

**УКРАЇНСЬКЕ
МУЗИКОЗНАВСТВО**

ВИПУСК 41



УДК 78.072(477)

ББК 85.313(2Ук)

У 45

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Свідectво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 2991 від 11. 03. 1997 р.

Згідно з постановою президії ВАК України від 14 жовтня 2009 року за № 1–05/4 науково-методичний збірник «Українське музикознавство» внесено до переліку наукових фахових видань України в галузі мистецтвознавства.

Адреса web-сторінки збірника: www.knmau.com.ua/muzikoznavstvo

Рекомендовано до друку засіданням Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 6 від 23 грудня 2015 р.).

Редакційна колегія:

Рожок В. І., доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України, (головний редактор)

Антонюк В. Г., доктор культурології, професор, заслужена артистка України;

Аронов А. О., доктор культурології, доктор педагогічних наук, професор Московського державного університету культури і мистецтв (Москва).

Волков С. М., доктор культурології, професор Інституту культурології Національної академії мистецтв України.

Гуменюк Т. К., доктор філософських наук, професор

Давидов М. А., доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України.

Дулова К. М., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики, проректор з наукової роботи Білоруської державної академії музики (Мінськ)

Кодьєва О. П., доктор культурології, професор Київського університету права Національної академії наук України.

Копиця М. Д., доктор мистецтвознавства, професор (заступник головного редактора)

Москаленко В. Г., доктор мистецтвознавства, професор

Олійник О. С., кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв.

Посвалюк В. Т., доктор мистецтвознавства, професор, заслужений артист України.

Скорик М. М., кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України.

Тишко С. В., доктор мистецтвознавства, професор.

Черкашина-Губаренко М. Р., доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України.

Шабетнік Б. М., кандидат мистецтвознавства (відповідальний секретар)

Упорядники – **М. Д. Копиця, Б. М. Шабетнік**

У45 Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – Вып. 41 / упор. М. Д. Копиця, Б. М. Шабетнік. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. – 392 с.

Пропонований збірник наукових статей присвячений актуальним питанням музикознавства ХХІ століття. Видання адресоване мистецтвознавцям та широкому колу шанувальників музичного мистецтва.

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015

ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

«УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО»: ПІВСТОЛІТНІЙ ШЛЯХ ФОРМУВАННЯ НАУКИ ПРО МУЗИКУ

1960-ті роки... Доленосний час визволення від одіозних догм сталінської доби. Народ зазнав найтяжчих втрат: політична, економічна, культурна стагнація, демографічні, моральні, інтелектуальні втрати, духовна деградація досягли майже незворотніх масштабів. Але за цієї складної і суперечливої картини почали наполегливо пробиватися зерна нових змін. Успіхи «ворожого» Заходу, як згадував І. Дзюба, змусили режим «відкрити» інформаційний простір, почати відроджувати такі «буржуазні» науки, як генетика, кібернетика, не з таким підвищеним градусом войовничості сприймати ідеї вчених – фізиків, математиків, філософів та психологів.

Значний емоційний та духовний підйом переживає українське музичне мистецтво та наука. Потужний музикознавчий корпус складають київська, львівська, одеська, харківська наукові школи – на базі вищих учбових закладів, а також потужних центрів Академії наук. Ознакою оздоровлення творчого життя стала реабілітація несправедливо звинувачених діячів культури. На полиці книжкових та нотних магазинів повернулись твори і партитури В. Барвінського, О. Вишні, Б. Лятошинського, М. Колеси, М. Вериківського, М. Гозенпуда. Була знята заборона з багатьох імен великих українців – М. Куліша, М. Драгоманова, Л. Курбаса.

Відкриття широкої мережі музичних шкіл, училищ, нових відділів (у тому числі теоретичних), які готували спеціалістів за багатьма профілями – музикознавців, публіцистів, критиків, фольклористів, редакторів видавництва – стало підґрунтям для нових духовних та інтелектуальних зрушень.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андрійцьо Василь Михайлович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри суспільних дисциплін Карпатського інституту підприємництва Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна».

Бацак Костянтин Юрійович – кандидат історичних наук, доцент, директор Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

Батовська Олена Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Беренбейн Інеса Самійлівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

Гусєва Ганна Леонідівна – аспірантка III-го року навчання кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, в.о. професора Ковалінас М.А.).

Дем'яненко Богдан Миколайович – аспірант II-го року навчання кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Н.О. Герасимова-Персидська).

Зуєв Сергій Павлович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Копелюк Олег Олексійович – асистент-стажист кафедри фортепіано (творчий керівник – народна артистка України, професор, кандидат мистецтвознавства Веркіна Т.Б.) та викладач кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Кричинська Ольга Вікторівна – концертмейстер відділу духових інструментів Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка, концертмейстер кафедри оперної підготовки, здобувач кафедри зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Лозова Анна Ігорівна – аспірантка кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Малиновська Наталя Олегівна – аспірантка II-го року навчання Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, кафедра історії української музики та музичної фольклористики (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Ковалінас М.А.).

Моцар Олександра Вікторівна – аспірантка кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (науковий керівник – М.Р. Черкашина-Губаренко).

Опанасюк Олександр Петрович – доктор мистецтвознавства, доцент, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

Путятицька Ольга Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ

СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ РОЗВІДОК..... 111

- Ольга Кричинська
Французька фортепіанна сюїта
періоду Першої світової війни..... 111
- Анна Лозова
Жанр колискової пісні у творчості Модеста
Мусоргського та Миколи Римського-Корсакова:
компаративний аспект..... 127
- Олександра Моцар
Риси абсурду в радянській
та пострадянській опері..... 145

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ.

СУЧАСНА МЕДІЄВІСТИКА 166

- Ольга Путятницька
Драматургічний потенціал сакрального тексту
«Тебе одеючагося» у музичних проєкціях
кінця XVI – початку XXI ст..... 166
- Богдан Дем'яненко
Голосоведення у партесному восьмиголоссі
як статистично стійка властивість
індивідуального композиторського стилю..... 196

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ.

ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ

ІНДИВІДУАЛЬНИХ

КОМПОЗИТОРСЬКИХ СТИЛІВ..... 222

- Олександр Опанасюк
Доба Мессіана лише тільки починається 222

Олена Батовська

Жанрово-стильова специфіка
хорових творів О. Атрашкевич..... 241

Інеса Беренбейн

Камерно-інструментальні ансамблі
Валентина Костенка 1940-х років
в аспекті еволюції стилю митця 255

Галина Стахевич

Постать І. Мошелеса в історичній ретроспекції
та критичних поглядах сучасників..... 264

Ольга Савайтан

Зв'язок часів як фактор новаторства
у творах М. Регера (на прикладі «Варіацій та фуґи на
тему Л. Бетховена»,
«Варіацій та фуґи на тему Г. Телемана»)..... 277

Римма Сулім

Традиції жанру in memoriam
у скрипковому концерті Жанни Колодуб..... 289

Наталія Фецак

Традиціоналізм у виконавському трактуванні
жанрово-стильових особливостей струнного квартету
(на прикладі творів В. Кирейка
та А. Штогаренка)..... 311

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ.

НА ПЕРЕТИНІ ЮВІЛЕЙНИХ ПОДІЙ..... 330

Сергій Зуєв

Кінематографічний образ
композитора Рейнгольда Глієра:
проблема осмислення митця та його творчості 330

сень. З вищесказаного випливає висновок, що композиторська практика О. Атрашкевич вирізняється жанрово-стильовою багатоваріантністю, де найбільш визначним є направленість не тільки на жанрове розширення і збагачення, а й на жанрово-стильову індивідуалізацію, що виражається у рефлексії музичних універсалій різних художніх епох.

ЛІТЕРАТУРА

1. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т.Г. Мдивани [и др.]; Нац. акад. наук Беларуси. – Минск: Беларуская навука, 2014. – 377 с.
2. Зоріна С. Типическое и индивидуальное в музыкальных жанрах белорусской музыки последних десятилетий XX века / С. Зоріна // Вопросы современного музыковедения в исследованиях молодых ученых: сб. научн. тр. / Бел. гос. акад. музыки; сост. и науч. Ред. Т.А. Щербакова. – Минск, 2006. – Вып. 13 : Жанрово-стилевые процессы в музыкальном искусстве XVIII-XX века. – С. 69–77.
3. Мдивани Т.Г. Композиторы Беларуси / Т.Г. Мдивани, В.Г. Гудей-Каштальян. – Минск: Беларусь, 2014. – 479 с.
4. Черкашина-Губаренко М. Украинская музыка сегодня: фрагменты и комментарии // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць. – Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2008. – Вып. 22. Аспекти історичного музикознавства. – II. – С. 159–168.

УДК 78.03 9 (477)

ІНЕСА БЕРЕНБЕЙН

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ ВАЛЕНТИНА КОСТЕНКА 1940-Х РОКІВ В АСПЕКТІ ЕВОЛЮЦІЇ СТИЛЮ МИТЦЯ

На матеріалі рукописів 6-го струнного квартету та струнного тріо, вперше проаналізовано особливості стильової еволюції харківського композитора В.Костенка – одного з талановитих представників української музичної культури першої половини XX століття, репресованого у післявоєнні роки. Дослідження ґрунтується на принципі виокремлення жанрово-стильових констант творчості, що дозволяє простежити еволюцію стилю митця в динаміці розвитку одного жанру.

Ключові слова: індивідуально-стильова еволюція, жанрово-інтонаційний синтез, рукописи, джерела творчості

Інеса Беренбейн. Камерно-інструментальні ансамблі Валентина Костенка 1940-х років в аспекті еволюції стилю композитора. На матеріалі рукописів 6-го струнного квартету і струнного тріо вперше проаналізована специфіка індивідуально-стильової еволюції харківського композитора В. Костенка – талановитого представителя української музичної культури першої половини XX століття, репресованого в післявоєнні роки. Дослідження базується на принципі визначення жанрово-стильових констант творчості, що дозволяє прослідкувати індивідуально-стильові пошуки композитора в динаміці розвитку одного жанру.

Ключевые слова: индивидуально-стилевая эволюция, жанрово-интонационный синтез, рукописи, источники творчества

Inesa Berenbein. Chamber instrumental ensembles of Valentyn Kostenko in the period of 1940s in terms of the artist's style evolution. Based on the manuscripts of the 6th String Quartet and String Trio, special aspects of V. Kostenko's style evolution were analyzed for the first time. Valentyn Kostenko, the composer from Kharkiv, is one of the talented representatives of Ukrainian music culture of the first half of the 20th century. In addition, he was

subjected to repressions in the postwar years. The research is based on the principle of separation of the genre-and-style constants of the oeuvre. This principle allows retracing of the artist's style evolution through the dynamics of one genre.

Keywords: individual-and-style evolution, genre-and-intonation synthesis, manuscripts, creativity sources.

Творчість Валентина Костенка (1895–1960), одного з яскравих представників генерації українських композиторів 20–30-х років ХХ століття, тільки починає входити до вітчизняного культурно-мистецького обігу та виконавської практики. Трагічна доля, що спіткала митця, стала причиною тривалого замовчування ім'я талановитого музиканта¹.

Сьогодні творча спадщина митця, досліджена за першоджерелами (серед них – композиторські, музично-критичні, філософські та епістолярні твори), дає підстави говорити про Валентина Костенка як яскравого оперного композитора і, в той же час, майстра камерного жанру, суперечливого й категоричного у своїх виступах музичного критика та самобутнього філософа, який зафіксував на сторінках своїх літературно-філософських творів власну концепцію буття Всесвіту.

Осмилюючи творчу постать В. Костенка в усіх її суперечностях, детермінантах й чинниках, що сформували його особистісне творче «я», можемо сказати, що саме камерна творчість, зокрема камерно-інструментальний ансамбль, є своєрідною жанровою константою, що характеризує різні етапи творчої еволюції митця. Таким чином, дослідження камерно-інструментальної творчості дає можливість простежити індивідуально-стильові пошуки В. Костенка в динаміці розвитку одного жанру.

¹ 15 червня 1950 року В. Костенко був засуджений за статтю 54-1а КК УРСР до 25 років позбавлення волі. Звільнений за амністією 1956 року. Реабілітований посмертно у 1993 році. Див.: Архівно-слідча справа В.Г. Костенка № 035837 по Харківській області. – Архів СБУ. – 296–297, 300.

Від багатовекторності, навіть полярності стильових пошуків 20-х років (у двох перших струнних квартетах В. Костенка 1924, 1925 років яскраво проявились риси класицистичного мислення, в той час як Етюди для фортепіано 1925 року позначені рисами символістської естетики) індивідуально-творче мислення композитора модулює до найбільш переконливої художньої якості у камерно-інструментальних ансамблях 30–50-х років, зокрема, етапному 5-му квартеті за поемою «Сон» Т. Шевченка (1939), Мелодії для віолончелі та фортепіано (1937)¹, 3-му (1934), 6-му (1941), 8-му (1957) квартетах, струнному тріо (1942).²

Написане, подібно до літопису, зафіксувало і драматичні колізії часу, і особистісний напружений духовний пошук митця.

Незважаючи на те, що період 40-50-х є найбільш драматичним у житті В. Костенка, музика цих років позначена пафосом самоствердження. Показово, що саме в цей період тяжких духовних випробувань на шляху до ідеалу цілісності й краси митець звертається, як і в 30-ті роки, до канонів класичного мистецтва та українського фольклору. Але класика входить в музичний світ В. Костенка не тільки через традиційні форми мислення, як це було раніше. Звертаючись до музики Й.С. Баха, П. Чайковського, Ф. Шопена, композитор використовує і прямі цитати, і тонку стилізацію. Завдяки паралелям з бароковою та романтичною культурою драматургічне мислення В. Костенка збагачується образами скорботи і протесту.

Так, два твори воєнного періоду – 6-й квартет (1941) і струнне тріо (1942) – це свого роду «воєнний диптих», в якому відобразились складні духовні вагання людини, яка гостро відчувала руйнівні процеси – особистісні, загально-суспільні, всесвітні. Пережите наприкінці 20-х – в 30-ті роки

¹ Друга частина віолончельної сонатини (1937), яку автор виокремив у самостійний твір.

² Рукопис фортепіанного тріо (1942) вважається втраченим. Див.: Костенко В. Моє життя. – Архів СБУ.

ще більше загострило особистісний пошук смислу у вирі катастрофічних подій війни.

Трагізм і пафос самоствердження набувають в цих творах чи не найвищої сили.

У той же час, в художньо-драматургічному змісті Квартету та Тріо своєрідно трансформувалися різні тенденції індивідуально-стильового мислення В. Костенка. Як найяскравіше ці трансформації виявилися в особливостях інтонаційної мови та у трактуванні сонатно-симфонічного циклу, зокрема, *формотворення I-ї частини, драматургічної ролі Скерцо та жанрових джерел фіналів*.

Так, епічний **6-й квартет (A-Dur)**¹ продовжує неофольклорну лінію творчості митця, представлену симфонічною сюїтою на українські теми (1924) та 4-м квартетом (1937). Про епічну спрямованість твору свідчить і присвята його І. Франкові. Тут, як і раніше, автор спирається на оригінальні українські народно-пісенні теми. У той же час, змістова еволюція, що відбулась в 5-му квартеті, зумовлює своєрідне взаємопроникнення (проростання) монологічно-речитативних і фольклорних інтонаційних комплексів, в тому числі й інонаціональних.

Своєрідність поєднання в квартеті монологічних і народно-пісенних джерел відображена в логіці драматургічного становлення. Насамперед, драматургічна ідея вибудовується від епіки I-ї частини до трагічної кульмінації циклу в III-й та епічного узагальнення у фіналі. Таким чином, епічне начало концентрується в I-й та IV-й частинах (епіко-пісенні джерела), в той час, як дві середніх утворюють своєрідне драматичне осердя квартету (жанрово-ігрові та монологічні джерела). Цьому відповідає і ладотональний план. Зокрема, F-Dur-d moll II-ї частини (Allegro scerzando) та d-moll III-ї частини (Andante) контрастують до основної тональності крайніх частин – A-Dur.

¹ Рукопис зберігається в ЦДАМЛМ України, ф. 328, о.1, од.зб. 22.

Драматизація змісту в двох середніх частинах, а, особливо, загострена експресія III-ї відкривають в 6-му квартеті одну з найтрагічніших сторінок музики В. Костенка. В той же час, в III-й частині через поєднання епіки і трагізму розкривається образний світ натхненної лірично-мужньої сили, того невмирущого потягу до світла, яким відзначені глибинні пласти мислення композитора.

Драматургічна ідея твору визначила специфіку процесу формотворення. Оскільки образно-тематичний контраст розподілений між частинами циклу, а не концентрується в I-й, В. Костенко відмовляється в квартеті від форми сонатного алегро. Він фокусує увагу на спокійно-величавому епічному характері твору, використовуючи в I-й частині найбільш співзвучну щодо цього варіаційну форму (варіації на пісенну тему «Щука-риба в морі»). Застосовуючи вже знайомий за Сюїтою та 5-м квартетом прийом жанрового переосмислення тематизму, композитор досягає в фіналі трансформації епіко-пісенної сфери I-ї частин в жанрово-ігрову. В основі жанрових трансформацій тематизму лежить принцип підбору інтонаційно близьких фольклорних тем. Зокрема, козацькій пісні «Щука-риба в морі» (I ч.) відповідає в фіналі родинна побутова пісня з ритмо-інтонаційними особливостями козачка «Ой, хмариться, дощ буде» (рефрен).

Логіці становлення ідеї твору відповідає й інша, ніж у 5-му квартеті, роль Скерцо – тут II частина циклу. Якщо в 5-му квартеті Скерцо – це драматургічний центр і кульмінація, то в 6-му таким центром є III частина (3-5-частинна форма). Скерцо ж є важливим етапом образно-інтонаційних трансформацій. Тут в середньому розділі (тарантела) поступово викристалізуються мовно-речитативні інтонації, завдяки чому здійснюється перехід до заглиблено-монологічної сфери III-ї частини та її узагальнення у фіналі (епізод В, в основі якого – пісня «Журба за журбою»).

Засоби, які ведуть до збагачення інтонаційної сфери лірико-драматичного монологу (III ч.) тут виявляються в хроматично-ускладненій мелодичній лінії з низхідними

зм. 7, зм. 4, мелодичними затриманнями III-го та II-го ступенів, напруженою пластикою альтерованих інтервалів. Особливості мелодики визначають специфіку ладотонального, модуляційного плану, для якого характерні секундні та малолотерцові відношення. Напружена диссонантна вертикаль утворюється поєднанням лінійності з хоральністю при домінуючому значенні поліфонічних прийомів розвитку.

Така інтонаційно ускладнена мова безпосередньо пов'язана з драматургічною лінією 5-го квартету. Водночас, досягнуте в інтонаційному плані 6-го квартету відкриває нові перспективи розвитку монологічної сфери творчості В. Костенка та її синтезу в Трію, 7-му, 8-му квартетах та симфонічній поемі «Тайга».

У другому камерно-інструментальному творі початку 40-х років – **Трію для двох скрипок і альту (d-moll)**¹ – поєднання лірики, епіки і трагіки визначило інший, ніж в 6-му квартеті, зміст твору.

Усвідомлюючи катастрофу війни через драму людини, В. Костенко пише свій найбільш світлий, ліричний, класичний твір, в якому тонке відчуття трагізму і духовна нескореність змушують його звернутися до нових інтонаційних джерел і форм мислення.

Він не тільки зберігає те, що було раніше (народно-пісенні, думні джерела та орієнтацію на традицію П. Чайковського), а й поглиблює образно-інтонаційне мислення через паралелі з культурою західно-європейського бароко, зокрема, з музикою Й.С.Баха. Зв'язок з творчістю Й.С. Баха виявляється тут як в апробуванні нових прийомів поліфонічного синтезу, так і у збагаченні змісту музики новими образами величі та скорботи.

З бароковою традицією твір поєднує і типовий для трію-сонати склад – дві скрипки та альт. Але тут, на відміну від галантного стилю трію-сонати, таким складом підкреслюється гранична напруженість ліричного вислову, за типом

¹ Рукопис зберігається в ЦДАМЛМ України, ф. 328, о.1, од.зб. 28.

мелодизму близького до романтичної традиції П. Чайковського.

Звертаючись до паралелі Чайковський-Бах, романтизм-бароко, В. Костенко по-новому осмислює трагічне. Якщо в 5-му квартеті магістральна в творчості митця ідея повернення зруйнованої цілісності буття через духовне протистояння злу вирішується методом сатиричного узагальнення, то в Трію вона осмислюється через заглиблення у ліричну сферу та особистісне відчуття трагізму одиначної людської долі. Тут не випадково виникають асоціації з 6-ю симфонією П. Чайковського. Вплив симфонізму П. Чайковського відчувається і в тематизмі I-ї частини, і в драматургічній ідеї Трію. Воно вибудовується від ліричного протесту I-ї частини, через скерцозну вальсовість II-ї та скорботну образність III-ї до маршової патетики фіналу.

Розглядаючи Трію у зв'язку з попередніми квартетами, відзначимо особливості переосмислення в цьому творі сонатно-симфонічного циклу. Як і в 5-му квартеті, важливу драматургічну роль тут відіграє *вступ*. В ньому сконцентрована ідея твору в її проникливо ліричній сутності. Підкреслюючи напружений ліричний тонус Трію, автор ніби намагається подолати скінченне, звертаючись до мелодики *ліричної протяжної*. Саме цей тип мелодизму, характерний для творів митця початку 30-х років (3-й квартет, опера «Карпати»), домінує в Трію. Такі, як в Трію, довгі, протяжні в часі теми стають характерною рисою індивідуально-стильового мислення В. Костенка. Знайдений тут синтез інтонаційних особливостей ліричної протяжної, драматичного романсу-монологу, барокової стилістики досягне свого найвищого розвитку в симфонічній картині «Тайга».

До якісно нового типу висловлення у симфонічній картині «Тайга» підводить і напружена діалектика образно-тематичного розгортання в Трію. Вона досягається використанням двох сонатних форм – сонатного алегро в I-й частині і рондо-сонати в фіналі. З такою драматургічною специфікою, де активно-динамічна сфера концентрується в крайніх частинах, пов'язане в Трію і *переосмислення ролі Скерцо*

(П ч.). Тут воно є ліричним інтермеццо, що вводить у сферу польотної бурлескно-танцювальної та ностальгічно-вальсової образності. Водночас, воно виконує роль важливого синтезуючого центру, де через драматизацію лірично-вальсової образності побічної партії I-ї частини відбувається перехід до піднесеного трагізму III-ї. Таким чином, драматичний розвиток підходить до своєї кульмінаційної точки. Саме в образно-інтонаційній сфері III-ї частини шляхом переїнтонування ліричної протяжної пісні (А) у скорботну образність партитної музики (В) випереджається змістова діалектика фіналу (маршові, думні джерела, плачі).

На об'єктивізацію ліричної сфери Тріо націлені й засоби інтонаційної драматургії, а саме: орієнтація на принципи інтонаційного мислення П. Чайковського та Й.С. Баха визначила превалювання поліфонічних прийомів розвитку музичного матеріалу, зокрема, в *розробкових розділах*.

Так, динамізація музичної тканини в розробці сонатного алєгро I-ї частини (побудована на інтонаціях теми головної партії) досягається через її мотивне дроблення у *стреттових проведень*, а в фіналі (рондо-соната) розробкою *е фугато* на темі побічної партії (В).

У той же час, зазначена особливість розробкових розділів сонатних форм виражає діалектику епічного і ліричного в Тріо. Зокрема, драматизуючись в процесі мотивно-поліфонічного розвитку, епічна тема головної партії I-ї частини (інтонаційно близька до козацької пісні «Ой, на горі та й жінці жнуть») стає носієм *ідеї особистісного ліричного протесту*. Натомість, синтез образно-інтонаційної сфери Тріо в фіналі досягається шляхом *героїзації ліричного начала* в фугато (побудовано на темі побічної партії, епізод В) та узагальненням епічної маршовості в двох взаємодоповнюючих характеристику образу темах – *тріумфально-урочистій* (А) та *думній темі-плачі* (С). Своєрідна жанрова арка між крайніми частинами циклу (маршові витоки) підкреслює цілісність драматургічної ідеї твору.

Специфічне поєднання в інтонаційній мові Тріо принципів народного мислення та класичного музичного мистец-

тва (бароко, класицизм, романтизм) визначило особливості ладової системи в цьому творі. Намічений в 5-му квартеті процес ускладнення горизонталі шляхом поглиблення мовної інтонації, застосування народних діатонічних і професійних ланцюгових ладів в Тріо призвів до створення ладової системи з *тяжінням до пониження ступенів ладу* (близької до ладу Д. Шостаковича). Цим визначається певний якісний етап ладоінтонаційного мислення В. Костенка, що отримує розвиток в подальшій творчості.

Символічною в продовженні традиції 5-го квартету в Тріо є і ствердження тональної сфери До-мажору в Скерцо цих творів. І це не просто випадковість. Логіка тонального синтезу всієї творчості В. Костенка яскраво виявляється в тональності двох останніх творів (*c-moll – C-Dur*). Це свідчить про суттєвий тонально-діалектичний модус мислення композитора у ствердженні ідеї життя.

Таким чином, поглиблення драматичного змісту музики в камерно-інструментальних ансамблях В. Костенка 1940-х років свідчить про здобуття нової якості ліричного вислову напередодні фінального етапу стильового синтезу. Насамперед, через розвиток монологічних тенденцій, звернення до канонів класичного та барокового музичного мистецтва, узагальнено-символічного трактування фольклорних джерел у своїх жанрово-інтонаційних пошуках митець підходить до нового етапу усвідомлення категорій трагічного та ліричного. Творчість наступного – останнього – десятиліття стала своєрідним узагальненням ідеї життя В. Костенка, творчим апофеозом і ствердженням його мистецького кредо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архівно-слідча справа В. Г. Костенка № 035837 по Харківській області. – Архів СБУ.
2. Беренбейн І. Індивідуально-стильові риси творчості Валентина Костенка (на прикладі 5-го квартету) / Беренбейн І. // Наукові записки ТДПУ ім. В.Гнатюка. – 2002. – № 2. – С. 16–20.
3. Костенко В. Моє життя. – Архів СБУ.