

II. СВІТОВА ТА ВІТЧИЗНЯНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: СТИЛІ, ШКОЛИ, ПЕРСОНАЛІЇ

Дарина Харитонова

СИМВОЛІЧНА АУРА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ В. КОСЕНКО (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО ОП. 10)

В музикознавчому, історичному та соціокультурному дискурсі українська культура 20–30-их років ХХ сторіччя отримала не одностороннє висвітлення. З однієї сторони цей час називають драматичним та напруженим а з іншої відзначають розвиток та формування української національної культурної спадщини. Виснажена після Першої світової війни країна переживала тяжку добу спустошення. Україну змушені були залишити такі яскраві творчі сили як: Р. Глієр, Б. Яворський, Г. Нейгауз, Ф. Blumenfeld, М. Ерденко, С. Козолупов, В. Цуккерман, Г. Гандольфі, В. Цветков. Рейнгольд Глієр в своєму листі до Бориса Лятошинського називав Київ провінційним містом. Київська консерваторія, яка вже на той час досягла певних творчих набутоків, з початком смутної доби 20-х років трималася лише на ентузіазмі залишившихся професорів та педагогів. Влучно висвітлює справжнє положення культурного розвитку та становища цієї доби висловлювання Івана Дзюби: «Ідея місіонізму на території Російської Імперії пізніше Радянського Союзу, – апокаліптична ідея про Москву як Третій Рим, пізніше 3 Інтернаціонал породила явище серйозної експансії, у якій українська культура мусила виживати, конкуруючи не на рівних із російською» [1, с. 67].

А з іншої сторони мистецька спадщина цього періоду характеризується формуванням національно-культурних традицій, а також активним пошуком нових просвітницьких горизонтів звертаючись до витоків та надбання інших мистецьких шкіл та напрямів, зокрема російських та західноєвропейських. В непростих соціально-політичних умовах констатуємо процес подальшого розвитку і формування української музичної культури.

Згадаємо, що значними поштовхами для українського культурного осередку в цей час стають процеси загальної українізації населення, запровадження писемності (1919–1923 роки) та з 1924 року обов'язкової початкової освіти. Після відкриття Всеукраїнської академії наук (1918 р.) була розпочата робота над українським словником. З'являються різноманітні літературні угруповання: «Плуг», «Гарт», «Ланка», «ВАПЛІТЕ», «Молодняк», «Аспанфут», «Нова генерація», «Марс» до яких

входять: П. Тичина, В. Сосюра, В. Чумак, В. Еллан, О. Вишня, М. Куліш, Ю. Смолич та інші. Значних змін зазнає театральне мистецтво. Л. Курбас засновує «Березіль» – експериментальний театр, метою якого було формування засад нового сценічного мистецтва вільного від розважальності і штампу на сцені. Наприкінці 20-х років була проведена реконструкція Одеської кінофабрики, завершилось будівництво Київської кінофабрики (з 1939 р. – Київська кіностудія), яка стала центром української кінематографії. О. Довженко, який з 1926 р. працював режисером на Одеській кіностудії, знімаючи фільми за власними сценаріями: «Сумка дипкур'єра», «Звенигора», «Щорс», «Арсенал», «Земля» та інші, вперше в історії кіномистецтва створює картини з епічним, символічним, національно-філософським та ліричним змістом.

1920-ті роки ХХ ст. пробудили відродження національної культури, зокрема й музичної. Мистецтвознавець О. Берегова зазначає: «Українська музична культура 1920-х років розвивалася в атмосфері значного стильового та жанрового розшарування, оновлення засобів музичної виразності відповідно до модерних тенденцій часу» [2, с. 123]. У 1919 році на сцені Київської опери, яка мала статус російської, вперше в історії почалась підготовка до виконання українською мовою опери П. Чайковського «Черевички». У новоствореній Українській музичній драмі йшла робота над постановкою опери «Утоплена» М. Лисенка. У 1925 році на хвилі динамічної, але недовготривалої українізації, яка торкнулася усіх сфер життя в республіці, в репертуарі з'являються опери на сюжети з української історії – «Тарас Бульба», «Різдвяна ніч» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Кармелюк» В. Костенка, «Дума чорноморська» С. Потоцького, «Беркути» («Золотий обруч») Б. Лятошинського.

Активно функціонує Всеукраїнське товариство імені М. Д. Леонтовича, Всеукраїнське товариство революційних музикантів (ВУТОРМ), Асоціація революційних композиторів України (АРКУ), Асоціація сучасної музики України (АСМУ) 1922 р., Асоціація пролетарських музикантів України (АПМУ) 1923 р.

Але незважаючи на насиченість подій в культурному світі, українізацію та піднесення національного духу, мистецтво переживало добу жорстокої цензури яка просочилася у всі галузі тогочасного середовища. Прикладом такого сковування творчого доробку митців є документальні свідчення (1923–1926 рр.) діяльності політики НКВС та Органів ПК ДПУ УРСР: «...отримували директиви з методичними рекомендаціями про допуск до постановки тієї або іншої творчої продукції: „Опери „Снігуронька“, „Аїда“, „Демон“, хоча і являються ідеологічно неприйнятними, але в силу цілого ряду об'єктивних причин

проти їх постановки в окремих випадках заперечувати не слід <...>. Постановці повинен передувати перегляд тексту опери з метою видалення найбільш несприятливих моментів як у тексті так і в музиці опери <...>. Приблизний список <...> Римський-Корсаков, Даргомижський, Чайковський, Мусоргський, Россіні, Пуччіні, Моцарт <...>. Примітка: а) «Царську наречену» необхідно відкоригувати усунувши з неї надмірності в частині славлення царя; „Майську ніч” <...> вимагати від режисера, щоб фантастична частина опери була представлена як сон Левки і щоб наявність у останнього листа комісара було показано та пояснено як природне явище; б) обов'язкова також сцена виборів царя; г) трактування постановки опери повинне бути таке, щоб співчуття глядача було не на стороні старої, що йде „хованщини”» [3, с. 85].

Такі ж самі дії ПК впроваджувалися не тільки в музичній галузі мистецтва але і в сфері літератури та поезії, кінематографу та театру, живопису та скульптури. Так, витяги з документів вищих органів ГПУ УРСР, направляться місцевим ПК з додатком списків Головліту: забороняються Каменєв «Партія і Троцькізм», Карл Чапек «Фабрикація Бога», Я. Колос «Вибрані народні білоруські казки» («будучи розрахована на дитячого читача, може принести останньому біль великої шкоди, тому що всі казки в цьому збірнику пронизані символічною чортівнею»). У 10-денний термін вилучалися з бібліотек «Жовтнева Казка» Ю. П. Будяка, «Гуцульські образки» Г. М. Хоткевича, «спогади Гінденбурга про імперіалістичну війну», збірник етюдів Леві, «де етюд УП побудований на мотивах старого царського гімну» [3, с. 81].

Тож час потребував особливого інтертексту і найбільш актуальним та захищеним від цензури мовленням стає символ. Звертаючись до завуальованих висловлювань та вкладаючи глибокий зміст своїх творів в прості слова, митці підсвідомо та свідомо продовжували тиху популяризацію свободи слова застосовуючи символічну мову як таємничий шифр який потребував розкодування.

Сформованими символістами в українській літературі вважають В. Кобилянського, Д. Загула, Я. Савченка, П. Тичину. Дослідник Ю. Горідько пише: «...невичерпний за своєю природою символ, синестезія різних відчуттів, відповідності, езотеризм мови, «алхімія слова», таємничість, містицизм, музичність, заснована на сугестії, – як стильові домінанти символізму – покладені ними в основу українського символізму, поглиблювалися і розвивалися в рідчій національного колориту» [4, с. 3]. Серед художників відзначають Ю. Михайліва і П. Холодного. В

театральному мистецтві: Л. Кубаса, О. Олеся, театр Миколи Садовського і «Молодий театр» у виставах «Драматичні етюди» та інших.

Особливо сильно символіка проявлялася саме в музичному мистецтві. Хоча музику і класифікують як вид мистецтва який здебільшого вільний від конкретного відображення дійсності та є мистецтвом не зображальним, наявні символи в музичному тексті наділяють музику тим потаємним змістом, який потребує розкодування за для розуміння головного задуму композитора. Музикознавець Т. Лазутіна так характеризує явище символу в музиці: «У процесі функціонування музики на кожному етапі (при її створенні, виконанні та сприйнятті), у вигляді чинника суб'єктивності, відбувається насичення символічними значеннями музичних феноменів», «У музиці існує наступна модель символізації: „звук–знак–образ–символ”, де звук набуває значення символу, а символ, в свою чергу, оформляється у звуці. Музична мова образно відтворює, моделює явища, емоції, відтворює риси їх реальної структури (під структурою розуміються ритмічні малюнки, утворені сукупністю звуків, наприклад, мотив)» [5, с. 56].

Найбільш розповсюдженими символами в музиці є монограми, мотиви, числа, назви та цитати. Дослідниця Євгенія Харченко пише про зашифровані мотиви-символи в творчості Б. Лятошинського: «Б. Лятошинський зашифрував прізвище своєї дружини Маргарити Царевич. ДО (латинською – С – ЦЕ) та РЕ є головною складовою основних мотивів-тематичних зерен ряду творів 1922–1928 і 1955–1968, та своє прізвище – початок імені – літера Б (латинською – В – БЕ), позначає звук СІ БЕМОЛЬ. Початок прізвища – це позначення звука ЛЯ. Звідси утворюється характерна для творчості лейтінтонація великої септими та її обернення – малої секунди, що є основою великого мажорного септакорду – лейтгармонії Б. Лятошинського» [6, с. 14].

Досліджуючи творчість Я. Степового мистецтвознавець Мринська І. О. віднайшла в «Прелюді пам'яті Т. Шевченка» «асоціативність із жанрами траурної музики – маршем та паваною (повільний темп, розмір 4/4, неквапливий ритм кроків, пунктирний ритм в мелодії, урочисто-величний характер); інтонації мотиву середньовічної секвенції «Dies irae» (тт. 5–6); секвенцакорди та насиченість гармонії септакордами всіх ступенів. Таким чином, у Прелюді поєднуються символи різних історичних епох від середньовіччя до романтизму...» [7].

Крім використання мотивів-символів композитори періоду 20–30 років широко використовують народні теми українських пісень ототожнюючи їх з символом народу. Обробляли пісні такі майстри музичного

слова як М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Вериківський, С. Людкевич та інші. Цілеспрямованим поєднанням «народного музикування» з професійною традицією, автори виводять значення історично-культурного доробку поколінь на новий професійний рівень виконання, зберігаючи тим самим апріорні витoki ладоінтонаційних особливостей власних лише українському фольклору.

Поєднуючи традиції західної Європи з власним надбанням поширюється використання символічності жанру та форми. Українські композитори працюють з жанрами опери, увертюри, симфонії, сюїти, сонати розширюють драматургічні концепції підсвідомо закладеними символами та збагачують їх глибоким філософським змістом.

Одним з найцікавіших жанрів в музиці є соната і особливо цікаво простежити її розвиток в українському камерному-інструментальному дуеті почату ХХ сторіччя (обмежуючись дуетами написаними для струнного інструменту, скрипки або віолончелі та фортепіано). Досить часто вони спиралися на фольклорну основу: цитували народну пісню, використовували характерні фольклорні інтонації, або ж імітували гру непрофесійних виконавців у побуті.

У 1905 і 1906 р з'являються дві скрипкові сонати Федора Якименка. Перша з них (оп. 32, № 1) присвячена бельгійському скрипалеві і диригенту Ежену Ізаї. Приблизно в цей же час з'являються і інструментальні мініатюри інших композиторів: «Спогад з гір» Василя Безкоровайного для скрипки і фортепіано та Рапсодія для скрипки, «Мазурка» Федора Якименка, «Танець» Леоніда Лісовського та інші. Протягом 1911–1912 рр. Микола Лисенко пише скрипкову «Елегію», побудовану на інтонаціях українського фольклору.

Одночасно з творами, в яких яскраво проступає фольклорний початок, з'являються і ліричні п'єси, наприклад, скрипкове «Елегійним капричіо» ор. 32 Миколи Лисенка, «Ноктюрн» Петра Глушкова, «Легенда» Павла Сеніци, «Меланхолійний вальс» для скрипки фортепіано Миколи Тутковського, «Каприс» ор. 15 Івана Рачинського.

20-ті роки ХХ сторіччя провокують справжній вибух композиторської творчості. У ці роки створюється велика кількість інструментальних дуетів. Найчастіше це скрипкові сонати: Гліба Таранова («На смерть товариша», 1921), Василя Золотарьова (1922), Михайла Рахліса (1923), Василя Барвінського (1925), Льва Ревуцького (1926), Бориса Лятошинського (1926), Миколи Коляди (1927), Леоніда Гурова (1928), Миколи Вілінського (1929).

Особливий внесок у розвиток українського камерно-інструментального дуету зробив Віктор Степанович Косенко. Геніальний український композитор, чудовий піаніст та талановитий викладач. Створюючи свої шедеври в суперечливий час змін В. Косенко на нашу думку увібрав в свою творчість не тільки романтичну піднесеність та національно-фольклорний початок а і підсвідомо закладену символіку. Нажаль творчість В. Косенка у музикознавчому дискурсі розглядалася поза концепцією своєї драматичної доби. Тим більше насиченою символікою та підтекстами. Звідси витікає *актуальність статті*, що полягає у розкритті складних психологічних настроїв митця та віднайдення їх у драматургічній будові твору. *Мета статті* – через аналіз образної системи сонати знайти підсвідомо закладені механізми розуміння композитором драматизму його часу і відтворення їх через музичну символіку. *Новизна статті* полягає у спробі розглянути розуміння творчості В. Косенка через ауру символіки.

Твори цього періоду віддзеркалюють вплив різних соціокультурних напрямів та течій. Зважаючи на його професійну освіту в Петербурзькій консерваторії де він вивчав твори О. Скребіна, Ф. Стравінського, С. Прокоф'єва, К. Дебюссі, Г. Малера, Р. Штрауса та ін., викристалізовується особливе романтично-патетичне забарвлення його творів. В своїх поемах, прелюдах, мазурках, романсах, сонатах, В. Косенко втілює синкретичне поєднання українського народного мелосу з масштабністю та символічністю формотворчих та ладогармонійних надбань існуючої культурної спадщини. Крім музичних впливів на його самотній стиль треба згадати високу літературну обізнаність композитора. Він вивчає вірші та поеми Т. Шевченка, А. Пушкіна, С. Есеніна, О. Толстого, Ф. Тютчева, М. Огарьова, К. Бальмонта, О. Апухтіна, В. Лихачова, натхненно створюючи свої романси які просякнуті емоційним відлунням відчутого драматичного змісту творів. Особливе захоплення композитора поезією Павла Тичини, його товариша, (ранню творчість якого характеризують наявністю в ній закладених символів та ототожнюють Тичину з українським символізмом), знаходить своє відображення у романсах В. Косенка на вірші: «На майдані біля церкви», «Мобілізуються тополі», «Іду з роботи я». В цілому треба сказати про загальний вплив поезії П. Тичини на становлення музичного-стильової мови В. Косенка. На той час вже були опубліковані такі збірки як «Сонячні кларнети» 1919 р., «Плуг» 1920 р., «Вітер з України» 1924 р. В. Косенко часто буваючи в колі друзів в квартирі Павла Тичини, гаряче, разом з композиторами Григорієм Верьовкою, Юрієм Мейтусом, Елеонорою Скрипчинською, Михайлом Вериківським, співаками Іваном

Паторжинським, Іваном Козловським та Зоєю Гайдай говорили про ці твори, та відповідно композитор назавжди увібрав в свою пам'ять їх образну сферу та закладений зміст. В цей період були створені три фортепіанні сонати (1922, 1924, 1926–29), концерт для фортепіано з оркестром (1928) завершений Л. Ревуцьким і Г. Майбородою, розпочалася робота над Героїчною увертюрою для симфонічного оркестру, написані камерно-інструментальні сонати для скрипки та фортепіано (1927), для альту та фортепіано (рукопис не зберігся, 1928), тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано (1927), квартет для двох скрипок альту та віолончелі (1927–30), багато романсів, фортепіанні поеми, етюди, прелюди, та особливої уваги потребує створена у 1923 році соната для віолончелі та фортепіано, яка по праву може вважатися взірцем камерно-інструментального дуету в українській музиці.

У статтях що присвячені сонаті зазначається її зв'язок з українськими національними традиціями та ладо-гармонічну близькість з фольклорними джерелами (Г. Асталаш), стильовий синтез та стильові зміни в еволюції жанру камерно-інструментальної сонати (Т. Арсенічева), взаємопроникнення рис сонати та поемності та розширення семантичного спектру (Т. Менцинський). Однак саме наявність символіки в цій сонаті недостатньо висвітлена в музикознавчому дискурсі та являє собою пласт досі нерозвіданих, закодованих знаків та символів. Тож розглянемо сонату для віолончелі та фортепіано оп. 10 В. Косенко (присвячену його товаришу та партнеру по камерному тріо – віолончелісту В. Коломойцеву до 25-річного ювілею артистичної діяльності), під призвою символічної аури яка вирувала в тогочасному культурному світі України.

Символічність форми цієї сонати закладена в головному конфлікті між двома її компонентами які відчуваються і в головній, і в побічній партії першої частини. В головній партії це так званий конфлікт протиріч між пісенним початком як символом національного духу та спотворено танцювальним, як символом тогочасного бичування мистецтва та заковування багатовікових жанрів в ланцюг «веселості» якій мав цензурну підпорядкованість новому не сприйнятому тоді режиму. В побічній партії символом світлого, натхненного минулого стає світський, романсовий початок викладення матеріалу, який перебивається саркастично – механістичними танцювальними мотивами – символом тогочасного сьогодення. Тож в даній частині сонати конфлікт закладено не між головною та побічною партіями, а між справжнім мистецтвом (як народним так і професійним) яке не має відношення до політиканства, та штучним забарвленням мистецьких творів, спотворених цензурою та

розпочатим процесом зомбування людської волі, відволікаючи «веселістю» від справжнього терору який розпочинав своє панування.

Друга частина сонати вводить нас у стан глибоких роздумів. Ця частина в цілому з її темою-молитвою, символізує людську надію, яка понад все мріє, сподівається на краще, любить, але не може запобігти зовнішнім подіям які відбуваються незалежно від її бажань. В частині відчувається зв'язок з тематизмом етюдів та прелюдій А. Скрябіна з їх відсторонено завуальованим відчуттям інтонаційних співзвучностей та сумною забарвленістю послідовних гармоній.

Третя частина сонати має збиральний образ та повертає нас до основного конфлікту. Особливо відчутний емоційно-натхненний прояв поємності та навіть прослуховуються «прометеївські» інтонації з типовими польотними Скрябінськими темами. Саркастична, ламана танцювальність основного рефрену межує з пісенним початком епізодів. Підсумком безперервного нервового блукання тональностями, постійних змін руху та поступового нагромадження фактурою є повернення головної теми першої частини яка набуває героїчності та звучить як символ свободи. Наприкінці сонати танцювальна тема третьої частини вривається в абсолютне панування головної теми, але проходячи в збільшені, символ народності та свободи перемагає штучність та механічність стверджуючи головні постулати найвищого мистецтва.

Особливого значення набуває фольклорна символіка в цій сонаті. Розпочинається перша частина вступом акапельних розкладених акордів у віолончелі, наче вступ в українській народній думі, вводячи нас в образну сферу емоційно насиченого оповідання. Тріольний, широкий діапазон акомпонименту у фортепіано нагадує переливи бандури. Зважаючи на тогочасну цікавість до даного жанру української музики, а саме становлення нового етапу у вивченні думного епосу, можна припустити що близькість головної партії першої частини до оповідальності та протяжність її лінії символічно перегукується з українською народною думою. Особливо відчутне віддзеркалення думної символіки в другій частині сонати. Тяжка, пролонгована мелодія-мотива у віолончелі на фоні витіюватого акомпонименту у фортепіано наче голос співця в переплетені поступового перебирання струн. На інтонаційну близькість мелодії до думного епосу також вказує її подібність на віднайдену Ф. Колессою думу «Про піхотинця» у виконанні Явдохи Юхимівни Пилипенко з Орликівщини [8, с. 216–221].

Проходячи у ритмічному збільшенні тема звучить більш спокійно ніж у думі, але сумний характер зберігається в обох варіантах викладення.

І тема і дума написанні у мінорі (f-moll та c-moll), приблизний темп Andante, слова думи підкреслюють її повістувальний настрій:

*«Ой, не чорная хмара наступала,
То не сиві тумани налягали,
– То три брати з турецької землі,
З бусурменської віри,
З тяжкої, проклятої неволі,
З города Озова утікали...» [8, с. 216]*

Тож інтонаційна близькість, драматургічне забарвлення та характер обох творів символічно поєднує фольклорну основу другої частини сонати як символ українського народу який викладений новою, професійною мовою.

Отже символістичність як тенденція в творчості В. Косенко проявлялась не тільки в сонаті композитора, а і на майбутнє ставала принципом мислення митця. Згадаємо його романсову творчість, а саме романс «На Майдані» (на вірш П. Тичини). В одній зі статей музикознавець М. Копиця охарактеризувала вплив поезії П. Тичини на музичний зміст В. Косенка: «розгляд і аналіз романсу В. Косенка на слова П. Тичини „На Майдані”, автора який в минулому був співцем революційних настроїв, по суті випереджаючи події жовтневих буревіїв: „На Майдані коло церкви Революція іде”. Але сьогодні, глибше знаючи правдиву драматичну історію України того часу, зовсім по іншому сприймаєш сенс понять „майдан”... Особливо символічним видається завершення поетичного тексту Тичини не оптимістично лозунговими фразами, притаманними поезії тих часів, а сумно пророчими: „Вечір. Ніч”. Такі настрої криються не тільки в поетичній версії романсу, а й в музичному контексті, далекому від ораторсько-пафосних мотивів» [9, с. 8–9].

Таким чином в сонаті Косенка (та в творчості загалом) відчувається розлом між минулим та сьогоденням який він і передавав символістичною мовою балансує між образними сферами механістичного та пісенного, одним з розгалужень якого є романсовість, як символ романтичного часу, який віддзеркалює спогад про втрачену епоху, символ найчистіших і найпотемніших сподівань та піднесених мрій, та фольклорна основа творів – як символ українського народного духу з його незламною волею та жагою до життя.

1. *Арсеничева Т. До питання інтерпретації сонати для віолончелі та фортепіано В. С. Косенко / Тетяна Арсеничева // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років. До 100-річного ювілею. – М., 1997. – С. 111–119.*

2. Асталош Г. Стильові особливості фортепіанної партії в камерно-інструментальних ансамблях В. Косенка (на прикладі Сонати для фортепіано і віолончелі (твор 10 d-moll)) // [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://www.info-library.com.ua>
3. Берегова О. М. Борис Лятошинський та Ігор Белза у Київській консерваторії на початку 1920-х років / О. М. Берегова // *Часопис Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського: зб. ст.* – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – Вип. 2 (11). – С. 123–131.
4. Гордійко Ю. З відчуттям Великої Таємниці: до питання українського символізму / Ю. Гордійко // *Українська література в загальноосвітній школі.* – 2006. – № 4. – с. 2–7.
5. Дзюба І. Ідеологічні децибелі «Діалогу культур» / І. Дзюба // *Збірка наукових праць українсько-російські відносини: гуманітарний вимір.* – К. : Логос, 1998. – 90 с.
6. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Ф. М. Колеса / [гол. редкол.: Л. М. Ревуцький ; підгот.: С. Й. Грица ; АН Української РСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського]. – К. : Наукова думка, 1969 . – 591 с. : 1 л. портр., іл., ноти.
7. Лазутіна Т.В. Символотворчество в музиці І. С. Баха / Т. В. Лазутіна // *Вісник Томського державного університету.* – Томськ : ТГУ, 2007. –№ 300 (1) липень. – С. 55–61.
8. Лазутіна Т. В. Процес символізації в музиці : Дис. канд. філос. наук : 09.00.01 / Т.В. Лазутіна. – Тюмень, 2003 р. – 159 с.
9. Менцинський Т. Віолончельна соната В. Косенка (до проблеми композиційно-образної цілісності) / Тарас Менцинський // *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. ст.* – 2005. – Вип. 48. – С. 147–154.
10. Мринська І.О. Стильова динаміка жанру музики *in memoriam* у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття // [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://intkonf.org/mrinska-io-stilova-dinamika-zhanru-muziki-in-memoriat-utvorchosti-ukrayinskih-kompozitoriv-pershoyi-polovini-hh-stolitnya/>
11. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / Ольга Олійник. – К : Наукова думка, 1977. – 150 с.
12. Подкур Р., Ченцов Ст. Документи органів державної безпеки УРСР у 1920–1930-х рр.: джерелознавчий аналіз / НАН України. Інститут історії України; Відділ по розробці архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ. – Тернопіль, 2010. – 372 с.
13. Савчук І. Б. Камерна музика 1920-х рр. в Україні: Спроба філософського осмислення / І. Б. Савчук. – К. : Фенікс, 2012. – 156 с.
14. Стецюк Р. В. Косенко / Роман Стецюк. – К. : Музична Україна, 1974. – 55 с.
15. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль / Є. Харченко. – Київ, 2011. – 17 с.

Харитоновна Дарья. Символическая аура камерно-інструментального творчества В. Косенко (на примере Сонаты для виолончели и фортепиано оп. 10). Стаття посвящена сонаті для виолончелі і фортепіано оп. 10 видаючогося українського композитора В. Косенка. Розглянуто підсвідомо закладене автором розуміння трагічності і неоднозначності реальності буття 20–30 років ХХ століття, яке розкрито під призмою символічної аури. Зв'язок з фольклорними

источниками и их интонационное проявление в произведении. Стилевая символика сонаты, как символ прошлого времени и отражение эпохи.

Ключевые слова: Соната, символ, камерно-инструментальная музыка, В. Косенко, дума, дуэт.

Харитоновна Дарина. Символічна аура камерно-інструментальної творчості В. Косенко (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10). Стаття присвячена сонаті для віолончелі та фортепіано оп. 10 видатного українського композитора В. Косенка. Розглянуто підсвідомо закладене автором розуміння трагічності та неоднозначності реальності буття 20–30 років ХХ сторіччя, яке розкрито під призмою символічної аури. Зв'язок з фольклорними джерелами та їх інтонаційний прояв у творі. Стилєва символика сонати, як символ минулого часу та віддзеркалення епохи.

Ключові слова: соната, символ, камерно-інструментальна музика, В. Косенко, дума, дуэт.

Kharitonova Daryna. Symbolic aura of chamber instrumental works by V. Kosenko (considered by the example of the Sonata for cello and piano op. 10). The article is devoted to sonata for cello and piano op. 10 written by famous Ukrainian composer V. Kosenko. Unconsciously laid by the author understanding of tragedy and ambiguity of reality being of 20-30 years of the twentieth century, which is disclosed under the prism of symbolic aura, was considered in the article. Also this article reveals show the relationship between folk sources and intonation expression in the music work and stylistic symbols of sonata as a symbol of past time and reflection period.

Ukrainian culture of 20-30's of the twentieth century has received not one-sided coverage of musicological, historical and socio-cultural discourses. On the one hand this period of time is called dramatic and tense; on the other hand point out the development and formation of Ukrainian national cultural heritage. On the other hand, the artistic heritage of this period is characterized by the formation of national and cultural traditions, and actively searching new educational horizons referring to the origins and heritage of art schools and other areas, including Russian and Western ones.

Special contribution to the development of Ukrainian music, including Ukrainian chamber and instrumental duo, was made by Viktor Kosenko. He is brilliant Ukrainian composer, wonderful pianist and talented teacher. Creating his masterpieces in controversial times of change V. Kosenko absorbed in his work not only romantic excitement and national folklore beginning but also subconsciously embedded symbols. Unfortunately V. Kosenko works in

musicological discourse were considered beyond the concept of the dramatic period, especially which was saturated by symbolism and subtext.

The works of this period reflect the impact of different socio-cultural areas and trends. Considering his professional education at the St. Petersburg Conservatory, where he studied the works of A. Scriabin, I. Stravinsky, S. Prokofiev, K. Debussy, G. Mahler, R. Strauss and others, crystallizes special romantic and pathetic coloration of his works. V. Kosenko embodied in his poems, preludes, mazurkas, songs, sonatas the syncretic combination of Ukrainian folk melodies with scale and symbolism formative and mode harmonic acquisitions of existing cultural heritage.

There is a fracture between past and present in selected for consideration Kosenko's sonata (and in his works in general). Such fracture was showed by composer by means of symbolic language that balances between figurative areas of mechanistic and song. One branch of song area is romance as a symbol of romantic time, which reflects the memory a lost era, and a symbol of the purest and most secret hopes and lofty dreams; the other branch is folk foundation of works, as a symbol of Ukrainian national spirit with his indomitable will and thirst for life.

Keywords: Sonata, symbol, chamber and instrumental music, V. Kosenko, dumas, duet.

Єлизавета Безродня

ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ДЗВОНІВ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Церковний дзвін протягом століть був невід'ємною частиною життя українського народу і в традиційній українській культурі сприймався як «голос Божий». Як єдиний музичний інструмент української православної церкви, дзвін виконує в церковному житті певні функції: скликає віруючих до служби, висловлює торжество Церкви і Богослужіння, оповіщає про час найбільш важливих частин служби. Цей вид мистецтва – скарбниця історії і матеріальної культури нашого народу.

Художньо-естетична цінність дзвонів давно усвідомлена російськими митцями. Та не менш важливе значення дзвін та дзвоніння мають і в українській культурі, зокрема музичній. Але досліджень дзвонів в творчості українських композиторів майже немає. Тому в цьому сенсі дана робота має **актуальність** як крок до розширення інформації щодо значення і ролі дзвонів у самотутніх творах композиторів нашої країни. **Мета** даної публікації – розглянути дзвонівість як одне з характерних явищ української культури та продемонструвати значний вплив дзвонів на творчість українських композиторів.