що доступ до архівних та особистих речей П.Г. Тичини матимуть члени Комісії, державний нотаріус; основним завданням її діяльності був облік архівних та особистих речей поета, їхнє упорядкування, а також охорона, аби жодна річ або документ «не були зіпсовані, утаєні чи не обліковані» [6]. Робота передбачалася чітко за принципом черговості опрацювання кожної окремої кімнати, яка після завершення опису підлягала опломбуванню. Паралельно відбувалася фотофіксація інтер'єрів. Комісія також запросила племінницю поета Ірину Дмитрівну Блюдо, яка була обізнана з інтер'єрами.

На поточасному фото помешкання, в якому ще зберігалося «живе» розміщення речей, увагу привертає загромождження меблевих поверхонь великою кількістю сувенірів і друкованої продукції, розташованих почасти не за певним тематичним чи естетичним

принципом. У передпокої стіни переобтяжені творами живопису відомих майстрів художньої справи: О. Шовкуненка, В. Касіяна. Майже під стелею над входом до господарських кімнат розміщувалася робота М. Глуценка «Осінні квіти», а вишитий народною майстринею К. Костиркіною портрет П. Г. Тичини «визирав» майже на половину у простір коридору. Аналогічну ситуацію можна було спостерігати й у вітальні: малюнки Павла Григоровича виходили за межі віконних відкосів. Зрозуміло, що в такому стані інтер'єри не могли стати експозицією.

Не всі речі з квартири — коштовності та речі господарського вжитку — після піврічного терміну по смерті Лідії Петрівни було розподілено між родичами П. Г. Тичини. Так, згідно з актами Комісії, Оксані Григорівні Тичині належало передати золотий ланцюжок, перстень і сережки з діамантами; Ірині Дмитрівні Блюдо — золотий ланцюжок завдовжки 45 см, золотий, прикрашений смарагдом та діамантами перстень, золоту брошку з гірським кришталем. Племінниці Тичини Г. І. Педько та Н. Зезуль отримали по брошці з агатом та олександритом. У квартирі залишилися речі меморіального значення: золота і срібна обручки, низка дрібних перлин, три чоловічі наручні годинники марки «Лонгинс», «Мозер», «Булова», кишеньковий годинник і три жіночих, серед яких швейцарського виробництва [7].

Поряд із рукописами поета найбільшу меморіальну цінність складала його бібліотека, яку Павло Григорович збирав упродовж двадцяти років свого життя. Кімната, в якій зберігалися книги, була індивідуальним простором Тичини. Лідія Петрівна переступила її поріг тільки в день смерті чоловіка. 9 грудня 1975 року було розпочато роботу Комісії в книгозбірні поета. Насамперед описові підлягала документальна спадщина П. Г. Тичини. За три дні було описано, систематизовано та внесено до акту-переліку 60 справ. Близько 14 тисяч друкованих матеріалів: книг, журналів, брошур були повністю зафіксовані до 24 лютого 1976 року.

За час фіксації меморіальних речей було сформовано близько 800 архівних справ, взяті на список більш ніж 14 тисяч пам'ятних книг, газет, журналів.

9 січня 1979 року опублікована постанова за підписом Першого Секретаря ЦК КПУ В. Щербицького та Голови Ради міністрів УРСР О. Ляшка, в якій зазначалося: «З метою культурно-освітнього та наукового використання спадщини українського радянського поета, державного і громадського діяча, академіка Академії наук УРСР,

Героя Соціалістичної Праці П. Г. Тичини Центральний Комітет Компартії України і Рада Міністрів Української РСР постановляють: створити в м. Києві Літературно-меморіальний музей-квартиру П. Г. Тичини, розмістивши його в будинку по вул. Репіна, № 5 у квартирі № 1» [8].

Третій етап розпочався вже після відкриття музею П. Тичини. В основному поетові речі зберігалися в його друзів, родичів і знайомих. Вони і передавали їх до установи пам'яті. У 1987-му році дружина Г. Верьовки Елеонора Скрипчинська-Верьовка передала до музею сопілку і записник свого чоловіка, який товаришував із Тичиною ще від часів навчання в духовному училищі. 1999 року науковці Музею розшукали у Києві нащадка письменника Я. Д. Клименка Остапа В'ячеславовича. Він передав до колекції карункову каракулеву шапку, яку колись носив П. Г. Тичина, а потім подарував колезі. У 2004 році у Віталія Карпенка з м. Дрогобича Музей купив три срібні чарки з вигравіруваним дарчим написом «Привет П. Тычине из Армении от С. Капутикян», а також записник з олівцем Н. Хікмета, що був подарований поету матір'ю останнього [9].

Найбільшим фондоутворювачем колекції меморіальних речей третього періоду стала І. Д. Блюдо, яка, починаючи з 1997-го року, подарувала пасмо волосся П. Тичини, макінтош із монограмою «П. Т.», а також стіл, стільці, крісло та шафу. Нині колекція меморіальних речей П. Г. Тичини в його київському меморіальному помешканні налічує 1170 предметів.

Таким чином, в основному формування колекції меморіальних речей припадає на другий етап, коли цілеспрямовано обліковувалися всі предмети, знайдені в квартирі. З плином часу виявлення таких речей стає все менш вірогідним. Виходячи з цього, колекцію ЛММК П. Г. Тичини в Києві можна вважати практично повною.

Джерела та література

1. Бондаренко О. Історія створення літературно-меморіального музею Т. Шевченка на батьківщині Кобзаря // Меморіальні музеї сьогодні: специфіка експозиційної, фондової та освітньої роботи: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Львів, 16–17 листопада 2015 р./упоряд.: Д. Білавич, Р. Пасічник; передмова Г. Тихобаєвої. — Львів, 2015: Растр 7.— С. 7–14.
2. Магунь М. Музей Михайла Грушевського у Львові – меморіальна садиба та наукова база грушевськознавства / М. Магунь // Historical and Cultural Studies — Vol. 2, No. 1, 2015. — С.61
3. Петрік М. Історія створення меморіального музею-квартири сім'ї Гризодубових / М. Петрік // Меморіальні музеї сьогодні: специфіка експозиційної, фондової та освітньої роботи: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. — Львів, 2015: Растр-7. — С.24–29.
4. Архів Літературно-меморіального музею-квартири П. Г. Тичини — Ф. 2, оп. 1, спр. 3, арк. 35–47.
5. Там само. — Ф. 2, оп. 1, спр. 1, арк. 1.
6. Там само. — Ф. 2, оп. 1, спр. 1, арк. 4.
7. Архів ЛММК П. Г. Тичини — Ф. 2, оп. 1, спр. 1, арк. 74л.
8. Постанова Про створення в м. Києві Літературно-меморіального музею-квартири П. Г. Тичини [Електронний ресурс] Режим доступу до ресурсу: http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/KP790011.html
9. Акти передачі на постійне зберігання. 1987–2017 рр.— 150 ар.

Воспоминания Ирины Марковны Дудченко, концертмейстера Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Оксана Григорьевна — целый мир чувств, раздумий,
воспоминаний, постоянно живущий в моей душе.

Ирина Дудченко

Душевное богатство и щедрость, удивительная деликатность и негибаемая воля, бескомпромиссность, необыкновенное терпение и всепобеждающая доброта. И главное: безграничный восторг перед таинственным миром Прекрасного в искусстве, желание и умение вдохнуть в своих учеников живительный огонь познания и неустанного поиска, без которого немислим настоящий художник — таким видится нам образ Оксаны Григорьевны через долгие годы. У меня и, думаю, у всех нас — ощущение ее постоянного присутствия рядом с теми, которые беззаветно ее любили, и которых любила и воспитала Она



30. 09. 75 г. Оксана Григорьевна Холодная. Фото И. Дудченко.

Мы горды тем, что имеем право называть себя учениками Оксаны Григорьевны Холодной, и я хочу, чтобы и наши ученики с гордостью причислили бы себя к этой школе.

Лучезарный талант

Памяти моих педагогов,
профессора Евгения Михайловича Сливака (1899–1969)
и его ассистента Оксаны Григорьевны Холодной (1915–1984),
посвящаются эти страницы

Я поступила в Киевскую консерваторию на фортепианный факультет в 1954 году. Мне необычайно повезло: я была зачислена в класс известного профессора Евгения Михайловича Сливака.

Ассистентом его с 1951 года была Оксана Григорьевна Холодная, закончившая Московскую консерваторию по классу профессора Александра Борисовича Гольденвейзера и аспирантуру в классе проф. Генриха Густавовича Нейгауза.

Эстетические и педагогические взгляды обоих музыкантов полностью совпадали, что способствовало успеху их студентов. Прекрасный пианист Евгений Михайлович Сливак уделял большое внимание вопросам культуры звука на рояле: он должен быть красивым, полным, но без форсировки, тембрально разнообразным, с тонкой нюансировкой и великолепной педализацией.



Проф. Генрих Густавович Нейгауз и Оксана Григорьевна Холодная,
г. Киев, 1963 г. Фото Л. Левита.

Именно за красоту, благородство звучания как отображение благородства души и за хороший вкус ценил его Г. Г. Нейгауз. Отмечала это в своих воспоминаниях Оксана Григорьевна.

Ко времени моей учебы в Киевской консерватории Евгений Михайлович Сливак, в прошлом прекрасный пианист, уже не играл, поэтому все аккомпанементы фортепианных концертов исполняла Оксана Григорьевна. Репертуар был большой и разнообразный. Играть в ансамбле с Оксаной Григорьевной было сплошное удовольствие: рояль у нее звучал красочно, выразительно, выявляя особенности оркестровой партитуры, многообразие динамического плана и стройность целого. Пленяла ее необычайная чуткость к солисту, коего она никогда не заслоняла, с кем вела диалог, и солист-исполнитель добивался по мере возможности гармоничного звучания двух инструментов. Никогда никакой форсировки, звучание рояля полно выразительности и тембральной красоты.

Развить творческую фантазию студента, научить его умению общаться с публикой на эстраде, заражая слушателей своим исполнением — эти задачи постепенно решались и результаты претворялись в жизнь, что приветствовалось моими педагогами. Помню, как на зимнем экзамене на IV курсе я играла II и III части концерта Ф. Шопена *e-moll*. Вдруг, совершенно неожиданно для себя самой, в III части я взяла гораздо более быстрый темп, чем обычно играла в классе. Оксана Григорьевна, чуткий и деликатный музыкант и мой партнер, не стала меня тормозить. Всю III часть концерта без «происшествий» я отыграла в едином, новом темпе. Когда я сошла со сцены, то вдруг совершенно ясно поняла, что за содеянное меня ожидает «расплата». К моему великому удивлению, этого не произошло: Евгений Михайлович, мягко улыбаясь, отметил: «Молодец, справились!» Я получила отличную оценку. Значит, экзаменационная комиссия прониклась моим молодым задором и радостным ощущением жизни, значит, исполнение было убедительным! Я испытала истинное наслаждение от чудесной, поэтичной музыки и от ансамблевого выступления с таким изумительным музыкантом-художником, как Оксана Григорьевна.

На протяжении всей моей жизни встречи с Оксаной Григорьевной приносили мне радость и укрепляли душу. Свет и тепло исходили от всего ее существа. Она обладала удивительной притягательной силой. Невысокого роста, изящная, деликатная и доброжелательная, она пленяла своей чарующей доброй улыбкой и лучистыми глазами. Время было не властно над ее внешностью, только мягкая, темная, волнистая прядь волос надо лбом к концу жизни стала серебристо-седой. Аристократизм, интеллигентность были присущи этому удивительному человеку. С Оксаной Григорьевной можно было общаться на любые темы и вскоре, после моей мамы, она стала для

меня самым родным и близким человеком. Оксана Григорьевна обладала необыкновенной способностью *творить добро*. И каждый из нас испытал это в своей судьбе. Сфера приложения этого душевного богатства и щедрости сердечной могла быть самой разнообразной.

В своих оценках и взглядах Оксана Григорьевна была принципиальна и бескомпромиссна. Она никогда не лицемерила, но никогда и не злословила. Ее мнением дорожили многие люди, обращались к ней за советом и просили дать профессиональную консультацию, и в этом Оксана Григорьевна никогда никому не отказывала.

Помню, когда я еще была на II курсе, во время моего урока с Оксаной Григорьевной открылась дверь и в класс вошла молодая, красивая, высокая женщина. С улыбкой на лице она обратилась к Оксане Григорьевне: «Окса, у меня скоро концертное выступление, я должна тебе предварительно поиграть», и тут же они договорились о встрече. Это была Рада Остаповна Лысенко, с которой в одно и то же время Оксана Григорьевна училась в аспирантуре у Генриха Густавовича Нейгауза.

Евгений Михайлович и Оксана Григорьевна, посвятившие всю свою жизнь воспитанию юных дарований, *обладали феноменальными способностями слышать потенциальные возможности еще совсем маленького ребенка*. И эти свои способности они полностью реализовывали, работая с талантливыми детьми музыкальной десятилетки им. Н. В. Лысенко.

Урок с Оксаной Григорьевной — это всегда праздник, это вдохновенная импровизация, увлекающая и обогащающая тебя. Это непредсказуемо прекрасное творчество, полет фантазии и вдохновения. Она обычно прослушивала произведение целиком, давала положительную оценку, а потом начиналась кропотливая, тщательная работа над точностью прочтения музыкального текста и способами его воплощения на рояле. Я очень любила этот бесконечный процесс познания и совершенствования. Иногда за целый урок мы успевали поработать над 1–2 страницами произведений: Л. Бетховен, Соната №17, 30, 32, вариации, Р. Шуман, Концерт, Ф. Шопен, Баллада №1 *e-moll*, А. Скрябин, Соната № 2 и др.

При этом Оксана Григорьевна никогда не впадала в менторский тон. Это было общение людей, влюбленных в музыку, из которых один был слишком молод и неопытен, чтобы выразить свое видение в совершенной интерпретации.

На всех этапах это была работа над красотой и благородством фортепианного звука при всем разнообразии стилей и форм,

точностью интонирования и ритмической организации, выработка туше и т.д.

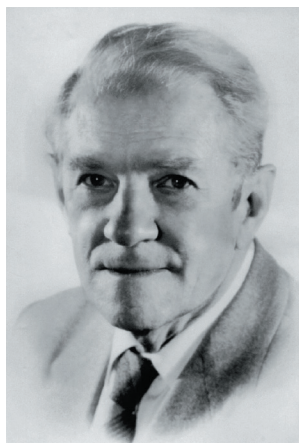
Оксана Григорьевна учила нас слушать музыку и слышать ее воплощение в игре исполнителя, особенно научиться слышать самого себя.

На Государственном экзамене в 1959 году председателем Государственной комиссии был профессор Ленинградской консерватории Анатолий Никодимович Дмитриев, необыкновенный эрудит, теоретик и пианист. В промежутке между экзаменами он проводил совершенно потрясающие мастер-классы. Я помню, как он рассказывал о драматургии оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», иллюстрировал свои мысли музыкальными цитатами из оперы, сыгранными наизусть в совершенной фортепианной форме. Очень интересно и умно, без тени рисовки. В состав комиссии входил и почитаемый киевлянами профессор Владимир Владимирович Нильсен, специально приехавший на наш госэкзамен из Ленинграда, так как у него заканчивали консерваторию две выпускницы — Людмила Цвирко и Людмила Бланк. Программа была у меня интересная и включала в себя три крупные формы: Л. Бетховенё, Соната № 30, А. Скрябин, Соната-фантазия № 2 и Ф. Лист, Концерт *Es-dur* № 1. Сначала я очень волновалась, но постепенно увлеклась исполнением. Мощная энергия, блеск в сочетании с нежнейшей лирикой и прозрачностью — эти контрасты захватывали и вдохновляли. А рядом за роялем играла Оксана Григорьевна, и это единение очень помогало.

По окончании выступления зал разразился аплодисментами, что было совершенно неожиданно и ново, так как по протоколу во время экзаменационных выступлений аплодисменты не полагались.

Оксана Григорьевна сияла, я получила пять с плюсом, и комиссия отобрала меня участвовать в концерте лучших выпускников музыкальных вузов Украины. К исполнению был назначен концерт № 1 Ференца Листа. Это было мое последнее, радостное выступление с Оксаной Григорьевной.

Я закончила консерваторию с красным дипломом. Евгений Михайлович меня поздравил. В 1962 году Евгений Михайлович ушел на пенсию.



Вступив на самостоятельный путь, работая концертмейстером на вокальном факультете Киевской консерватории, я неоднократно приходила к Оксане Григорьевне на консультации, приглашала ее на свои публичные выступления с наиболее яркими моими студентами-вокалистами. Присутствие Оксаны Григорьевны и ее отзывы были для меня очень дороги.

Один из таких тематических концертов педагогов консерватории состоялся 12 марта 1981 года в Малом зале консерватории. Программа включала в себя произведения советских композиторов. В I отделении я выступала с Василием Макойниковым (класс заслуженного артиста Грузинской ССР, доцента Георгия Петровича Маргиева) который готовился к конкурсу им. Н. В. Лысенко. Ныне Василий Макойников — заслуженный артист Украины, солист Киевского театра оперетты.

Во втором отделении пела Любовь Кузьменко (выпускница класса нар. артистки Украины Л.Д. Лобановой), обладательница роскошного голоса и яркого музыкально-драматического таланта.

Ныне она заслуженная артистка Украины, солистка Киевского театра оперетты, доцент Киевского Национального университета культуры и искусств. Ее программа:

1. С. Василенко. «Жницы», слова Я. Полонского.
2. Юлий Мейтус. «Красная ромашка», стихи Мусы Джалиля.
3. М. Таривердиев. «Я думала, что ты мне враг», стихи Беллы Ахмадулиной.
4. Н. Дремлюга. «Так? Ні?», слова Лады Ревы.

Выступали с воодушевлением и волнением перед таким музыкантом как Оксана Григорьевна. После концерта на полях программки нашего концерта она написала: «Спасибо за чудесную музыку. Будьте всегда такими и будьте счастливы своим талантом!»

Эти слова я берегу как святыню всю свою жизнь.



Ирина Марковна Дудченко,
концертмейстер Киевской
консерватории им. П.И. Чайковского.

Я глубоко благодарна своим педагогам — профессору Е. М. Сливаку и Оксане Григорьевне Холодной за те знания, которые я получила, за радость общения с ними. Память о наших любимых учителях помогает нам жить и созидать.

Осенью 1983 г. Киевская консерватория им. П. И. Чайковского торжественно отмечала свой 70-летний юбилей. Концерты проходили в Большом и Малом залах консерватории, посвящались выдающимся музыкальным деятелям, профессорам, и музыкантам-солистам нашей Alma mater.

Один из таких концертов состоялся 29 сентября 1983 г. в Малом зале и был посвящен памяти почитаемого профессора Евгения Михайловича Сливака. Зал был переполнен, через много лет встретились несколько поколений выпускников класса Евгения Михайловича. Возле сцены в застекленных витринах разместили интереснейшие фотографии из личного архива Е. М. Сливака.

В начале вечера со своими воспоминаниями выступали коллеги и ученики Евгения Михайловича. Мне тоже довелось вернуться в свою юность. В заключение выступила Оксана Григорьевна Холодная, говорила с большой теплотой и волнением. Я преподнесла ей красивейшие сиреневые хризантемы. Зал дружно аплодировал.



Концерт памяти проф. фортепианного факультета Киевской консерватории Е. М. Сливака, 29.09. 1983 г. У портрета Евгения Михайловича — несколько поколений выпускников его класса. Справа — Оксана Григорьевна, четвертая слева — Наталья Григорьевна.

Затем состоялся концерт учеников Евгения Михайловича, ставших к этому времени высокопрофессиональными музыкантами, педагогами консерватории и музыкальной десятилетки им. Н.В. Лысенко.

Звучала бессмертная музыка:

— Л. Бетховен. Соната №23 *Apassionata*, исп. Д.Р. Юделевич;

— С. Рахманинов. Прелюдии, исп. Ия Сергеевна Царевич;

— Ф. Шуберт. Соната для 4-х рук, исп. фортепианный дуэт Кира Ивановна Шамаева и Людмила Ефимовна Головки.

Я выступила со своими вокалистами класса народной артистки Украины Лилии Даниловны Лобановой. Пели хорошо — Татьяна Безбах и Людмила Войнаровская, ныне засл. артист Украины. С ней мы исполнили драматическую балладу Л. Бетховена «Лесной царь», стихи И. Гете.

Портрет Евгения Михайловича на сцене утопал в цветах, которые возлагали его ученики. По окончании вечера мы сфотографировались на сцене рядом с портретом нашего профессора. Снимок сделал доцент фортепианного факультета И. М. Рябов моим фотоаппаратом.



Проф. Евгений Михайлович Сливак

В марте 1984 г. я обратилась с просьбой к Оксане Григорьевне прослушать наш дуэт с моей студенткой Оксаной Яремой-Кровицкой (класс народной артистки Украины Л. Д. Лобановой). Мы готовили для записи на радио чудесный цикл Н. А. Римского-Корсакова «Весной», стихи А. Толстого. Зная большую загруженность Оксаны Григорьевны, я придумала приурочить прослушивание ко времени ее работы в 45-м классе, а я работала в 51-м. Оба класса находятся на третьем этаже и расположены почти рядом. Когда наша студентка распелась, я пошла в класс к оксане Григорьевне и попросила ее на короткое время зайти к нам. Выступили мы достойно, несмотря на волнение. Прослушав цикл, Оксана Григорьевна молча тихо вышла из класса и в коридоре сказала мне: «Ты — как Рихтер». Я была совершенно ошеломлена, застыла в неподвижности, а Оксана Григорьевна быстро удалилась в свой класс. Я не смела обратиться к ней за пояснениями.

Много-много лет спустя, прослушав множество записей Святослава Рихтера с выдающимися исполнителями — Ниной Дорлиак, Дитрихом Фишер-Дискау, Мстиславом Ростроповичем, Галиной Писаренко, Олегом Каганом, Натальей Гутман и другими артистами, мне кажется, что я уразумела смысл сделанного Оксаной Григорьевной сравнения.

Святослав Рихтер в ансамблях — гениальный всеобъемлющий творец музыкального текста. И мы, слушатели, можем восхищаться этим чудом. Это непостижимое тембральное разнообразие звучания рояля. Это полное единение исполнителей в профессиональном и эмоциональном отношении, равенство двух линий развития. то есть совершенная гармония. Очевидно, Оксана Григорьевна уловила в моем скромном исполнении попытки следовать этим постулатам.

Запись на радио нам, к сожалению, сделать не удалось — причиной тому стали проблемы со здоровьем исполнителей...

А 21 апреля 1984 года нас постигло огромное горе — Оксана Григорьевна Холодная скончалась.

Я совсем осиротела. Лежала больная и лишь молила Бога дать мне сил сыграть Государственный экзамен Оксане Яреме-Кровицкой, назначенный на 11 мая. В такой значимый для нее день я не могла ее подвести, ведь она занималась со мной в Консерватории семь лет. Она очень одаренная, трудолюбивая студентка с красивейшим лирическим сопрано.

Господь взял моим молитвам, и в назначенный день мы с Оксаной вышли на сцену Малого зала Консерватории. Оксана — в длинном светлом концертном платье, красивая и взволнованная. Программа интересная и сложная. Мы выступали с радостным ощущением сиюминутного творчества, включив в программу роман Римского-Корсакова «Звонче жаворонка пень» из цикла «Весной». Выступили отлично. Во время обсуждения на заседании кафедры вокального факультета член Государственной экзаменационной комиссии, народный артист СССР Дмитрий Михайлович Гнатюк сказал: «Я навіть не знав, що в нашій Консерваторії існує такий чудовий ансамбль виконавців».

По оперному классу Оксана исполняла партию Маргариты из оперы Ш. Гуно «Фауст», а партию Фауста — еще один мой выпускник, Василий Макойников (класс засл. артиста Грузинской ССР Г. П. Маргиева). Постановщик и главный режиссер спектакля — нар. артист СССР Дмитрий Михайлович Гнатюк.

Оксана Кровицкая закончила Консерваторию с красным дипломом и уехала домой, во Львов. Там она некоторое время работала во Львовской филармонии. Мы переписывались, и она все тосковала по нашему музыкальному союзу. Я успокаивала ее, говорила, что следует постепенно привыкать к новым пианистам — ведь расставание наше было неизбежным.

Творческая судьба Оксаны сложилась благополучно. Вначале ее пригласили в США с сольной программой, в основном творчески освоенной еще в Консерватории. Американская публика приняла ее благосклонно. Через некоторое время она приняла участие в конкурсе оперных певцов им. Дж. Пуччини, где стала победительницей — это дало ей право в течение года бесплатно работать с симфоническим оркестром.

Получив звание Дивы, она затем получила приглашение стать солисткой Нью-йоркского оперного театра (New York City opera), где и пропела двадцать лет, объездив с гастрольями множество стран.

В 2004 году Оксана Кровицкая пела в опере С. Прокофьева «Огненный ангел» в Большом театре в Москве. При подготовке партии Виолетты в опере Д. Верди «Травиата» ей выпало большое творческое счастье — ее консультировала всемирно известная певица Мирелла Френи.

В формировании меня как пианиста-концертмейстера важнейшую роль сыграли два фактора. Прежде всего, это учеба в Консерватории в классе Александра Дмитриевича Иноземцева — блистательного пианиста, уникально одаренного, эрудированного музыканта и вдохновенного импровизатора педагогических занятий. Он родился 4 июля 1927 г. в Одессе. В 1945–50 гг. учился в Одесской консерватории по классу фортепиано. Его педагог по специальности — проф. Надежда Владимировна Чегодаева, закончившая в 1915 г. Московскую консерваторию по классу профессора, композитора Александра Скрябина. В 1950 г. Александр Дмитриевич приезжает в Киев и поступает сразу на третий курс дирижерско-симфонического факультета Киевской консерватории в класс проф. Александра Игнатъевича Климова, бывшего в то время ректором консерватории. Одновременно с учебой А. Д. Иноземцев преподает на фортепианном факультете — ведет класс концертмейстерства. В 1971 г. получает звание доцента.

В середине 70-х Александр Дмитриевич переезжает в Одессу, где возглавляет кафедру концертмейстерства Одесской консерватории.

Мне посчастливилось попасть в класс Александра Дмитриевича в 1955 году, когда я была студенткой второго курса.

Внешняя красота сочеталась у Александра Дмитриевича с неисчерпаемым богатством его внутреннего мира. Он обладал мощным творческим потенциалом воздействия на слушателей. В нем сочетались три вида одаренности: блистательный пианизм, красивый и выразительный вокальный голос и дирижерский талант охвата музыкального произведения в целом. Заниматься в его классе было необычайно интересно. Он был молод, энергичен, эмоционален и щедр душой. Формы работы со студентами были разнообразны, требовали внимания, сил, профессиональной подготовки и заинтересованности.

На протяжении всей жизни Александр Дмитриевич остается для меня Маэстро, достойным уважения, восхищения и глубокой благодарности за науку.

Мне хочется теперь назвать мои воспоминания об Александре Дмитриевиче

«Гимн таланту!» Самым главным для меня было написать эту исповедь ЕМУ ЖИВОМУ, принесшему нам радость познания неисчерпаемого, прекрасного мира Музыки; ЕМУ, познавшему счастье

творчества и затем перенесшему страдания и болезни, прошедшему ужасы Великой Отечественной войны, жаждающему общения, понимания и доброты.

И я получила эту счастливую возможность: я посылала Александру Дмитриевичу фрагменты воспоминаний в моих письмах ему в Одессу, но главным было наше общение по телефону. Я прочитывала очередную порцию (2–3 страницы) своих «писаний». Александр Дмитриевич делал очень точные и меткие реплики и был доволен изложенным мною материалом. Я спрашивала у него разрешения на публикацию некоторых эпизодов, таких, например, как чтение нот с листа в четыре руки. Мы хохотали, вспоминая то далекое время молодости, и Александр Дмитриевич сказал: «Не только можно, но и должно». Он отметил изысканность литературного стиля и верность изложения принципов концертмейстерского творчества. Сказал: «Молодец, умница!»

Я бесконечно счастлива и горда этой его характеристикой, данной мне моим педагогом, превосходным музыкантом и пианистом. Благодарение Господу, что я успела прочитать Александру Дмитриевичу весь материал. Теперь я спокойна.

Воспоминания — это импровизация, несущая информацию и эмоциональную окраску событий наблюдений, размышлений. Задача заключается в том, чтобы умело и ненавязчиво соединить эти два момента, сделать повествование естественным и интересным.

4 июля 2008 года я позвонила Александру Дмитриевичу и поздравила его с днем рождения, пожелала здоровья и благополучия. Я рассказала ему, что мои мемуары уже напечатаны в международном научно-художественном журнале «Collegium», в номере 23 за 2008 год, и что я выслала ему экземпляр. Презентация состоялась 24 июня 2008 года на международной конференции «Мова і культура», проходившей в конференц-зале Академии наук Украины. Александр Дмитриевич поблагодарил меня. «Спасибо, ласточка», — выдохнул он. По голосу я поняла, что жизненная энергия покидает его...

Он скончался 11 июля в 23 часа 50 минут. Вечная ему память, честь и поклонение.

В 2008 году имя А. Д. Иноземцева заняло достойное место в «Українській музичній енциклопедії».

Ирина Дудченко,
12 августа 2008 г., г. Киев

Другим важным фактором в становлении моего исполнительского концертмейстерского мастерства стала работа на вокальном факультете Киевской консерватории им. П. И. Чайковского в период с 1967 по 2003 год.

Мне довелось сотрудничать со многими выдающимися артистами Киевского оперного театра и ряда оперных театров союзных республик СССР, передававшими свой опыт молодому поколению: нар. арт. СССР Ларисой Архиповной Руденко, нар. арт. Казахской ССР Ниной Константиновной Куклиной-Враной, нар. арт. Украины Лилией Даниловной Лобановой, нар. арт. Украины Михаилом Ивановичем Шевченко, засл. артистом Грузинской ССР Георгием Петровичем Маргиевым, нар. арт. СССР Анатолием Юрьевичем Мокренко, нар. арт. СССР Гизелой Альбертовной Циполой, нар. арт. Украины, солисткой Украинского радио и Национальной филармонии Украины Ларисой Ивановной Остапенко.

Работать в классах таких неординарных личностей было интересно и поучительно. Различные типы голосов, разные программы, постоянное расширение репертуара. Ориентироваться надо быстро, исполнять произведения — качественно. Кроме того, на занятиях со студентами концертмейстер ведет и педагогическую работу, помогая им в разучивании и понимании музыкального текста, обучая методам его воплощения доступными учащимся средствами.



Ирина Марковна Дудченко, фото начала 70-х годов.

Через много лет некоторые из моих воспитанников стали профессиональными артистами, получили почетные звания, работая как в Украине, так и в других союзных республиках бывшего СССР.

Это выпускницы класса народной артистки Украины, доцента Л. Д. Лобановой:

— Любовь Ивановна Скоромная (Рябченко), засл. артистка Украины, Национальная филармония Украины;

— Любовь Ивановна Кузьменко, засл. артистка Украины, Киевский театр оперетты;

— Тамара Ивановна Пронина, засл. артистка России, Красноярский оперный театр;

— Юлия Ивановна Нагаева, солистка Рижского музыкально-драматического театра;

— Людмила Ивановна Войнаровская, засл. артистка Украины, солистка Национального ансамбля солистов «Киевская камерата»;

— Оксана Зеноновна Кровицкая (Ярема), солистка Нью-Йоркского оперного театра.



Педагоги и выпускники (1983 г.) вокального факультета Киевской консерватории им. П. И. Чайковского. Сидят: концертмейстер класса нар. арт. Украины доц. Л. Д. Лобановой И. М. Дудченко, Людмила Войнаровская (класс Л. Д. Лобановой), Ирина Семенова (класс проф. Т. Н. Михайловой).

Стоят (слева направо): засл. артист Украины, режиссер оперной студии Рудольф Михайлович Белицкий, Светлана Катерноза (класс проф. Е. И. Чавдар), заведующая кафедрой нар. арт. СССР, проф. Е. И. Чавдар, концерт. класса Е. И. Чавдар Этери Соломоновна Шпилюк, Татьяна Демидова (класс нар. арт. СССР, доц. Д. И. Петриненко), проф. Татьяна Николаевна Михайлова, преподаватель класса камерного пения Элла Алексеевна Акритова, нар. арт. СССР, доц. Диана Игнатьевна Петриненко.

Фото И. Дудченко.

Класс засл. артиста Грузинской ССР, доцента Г. П. Маргиева:
 — Василий Макойников, засл. артист Украины, солист Киевского театра оперетты; Класс народного артиста СССР А. Ю. Мокренко:
 — Сергей Кондратюк, солист Донецкого оперного театра;
 — Игорь Пономаренко, Киевский театр оперы и балета для детей и юношества, солист Познаньской оперы (Польша);
 — Анатолий Кобзарь, засл. артист Украины;
 — Олег Мельниченко, солист Киевского театра оперы и балета для детей и юношества;
 — Леонид Мельниченко, артист хора Национальной оперы Украины им. Т. Г. Шевченко.

Класс народной артистки Украины Л. И. Остапенко:
 — Оксана Шкурат, концертная певица, педагог вечерней музыкальной школы им. К. Стеценко, камерный класс;
 — Татьяна Гавриленко, засл. артистка Украины, солистка Национальной хоровой капеллы «Думка».
 — Вадим Солодкий, Олег Чернощев, солисты Ансамбля классической музыки им. Б. Лятошинского



В канун Дня Победы (7 мая 1975 г.) участник Великой Отечественной войны, нар. артист Украины, солист Оперного театра Михаил Иванович Шевченко со своими учениками, студентами вокального факультета Киевской консерватории им. П. И. Чайковского.
 Слева направо: концертмейстер И. М. Дудченко, студенты Мурат Хемраев (1-й курс) и Владимир Шапов (2-й курс).

Некоторых из моих будущих артистов в их студенческие годы слышала на консерваторских концертах Оксана Григорьевна Холодная. Она давала высокую оценку нашим ансамблевым выступлениям. Впоследствии я приглашала этих певцов принять участие в вечерах памяти Оксаны Григорьевны. Благодаря человеческой памяти испокон веков существует связь времен. За 34 года со дня кончины О. Г. Холодной ее ученики стали высокопрофессиональными музыкантами, работающими солистами и концертмейстерами в НМА им. П. И. Чайковского, Институте музыки им. Р. Глиэра, Национальной филармонии Украины, им присвоены почетные звания заслуженных и народных артистов Украины. Народный артист Украины, лауреат Национальной премии им. Т. Г. Шевченко Валерий Матюхин, создатель целого коллектива музыкантов «Киевская камерата», пропагандирует украинскую современную и классическую музыку как в Украине, так и за ее пределами.

Мы, ученики О. Г. Холодной, провели в разных концертных залах, музеях множество вечеров памяти, посвященных нашему любимому педагогу. Прежде всего, это были ежегодные, за редким исключением, концерты в Малом зале консерватории, где коллеги Оксаны Григорьевны делились своими воспоминаниями, а мы давали концерт. Со временем в этих концертах стали выступать одаренные дети, которые были уже учениками выпускников Оксаны Григорьевны, преподававших в детских музыкальных школах. Таким образом мы передавали эстафету памяти молодому поколению, следуя традициям нашей консерватории. В 90-х годах в этих концертах вместе со мной выступала моя дочь, Оксана Шкурат, окончившая в 1993 году вокальный факультет Киевской консерватории по классу профессора Татьяны Николаевны Михайловой и по камерному классу — нар. артиста Украины Л. И. Остапенко.

Оксана принимала активное участие в Международных фестивалях музыки MusicFest и в фестивалях «Премьеры сезона», где с увлечением исполняла произведения современных украинских и зарубежных композиторов. Приезжавшие на фестивали зарубежные авторы вокальных циклов выражали нам с Оксаной глубокую благодарность и восхищение красотой исполнения.



Оксана Андреевна Шкурат,
певица.

Самым интересным был вокальный цикл нашего украинского композитора Юлия Мейтуса на стихи Анны Ахматовой. Цикл состоит из четырех романсов, несущих драматические, а порой и трагические, коллизии бессмертных поэзий. Музыкальное волощение требует большой эмоциональной нагрузки и психологической глубины. Оксана Шкурат выступала на этих фестивалях и с ансамблями, и с симфоническим оркестром.

Вместе с пианисткой Еленой Арендаревской они впервые исполнили романсы нашего выдающегося украинского композитора Виталия Дмитриевича Кирейко на стихи М. Рыльского.

Весной 1995 года я получила приглашение от профессора Института международных отношений Сергея Борисовича Бурого принять участие в организованном им ежемесячном международном научно-художественном журнале на сцене — «Collegium». Каждый номер журнала — чудесный синтез литературы, истории, поэзии, философии и музыки — удивительно интересен и для участников, и для слушателей. Главной персоной, объединяющей нас всех, был, конечно, Сергей Борисович — главный редактор журнала и его бесменный ведущий, крупный лингвист, исполненный ума, эрудиции, таланта и обаяния. Он сидел на сцене, свет настольной лампы придавал особую теплоту и доверительность, а его голос действовал совершенно завораживающе на присутствующих. Вечера проходили ежемесячно в Доме актера, и мы всегда с нетерпением ждали этих встреч с Прекрасным.

Необычайно увлекательно преподносил Сергей Борисович творчество разных поэтов — великих А. С. Пушкина и Т. Г. Шевченко, любимого Александра Блока, испанского поэта Гарсии Лорки и других. Я подбирала романсы на эти тексты и вместе со своими консерваторскими студентами выступала на сцене в переполненном зале. Звучали романсы А. Даргомыжского, М. Глинки, П. И. Чайковского, С. Рахманинова, Н. В. Лысенко, В. С. Косенко, Ю. Мейтуса, Марка Минкова, Микаэла Таривердиева. Всегда публика очень тепло принимала молодых исполнителей, для которых эта сцена становилась порой первыми счастливыми театральными подмостками, где студенты приобретали необходимый исполнителю сценический опыт.

Первыми участниками были: Оксана Шкурат, Олег Мельниченко, Игорь Пономаренко, затем Вадим Солодкий и Олег Чернощев, Татьяна Лебединцева, Руслана Шишкина и Леся Ковалева.

Вскоре я порекомендовала для участия на вечерах в этом журнале прекрасную пианистку Ольгу Анищенко, ученицу выдающего

ся музыканта Оксаны Григорьевны Холодной. К тому времени Ольга уже стала дипломантом международного конкурса пианистов в Орлеане (Франция). Высокий профессионализм и большой репертуар классической и современной музыки навсегда покорили сердца слушателей, и Ольга стала постоянной артисткой журнала «Collegium» Постепенно круг исполнителей расширился.

Интереснейшие литературные композиции на стихи М. Цветаевой и Б. Пастернака представляла актриса Елена Чекан. Выступали молодые поэты, среди них — энергичный и загадочный Дмитрий Бурого.

Притягательными были выступления профессора Киевского университета им. Т. Г. Шевченко Сергея Борисовича Крымского, посвященные культуре Киевской Руси. За 6 лет участия в журнале мы познали для себя много нового и удивительно прекрасного. Темы никогда не повторялись, а исполнители всегда преподносили новые программы.

В 2015 году музыкальная общественность Киева отметила 100-летний юбилей со дня рождения О. Г. Холодной — выдающегося музыканта, доцента кафедры специального фортепиано Киевской консерватории им. П. И. Чайковского. Концерты ее памяти прошли в Малом зале Национальной музыкальной академии Украины, в Украинском культурном фонде, Малом и Большом колонном зале им. Н. В. Лысенко Национальной филармонии Украины. В этом большом концерте участвовали: дочь Оксаны Григорьевны, прекрасная пианистка Елена Холодная, ее муж, превосходный скрипач Борис Громов, симфонический оркестр Украинского радио (дирижер народный артист Украины В. Шейко), хоровая капелла (солистка — засл. артист Украины Сусанна Чехоян).

15 декабря 2017 года в Музее-квартире В. С. Косенко по моей инициативе и по приглашению заведующего музея В. Г. Мудрика ученики О. Г. Холодной провели вечер памяти своего любимого педагога. Ведущая вечера — засл. артистка Украины, солистка Национальной филармонии Нелида Афанасьева. Она интересно рассказала о семье Холодных, члены которой были выдающимися деятелями культуры и науки. Затем с воспоминаниями выступила К. И. Шамаева, доктор искусствоведения, профессор НМАУ им. П. И. Чайковского.

Мои воспоминания прочла Людмила Корбут, преподаватель Киевской детской школы искусств № 5 им. Л. Ревуцкого (моя ученица в этой школе в 60-х годах).

В концерте приняли участие пианисты: Елена Холодная, лауреат международных конкурсов, старший преподаватель Института музыки им. Р. Глиэра Ольга Анищенко, солистка Национальной филармонии Инна Порошина, преподаватель музыкальной школы № 38 Елена Арендаревская.

Зал был полон слушателей. Очень трогательно прозвучали выступления учеников музыкальных школ № 5 и № 20.

15 декабря 2018 г., Музей-квартира В. С. Косенко Вечер памяти выдающихся музыкантов, преподавателей консерватории сестер Натальи и Оксаны Холодных. На одной из фотографий, расположенных в музее, запечатлен В. С. Косенко с группой своих студентов. Среди них — молодая Наталья Холодная (1936 г.)

О необыкновенном жизненном и творческом пути Натальи Григорьевны очень содержательно рассказала проф. К. И. Шамаева. Потом состоялся концерт, в котором выступили: Инна Порошина, Ольга Анищенко и ее выпускники, а также ученики педагогов ДМШ: Н. В. Василюк, Л. В. Корбут, Р. Ш. Рамазановой.

28 февраля 2019 года там же состоялся концерт «Українська народна пісня в обробці композиторів Б. Лятошинського та Валентина Сильвестрова» Исполнители: артисты Национальной хоровой капеллы «Думка», концертмейстер засл. артистка Украины Татьяна Королева, выпускница класса доцента О. Г. Холодной.

28 февраля 2019 г. Киевская мэрия утвердила решение о присвоении имени Оксаны Григорьевны Холодной музыкальной школе № 26. Директор школы Тамара Петровна Сенченко — ученица Оксаны Григорьевны.

Ирина Дудченко

5 марта 2019 г.

SUMMARY

The collection contains articles of participants of the First All-Ukrainian Scientific-Practical Conference «Victor Kosenko, his Age and Culture of the 21st Century», dedicated to the 80th anniversary of the founding of the Memorial Museum-Apartment of the composer V.S. Kosenko in Kyiv, in his last apartment at Kotsyubyns'koho St. 9.

The conference was attended by scientists, teachers, graduate students and students from Kyiv, Odessa, Zhytomyr, Sumy and other cities of Ukraine.

The history of the creation of a memorial museum, the preservation and research of memorial items are considered. A large part of the articles is devoted to V. Kosenko's creative heritage, his artistic features, importance in national and European musical culture, issues of performance and popularization.

For scholars, teachers and students of music majors, professional musicians, anyone interested in the history of culture and music.

Наукове видання

Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття

Науковий збірник матеріалів I Науково-практичної конференції, присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка

Комп'ютерне верстання та виготовлення оригінал-макета
А. Приходько

За зміст статей і достовірність інформації відповідальність несуть автори.