

ЖАНР СТАРОВИННОГО ТАНЦЮ У ТВОРЧОСТІ В. С. КОСЕНКА

Офіцерова А.

Віктор Степанович Косенко увійшов в українську музику як один з найтонших і чутливих ліриків, автор світлої музики, що відображала внутрішній світ дитини, блискучий педагог, піаніст і композитор. За своє недовге життя (1895 - 1937) він створив багато фортепіанних та вокальних композицій, які не так часто звучать з великої концертної естради, але дуже часто виконуються в музичних школах та училищах.

У період зрілості відчутнішим стало прагнення митця з найти власний стиль, свою манеру висловлювання. Прагнення до реалістичності та дієвості своєї музики Косенко вирішує досить своєрідно: він звертається до зразків музичної спадщини далекого минулого. Відмовляючись від надмірного захоплення переживаннями, «перегріву» емоцій, психологічної ускладненості більшості своїх попередніх творів, він шукає опори в ясних, чітких формах старовинної музики.

В його етюдах відчувається любов до народної музики, яка була закладена батьками ще в дитячі роки. Але просто любові було не достатньо. Тому він зав'язує дружбу з житомирською хоровою капелою і мандрує зі співаками по Житомирщині.

Становленню Косенка як національного композитора сприяв його всезростаючий інтерес до народної музики та української поезії. З 1926 року він починає працювати над обробками рідних пісень, задумує писати оперу на українську тематику «Сава Чалий».

Звертаючись до стилю народноінструментальної та класичної музики 12-14 століття, Косенко мав на меті протидіяти своєю творчістю повальному захопленню молодих музикантів модними в той час антихудожніми модерністськими творами, які швидко приходили до нас з Заходу і навіть серед значної частини «поважних» музикантів вважалися неперевершеними досягненнями мистецтва. Приступаючи до створення циклу, Косенко уважно ознайомився зі зразками старовинних танців, вивчив літературу, присвячену їм. Коли композитор хворів, його дружина приносила книжки з бібліотек. Косенко не орієнтується на якийсь певний твір даного жанру. Крім того, тут важко помітити прямі запозичення того чиїшого автора. Вживаючись у стильові особливості старовинних танців, композитор подає своє розуміння їх.

Одним з найвідоміших його варіантів стилізованої реставрації старовинних танцювальних форм є «11 етюдів у формі старовинних танців». І якщо в попередніх фортепіанних творах український колорит ще мало був помітний, то в цьому творі він стає однією з провідних стильових ознак. Композитора цікавила старовинна танцювальна сюїта. У ній його приваблювали логічна, раціональна структура, ясні та врівноважені почуття, дисципліновані класичною формою. Композитор не користується

цитуванням, не переносить суто зовнішні прикмети народної музики. Глибоко осмисленні стильові риси цієї музики стають невідомою органічною частиною композиторського мислення Косенка. Зберігаючи традиційний для старовинної танцювальної сюїти кістяк (алеманда- куранта- сарабанда- жига), багатоскладовий цикл Косенка наповнений довільно, дещо імпровізаційно. Оригінальність циклу і в його двожанровості. Старовинні танці втілено в етюдний жанр, тому твірв одночас і танцювальний, і етюдний.

Циклу характерна ліричність, м'якість, співучість та плинність мелодій, як і народній пісні. Крім того, композитор використовує окремі типові прийоми народних пісень. Наприклад, в мелодику своїх етюдів він вводить деякі характерні для неї інтонації та ладові барви. Це, зокрема, такі пісенні звороти, як стрибок з сексти у ввідний тон із розв'язуванням його у тоніку (гавот ре-бемоль мажор, т. 36, 40, 43; буре, т. 84); оспівування основного тону тонічного тризвуку (гавот ре-бемоль мажор, т. 36, 40); варіантний метод розгортання мелодії (куранта, гавот сі-мінор); застосування елементів фрігійського, дорійського (буре, куранта, гавот сі-мінор) та тяжіння до паралельних ладів(гавот ре-бемоль мажор, куранта, гавот сі-мінор). Підкреслюють національний колорит циклу й елементи підголоскової ехніки, а також дуетне ведення голосів (менует соль-мажор, куранта, гавот, ригодон). Все це ще доповнюється типовими для народного інструменталізму подвійними тоніко-домінантовими органічними пунктами (буре, гавотсімінор, ригодон, куранта).

В. Косенко дбайливо зберіг характерну для кожного конкретного танцю побудову. Наприклад, у куранті сі-мінор граціозні реверанси і поклони, які характерні цьому французькому танцю, замінені типовим для українських пісень притиском, акцентом. Автор використовує елементи дорійського, фрігійського ладів, діатоніку, варіантність, зіставлення паралельних ладів. Куранта стає близькою до танцювальних жартівливих пісень, імітуючи підстрибування, нагадує танці запорозьких козаків, зокрема гопак.

Ще один французький веселий і запальний танець, що завершував частину танцювальної церемонії- гавот. Косенко використовує два гавоти у циклі. Перший – зовсім традиційний, а в другому (сі-мінор) композитор змінює характер і використовує тип ліричної танцювальної пісні, характерної Україні XIX століття. Почуття висловлюється піднесено, а сама мелодія наближається до схвильованої людської розповіді. У гавоті № 7 композитор звертається до жанру ліричної танцювальної пісні, яка була дуже популярною в Україні у XIX столітті. Тож у даному випадку гавот стає більш рівномірним, монообразним, а не контрастним, а його характер, оповитий світлим смутком, та плавність безперервного подвоєння мелодії в терцію та сексту створює враження ліричної сповіді, часом схвильовано-піднесеної, навіть драматичної, інколи відсторонено-узагальненої, і врешті – заспокоєно-приреченої. У гавоті ре-бемоль- мажор композитор надає цьому танцю придворно-аристократичного характеру. Тут спостерігається рухлива, жвава мелодія з великими стрибками, чотиридольний розмір. Коротке стоккато в обох руках та кварто-квінтові стрибки мелодії підкреслюють граціозність, а

гармонізація нот надає танцюри тмичності. Але у середньому епізоді характер гавота змінюється. Він стає схожим на запальний народний танець. Це досягається за допомогою акордової фактури з активними стрибками обох рук і гострими акцентами на слабих долях тактів, що чергуються з імітаційними перегуками голосів. Ця частина відзначається народнопісенною основою. Тут використовуються інтонаційні звороти, оспівування основного тону тонічного тризвуку, низхідні стрибки терції на ввідний тон і розв'язання його в тоніку. Всі ці прийоми характерні українським пісням.

У сарабанді ля-мінор Косенко зберігає загальний характер цього танцю: плавна мелодія з фрігійським колоритом. Тут використовуюється пунктирний ритм і синкопи. Однак і тут автор додає деякі фортепіанні ефекти новітньої піаністичної техніки, а саме: фігурації та подвійні трелі у середніх голосах акордів, емоціональні зсуви мелодії вгору і вниз при повільному ритмі, гармонічну фактуру з одночасним накладанням різних функцій.

У стилі німецької клавірної музики виконана алемандасі-бемоль-мінор.

Зустрічаються в циклі також п'єси з елементами сонатності. Побудування форм, що тяжіють до сонатності в опорних точках (алеманда, жига), а також наявність наскрізного руху свідчать про симфонізацію лінії розвитку. Це дозволяє говорити не про стилізацію сюїтного формотворення, а про творчий, справді новаторський підхід до побудови сюїти. Цей цикл ніби уособлює собою визначні здобутки низки композиторських поколінь, і водночас випереджає тенденції, які постануть у культурному просторі лише через десятки років. Це найоб'ємніша фортепіанна сюїта з написаних коли-небудь, до чи після В. Косенка, тривалість якої становить майже 70 хвилин.

Отже, етюд у формі старовинних танців – непересічне явище як в українській, так і європейській музичній культурі першої третини ХХ століття. Етюди В. Косенка, "розіграні" на український інтонаційний лад, переконують, що меж художнього часу як таких насправді не існує.

1. В. С. Косенко: Спогади. Листи. – К.: Музична Україна, 1975. – С. 39

2. Кияновська Л. Українська музична культура/ Л. Кияновська. – К.: ДМЦНЗКМ, 2002. – С. 92-96

3. Олійник О. Віктор Косенко. Популярний нарис/ О. Олійник. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 42 - 54.

4. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка/ О. С. Олійник. – К.: Наукова Думка, 1977. – С. 98 - 100, 110 - 119.

5. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка/ Б. Фільц. – К.: Мистецтво, 1965. – 72 с.