

УДК786.+78.082:787.1:786.2+78.071.1(477)

ХАРИТОНОВА Д. В.

ORCID 0000-0001-7694-2924

СИМВОЛІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ БУДОВИ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ОР. 19 ВІКТОРА КОСЕНКА

Проаналізовано музичну мову Сонати для скрипки і фортепіано ор. 19 В. Косенка з погляду символіки. Розглянуто зв'язок зі стилістикою О. Скрибіна, С. Рахманінова і, водночас, стилістичні ознаки фольклорного мелосу. Знайдено паралелі з образами українських пісень «Ой, журавко, журавко» та «Не буду ся віддавати», які символізують підсвідомий виразовий комплекс національного в музиці. Виявлені: слов'янський графічний символ «шістки»; символіка числа «7»; кольорово-тональна символіка; алюзія до творчості П. Тичини. Ці якості характерні для полістилістичної основи музичної творчості періоду 20-х років ХХ століття. Підкреслено, що романтизм, неофольклоризм і символізм – основні джерела становлення світогляду митця. Багатостильові аспекти Сонати засвідчують, що композитор відчував і втілював у своїх творах найновіші західно-європейські мистецькі тенденції, що дає право називати його модерновим композитором 20-х років ХХ століття. Надаючи Сонаті сакрального значення та змісту, який можна прочитати лише між рядків, В. Косенко виводить українську камерну музику на рівень найвідоміших західноєвропейських зразків.

Ключові слова: соната, скрипка, символіка, творчість Віктора Косенка.

Творчість Віктора Косенка 20-х років ХХ століття переважно пов'язана з камерними жанрами. В цей час він закінчує такі твори для фортепіано, як цикл з шести поем (1915–1921), 2 поеми-легенди (1921) та 3 сонати (1922, 1924, 1926–30). Крім того пише і для камерних ансамблів: Соната для віолончелі та фортепіано (1923), Соната для скрипки та фортепіано (1927), Тріо (1927) і Соната для альту та фортепіано (1928). Цей час стає плідним для композитора. Його стиль набуває нових форм та значень. З кожним твором вдосконалюється фактура, особливо фортепіанних партій, а інтонаційна будова та образні характеристики стають більш складними і загадковими. Саме це і підштовхує до зосередженого вивчення творчості композитора цього періоду, що і становить актуальність даної статті.

На жаль, спадщині митця присвячено не так багато музикознавчих розвідок. Загальними питаннями фортепіанної творчості займалася О. Олійник¹, аналізуючи і маловідомі біографічні моменти в житті митця. Інші аспекти фортепіанних творів вивчали такі теоретики, як Ю. Вахраньов², Р. Стецюк³. Дослідниця І. Шамаєва⁴ займалася джерелознавчими матеріалами, листами, спогадами, нотатками, біографічними таїнами композитора. Про творчість В. Косенко влучно висловилася Б. Фільц, яка підкреслила «велику ерудицію та фантазію автора, його величезний мелодичний дар і високу майстерність, що виявляється в бездоганному володінні технічно-ком-

¹ Олійник О. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1989. 60 с.

² Вахраньов Ю. Фортепіанні етюди В. Косенка. Київ : Муз. Україна, 1970. 26 с.

³ Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ : Муз. Україна, 1974. 56 с.

⁴ Косенко Віктор Степанович : Погляд з 90-х років / ред.-упор. К. Шамаєва. Київ, 1997. 60 с.

позиційними прийомами та всіма музично виражальними засобами»¹, які «в свою чергу підпорядковуються головній меті – якомога глибше і переконливіше розкрити ідейний задум твору, передати його художньо-образний зміст»².

Отже, творчість В. Косенка далека до всебічного висвітлення. Залишається багато невідкритих сторінок його творчого шляху. В дослідженнях здебільшого вивчається драматургія творів, їх стилістика, тематизм, ладово-інтонаційна структура, що ґрунтуються здебільшого на засадах романтичної естетики. Проте, зважаючи на буремний час, в який творив митець, на суспільні колізії його біографії, не можна стверджувати, що композитору було притаманне лише романтичне світосприйняття. Наприклад, О. Лігус відзначає «символістські ознаки стилістики О. Скрябіна»³ в мазурках В. Косенка. Дослідниця Л. Гришко-Ратьковська також вказує на О. Скрябіна, «творчість якого відіграла велику роль у становленні художньої індивідуальності українського композитора»⁴. А Г. Асталош вказує на «близькість до стилю С. Рахманінова, О. Скрябіна, навіть Й. Брамса»⁵. Всі ці твердження провокують дослідника глибше проаналізувати творчість митця, віднайти символічні риси та завуальовані елементи. Це і становить мету статті.

Як відомо, Віктор Косенко народився у 1896 році в Петербурзі у родині військовослужбовця. Невдовзі сім'я переїхала до Варшави, де і розпочалося його музичне навчання у педагога Ю. Юдицького та у професора Варшавської консерваторії О. Михайловського. Пізніше, коли Перша світова війна змусила Віктора з матір'ю перебратися до Санкт-Петербурга, він навчався у Петербурзькій консерваторії відразу на двох факультетах: фортепіанному (клас І. Міклашевської) та композиторському (клас М. Соколова). Тут він ближче познайомився з творчістю П. Чайковського, О. Скрябіна і С. Рахманінова, що суттєво вплинуло на формування його власного стилю. «Косенко був вихований на кращих традиціях як російської, так і західно-європейської музичних культур, здобув ґрунтовні теоретичні знання і протягом всього свого творчого шляху дотримувався основних принципів, які перейняв та міцно засвоїв від своїх авторитетних педагогів», – пише Г. Асталош⁶.

З 1918 року В. Косенко живе переважно в Україні. З цього часу, особливо у другій половині 20-х років, гастролює східними областями, дає концерти у Харкові, Дніпропетровську, Луганську та інших містах Донбасу. Публіка сприймає його виступи позитивно, це і сприяє розквіту та піднесенню творчості, стає поштовхом до

¹ Фільц Б. Фортепіанна творчість В.С Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. С. 64.

² Там само.

³ Лігус О. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості XIX – першої чверті XX століття // Часопис Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського. 2009. № 3(4). С. 126.

⁴ Гришко-Ратьковська Л.О. В.С. Косенко – професор Київської Державної Консерваторії імені П.І. Чайковського // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського. 2010. Вип. 87. С. 237–238.

⁵ Асталош Г. Стильові особливості фортепіанної партії в камерно-інструментальних ансамблях В. Косенка (на прикладі Сонати для фортепіано і віолончелі (твір 10 d-moll). URL : <http://www.stationline.org.ua/kultura/112/20829-stilovi-osoblivosti-fortepiannoї-partii-v-kamerno-instrumentalnih-ansamblyah-v-kosenka-na-prikladi-sonati-dlya-fortepiano-i-violoncheli-tvir-10-d-moll.html> (дата звернення: 16.10.2017).

⁶ Там само.

нових звершень. Композитор активно співпрацює з українськими митцями. Наприклад, під час проживання у Житомирі митець сформував камерне тріо у складі: В. Косенко (фортепіано), В. Скороход (скрипка) і В. Коломойцев (віолончель). А у 1927 році у Харкові відбулося знакове знайомство з Павлом Тичиною, якого сучасні дослідники називають «найвидатнішим представником українського символізму»¹ та конструктивізму. Під впливом його творчості композитор пише ряд романсів на його слова – «На майдані біля церкви», «Мобілізуються тополі», «Іду з роботи я, з заводу». Окрім концертів на сцені, В. Косенко активно працює у сферах театру та кіноіндустрії. Він озвучує німі кіносеанси. Цей досвід вплине на його мистецьку думку і додасть драматичної насиченості та деякої художньої театральності його творам, що символічно буде перегукуватися з монтажним методом в кіно.

Театральні здобутки митця цікаво описує у своїй статті дослідниця О. Волосатих: «Музичних ідей і задумів було настільки багато, що часом, нашвидко-руч 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 склалося².» Також автор відзначає «спроможність композитора створити багатобарвне симфонічне тло для розгортання дії драматургічного й оперного сюжетів, як найкраще втілити і безпосередні почуття персонажів, і складний психологічний підтекст їхніх дій, де основою музичної виразності для нього в усіх жанрах творчості була щира і наспівна мелодія»³.

Така інтонаційна щирість його неперевершеної краси мелодики була не випадковою. В. Косенко серйозно вивчає фольклор, використовуючи певні його ознаки у «Класичному тріо» та «Етюдах у формі старовинних танців». Наприкінці 20-х років навіть починає писати цикл обробок українських народних пісень для чоловічого квартету без супроводу (1929–1936).

Г. Гачев у своїй роботі «Национальные образы мира»⁴ стверджує, що кожен окремий етнос представлений своїми ідентифікованими національними формулами, і індивідуалізованість етноса можна прочитати через певні кодові системи та яскраві образи. Деякі зі структурних елементів національної ідентичності, можна визначити та відокремити, а саме:

- загальні цінності та норми;
- колективна історична пам'ять і віра в спільне походження;
- міфи і символи – "міфо-символічний комплекс" (Е. Сміт⁵);
- традиції і ритуальні практики;
- уявлення про національні території, включаючи образи Батьківщини, рідної землі;

¹ Неврлий М. Українська література 20-х років: мікропортрети в художніх стилях і напрямках. Київ : Вища школа, 1991. С. 50–51.

² Волосатих О. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійснені оперні задуми // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2014. № 1. С. 34.

³ Там само. С. 35.

⁴ Гачев Г. Национальные образы мира. Москва : Академия, 1998. 432 с.

⁵ Smith A. D. Nationalism: Theory, Ideology, History. Cambridge : Polity Press, 2001. P. 4, 7–8, 13–14, 19, 52.

– спільна мова¹.

За визначенням В. А. Тишкова, національна ідентичність – це «спільне уявлення громадян про свою країну, її народ і почуття приналежності до них»². Національна ідентичність як потреба в усвідомленні своєї належності до певної групи є, за спостереженням О. Корнієнко³, універсальним явищем світової культури. Про те, що момент пошуку національної ідентичності був важливий і для В. Косенка, свідчить той факт, що він активно досліджував український фольклор, співпрацював з найвідомішими вітчизняними митцями свого часу та активно впливав на оточуюче середовище – як у Житомирі, так і у Києві, де він вів викладацьку діяльність.

Розглянути питання національного в камерній музиці В. Косенка крізь призму символічних знаків та змін в його творчості найцікавіше на прикладі творів, створених до моменту написання збірки обробок народних пісень, коли він ще не так активно контактував з українським фольклором – тобто до 1929 року.

Показовою в цьому плані є Соната для скрипки та фортепіано, написана у 1927 році. Віртуозна за своєю суттю, мелодика її базується на інструментальній основі. Засновуючись на висловленні В. Москаленка щодо гіпотетичності композиторського задуму⁴, робимо припущення щодо наявності символів у цьому творі.

Соната написана у двочастинній формі, що можливо, обумовлено великими розмірами кожної з частин. Головний драматизм зосереджений у першій частині, написаній у формі традиційного сонатного алегро. Вольовий характер теми головної партії підкреслюється одночасним (без вступу) початком партій скрипки і фортепіано з першої долі. Цей музичний образ досить суперечливий через неоднозначність інтонаційної побудови. Низхідні «слабкі» інтонації поєднані «рішучим» пунктиром, стрімкий висхідний рух по звуках тризвуку закінчується інтонаціями плачу.

Для цієї теми характерна складна гармонічна будова, що надає їй постійного руху, відчайдушної сміливості, що поєднується з глибокими внутрішніми переживаннями. Так, після мінорної тоніки (ля мінор) звучання переміщується в однойменну тональність VI-го щабля (фа мінор), за тим звучить субдомінантова гармонія, а далі шляхом чергування гармонії III-го щабля (до мажор), VII-го щабля (соль мажор) та низького II-го щабля («неаполітанської» гармонії, в даному випадку це сі бемоль мажор), мелодико-гармонічний рух приходить до паралельної тональності до мажор. У ній він не закріплюється, а «перетікає» в однойменну тональність низького II-го щабля – сі бемоль мінор. Ця гармонія панує найдовше – цілих три такти, причому за цей період динаміка встигає швидко згаснути (з форте до піано), а рух різко уповільниться (від шістнадцяток пульсація переходить до руху чвертками).

¹ Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. Москва, 2001. С. 3–32, 77, 150–162.

² Тишков В.А. Что есть Россия и российский народ // Наследие империй и будущее России. Москва, 2008. С. 456.

³ Корниенко Е. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX вв. : автореферат дисс. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова. Саратов, 2011. 22 с.

⁴ Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. 2002. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. С. 10–17.

Цей напружений фрагмент, де темп раптово уповільнюється (тт. 9–10), фактично, є «тихою кульмінацією» всього 11-тактного періоду, у який вкладається тема головної партії. Ефект «заціпеніння» досягається ще й монологічним викладенням – унісоном та октавним дублюванням (здійсненим тричі) на фоні широкого акорду-педалі. Якщо розглядати цей фрагмент з точки зору образного розвитку, то можна констатувати, що після маршових ритмів, які символізують рішучість та дієвість, завоювання вершини (аж до третьої октави) і встановлення до мажору, наступний сі-бемоль-мінорний епізод звучить немов внутрішній монолог героя, сповнений печалі.

Більш розгорнутою порівняно з попереднім викладенням є реприза теми головної партії (т. 12). Мелодична лінія тут звучить вже не в партії скрипки, а в партії фортепіано. Загалом такий обмін між партіями можна було передбачити з самого початку, адже партія фортепіано дуже розвинена і у своїй виразності нічим не поступається скрипці. Цю сонату навіть можна було би назвати «концертом для скрипки і фортепіано», настільки рівноправними та віртуозними є обидві партії.

У репризі, окрім загальноромантичної виразності з типовими для цього стилю інтонаційними зворотами – хроматичними оспівуваннями (широкими і вузькими), великою кількістю альтерацій, постійними відхиленнями від основної тональності тощо – присутні й деякі ознаки символізму, зокрема у партії скрипки простежуються інтонаційні звороти, які нагадують тему виникаючих творінь» з «Поєми екстазу» О. Скрябіна. Це стає елементом присутності завуальованої алюзії на творчість композитора в сонаті.

У відокремленій звязуючій партії (т. 29) реалізує себе сі-бемоль-мінорний фрагмент з теми головної партії, який повністю випав у другому її проведенні. Причому, спочатку наголошується сам помірний рух по тризвуку (четвертними), який приковував до себе увагу в початковому викладенні, а потім завойовується і сама тональність, яка була для нього характерна – сі-бемоль мажор. Можна сказати, що суб'єктивний план і особисті, можливо, потаємні мрії, які були відштовхнуті активним, дієвим рухом теми головної партії, тут нарешті вийшли на поверхню та отримали розвиток. Останній розгорнутий пасаж у сі-бемоль мінорі (тт. 39-41) є ніби відчайдушною спробою досягти цієї суб'єктивної мети.

У стильових ознаках побічної партії (т. 42) окреслюються алюзії на ліричні теми П. Чайковського, поєднані з гармонічними зворотами, характерними для ранньої творчості О. Скрябіна. Зокрема, його концерт для фортепіано та оркестру оп. 20 (1 частина, 11-й такт) містить гармонічний зворот, який майже цитує В. Косенко у 45-му такті сонати. Для побічної партії також характерним є пісенне, народне начало, її мелодика дуже подібна до української пісні «Ой, журавко, журавко»¹. Слова пісні нагадують про тугу людини на чужині:

*Ой, журавко, журавко,
Чого кричиш зпранко,
Ой як мене не кричать,
Як високо не літять?
Десь у мене мамка є,
Вона мене згадує.
Вона ж мене згадує...*

¹ Українці Кубані та їхні пісні / Упорядник Н. Супрун-Яремко. Київ : Музична Україна, 2005. 784 с.

Ця пісня походить з Рівненської області, яка територіально дуже близька до Житомирщини. Можна припустити, що В. Косенко підсвідомо ввів її у побічну партію сонати як символічний образ вигнанця. Трагічний образ складає основу теми та підштовхує до можливого конфлікту в експозиції сонати, а саме головної партії як символу життя – вольового, енергійного – та побічної партії з її наспівною драматичністю, як символу невимовної туги за батьківщиною. Характеризуючи такий тип тем-образів, дослідники творчості В. Косенка відзначають «відчуття музичного простору як ідеального безмежного цілого»¹. Означення, які використовує О. Лігус, характеризуючи невеликі жанрові п'єси В. Косенка, підходять і для цієї теми: «сповідальність, ностальгійний характер, примхливість, ефемерність ліричного образу»² – характерні риси музичного символізму.

Тема побічної партії пов'язана з інтимним світом героя, розкриттям його надій і сподівань. Порівняно із сі-бемоль мінорним фрагментом, про який згадувалось вище, і який, напевно, також належить до світу суб'єктивного, тут філософська складова переходить в образну площину сердечності та мрійливості.

61-й такт знаменується появою другої теми побічної партії, яка пов'язана з аналогічним за сутністю другим розділом головної партії та має риси зв'язуючої. Яскрава ознака, що поєднує обидві теми – характерний зворот з пунктирним ритмом, який спочатку мав низхідний, а тепер отримав висхідний напрям.

Підкреслено відокремлена від попереднього тематизму заключна партія (т. 72): це досягається завдяки витриманому органному пункту на звуку ре першої октави, яка у синкопованому ритмі повторюється цілий такт. Це перша тема, що написана у мажорному ладі. Тут використаний ре мажор, який, на відміну від більшості інших тем, нікуди не зникає – замість постійного модулювання весь час стверджується одна й та сама тональність. Припускаючи, що така тональна постійність теми не спонтанна, необхідно згадати явище кольорового слуху, окремого випадку зорової синестезії, тобто міжчуттєвих асоціацій, культивованих передусім у мові та мистецтві. В.Г. Вакенродер стверджував: «Звук є фарба»³. Для мистецтва значущими є ті аналогії між кольором і почутим звуком, які формуються шляхом найчастіше мимовільного, підсвідомого зіставлення видимого і почутого на основі схожості їх емоційно-сміслових, символічних оцінок⁴. Так, наприклад, Б.М. Галеев⁵ розкрив систему «кольорового слуху» М. Римського-Корсакова та О. Скрибіна. Для М. Римського-Корсакова звуково-кольорова ре мажору відповідає «жовтуватому, царственному»; для О. Скрибін – жовтому. Якщо згадати символіку жовтого кольору зі слов'янської та української міфології, то, з одного боку, це колір сонця, золота, немовби застиглого сонячного світла, з другого – колір опалого листа та зрілого жита, що

¹ Лігус О. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості XIX - першої чверті XX століття // Часопис Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. 2009. № 3(4). С. 126.

² Там само.

³ Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. Москва : Искусство, 1977. С. 190.

⁴ Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.

⁵ Галеев Б., Ванечкина И. «Цветной слух» и «теория аффектов» (на примере изучения семантики тональностей) // Языки науки – языки искусства. Москва : Прогресс-Традиция, 2000. С. 139–143.

означає смерть, тобто життя в потойбічному світі. Міфічні істоти, які водять душі на «той світ», мають жовтуваті тони. У жовтий колір фарбували яйця у пасхальних, семицьких, троїцьких обрядах. Учасники ритуалу «хрещення зозулі»¹ обмінювалися на кладовищі жовтими яйцями, розбивали їх і залишали на могилах².

Амбівалентна траювка жовтого кольору та його символіка ніби віддзеркалює характерні риси, притаманні заключній партії. Хоча мелодична основа цієї партії досить проста, вона спирається на пісенно-мовленнєві інтонації та майже не містить хроматизмів (за винятком ввідного тону до V-го щабля), на перший погляд, тема виглядає просвітленою і спокійною. Втім, знаходимо в ній і пунктирний ритм, який іде від тематизму головної партії, і органний пункт. Звернімо на останній особливу увагу. Оскільки він поєднаний з дзвоноподібним низхідним рухом у басах, в ньому можна відчути інтонації, характерні для музики, що супроводжувала траурну ходу та інші обряди, пов'язані з похованням. Контрастування показово мажорного тематизму, де в чому навіть примітивного, і цього «дзвонового» звучання, надає образу заключної партії характеру «бенкету під час чуми».

Протирічливість відчутна вже з початку розробки (т. 93), де ре мажору протиставляється одноіменний ре мінор. Тема головної партії до 139-го такту звучить у трансформованому вигляді. Спочатку викладення носить монологічний характер – тут бачимо октавні дублювання та відсутність фонового руху. Поступово розвиток активізується, причому, на перший план виходять то одні, то інші елементи тематизму – інтонації плачу, рух по звуках тризвука, низхідний та висхідний хроматичний рух, а також початкова квартова низхідна інтонація в пунктирному ритмі. У видозміненому вигляді звучить тема зв'язуючої партії (т. 140), її постійно переривають квартові пунктирні інтонації теми головної партії. Фрагмент переходу до репризного розділу (тт. 151–155) містить мажорний варіант проведення головної партії, при цьому акцентується низхідна інтонація плачу і «дзвонова» інтонація в басах (т. 154).

У репризі (т. 156) повністю, до найменших темпових та агогічних деталей, повторюється тема головної партії. 185-й такт сонати знаменує початок теми зв'язуючої партії. Вона проводиться незмінно до 194-го такту і протягом наступних 3-х тактів готує основну тональність, закінчуючись на домінанті до неї. Як і в експозиції момент завершення цієї партії виглядає як зрив на високій ноті, а побічна партія, викладена в ля мінорі (т. 197) – як оплакування.

¹ Найпоширенішою в Україні формою посестринства було колективне обрання наречених сестер через обрядове кумлення (кумання, кумування). Воно відбувалося в давні часи лише на Семик – четвер напередодні Трійці, а пізніше (наприкінці XIX ст.) – й у Петрів день (29 червня), зазнавши відповідно і структурних змін. Колись посестринство пов'язувалося з міфом про водних німф – русалок. Дійство з русалками тривало три дні або трохи довше і потім розривалося обрядом. Такий короткочасний союз укладається з певною метою, а саме: щоб дізнатися у русалки про свою долю: вінок, на якому покачалася кума-русалка, кидають у воду і по тому, впливе він або потоне, провіщають майбутнє. Описаний обряд мав ще колись назву «хрещення зозулі», бо за своєю природою він був близьким до хрестин, роль хресника в якому виконувала зозуля (вона в обряді зображувалася у вигляді жмутика трави). Див.: Пономарьов А. Етнічність та етнічна історія України : Курс лекцій : навч. посібн. для студ. вузів. Київ : Либідь, 1996 . С. 206–207.

² Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.; Українська міфологія. Вид. 3-є. Рівне : Видавець В. Войтович, 2012. 681 с.

Відповідно і заключна партія, яка в експозиції звучала у мажорі, в репризі викладена у мажорному ладі (ля мажор). За системою «кольорового слуху» О. Скрябіна, ля-мажор «має» зелений колір. У слов'янській міфології зелений колір – атрибут «чужого» простору, де живе нечиста сила, куди у замовляннях проганяються злі духи. Також він символізує перемогу над злими силами, воскресіння, надію та радість, однак інколи наводить тугу.

Можливо так і «зависає» між «небом і землею» розпочатий у 248-му такті кодовий розділ, побудований на матеріалі теми головної партії, яка втрачає свою внутрішню рухливість (відсутній рух пасажами, викладеними вісімками і шістнадцятими в партії фортепіано). Домінує акордовий тип фактури. Загалом всі засоби виразності націлені на заспокоєння, завершення частини.

Отже, перша частина сонати експонує образну драматургію драматичних, часом трагічних емоцій. Проблеми тільки поставлені, але їх розв'язання окреслено. Дія переноситься до наступної частини.

Друга частина Сонати для скрипки і фортепіано теж написана у формі сонатного алегро. Їй також частково передався драматизм першої частини, втім, її загальний образний настрій є більш спокійним, врівноваженим. Для неї характерні легка танцювальність, елегантність, наспівність. Тема головної партії викладена у неспішному темпі *Andantino semplice*, на *piano*, має загалом спокійний характер. У ній можна виявити і певну танцювальність: розмір 6/8, мелодична лінія, в якій переважають повторення, оспівування та інші форми руху, що нагадують кружляння та швидке і легке пересування у танці.

Можна припустити, що композитор звертається до жанру сициліани – старовинного італійського танцю пасторального характеру, він був досить розповсюдженим жанром в інструментальній і вокальній музиці XVII–XVIII століть. Втім тут присутні лише деякі риси цього танцю, як от розмір 6/8 та спокійний темп. В той же час ритмічний малюнок і мажорний лад не є характерними для цього танцю. В такому випадку можна говорити про так звану «еволюцію жанрових домінант»¹. Цей процес в українській музиці XIX – початку XX століть Л. Корній характеризує як засвоєння інонаціональних жанрово-стильових традицій (процес стильової адаптації) та витворення нових стильових ознак (стильова генерація)², спираючись на терміни, які вперше використав С. Тишко³.

Можливо, через поєднання у другій частині твору рис традиційного сонатного алегро з типом образності, характерним для середніх частин циклів, головна партія побудована у формі трьох мотивів АВА. Фрагмент А триває 4,5 такти та закінчується на секстакорді тоніки. Опускаючи тон «ля» на малу секунду вниз, замість тонічного тризвуку з'являється гармонія третього ступеня – до-дієз мінор. Саме в цій тональності написаний фрагмент В (тт. 6-11). Його особливістю є те, що весь мелодичний

¹ Лігус О. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості XIX - першої чверті XX століття // Часопис Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. 2009. № 3(4). С. 121.

² Корній Л. Історія української музики : у 3 ч. Ч. 3. Київ - Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 2001. С. 15.

³ Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993. С. 6.

рух тут зосереджений навколо тону «до-дієз». Перша доля кожного з шести тактів починається саме з нього. Причому він, як основа, ще й виділений довгою тривалістю (вісімкою, вісімкою з крапкою, цілою). Цей тон оспівується і слугує стрижнем для руху мелодії у вузькому амбітусі. Ці ж характеристики руху притаманні і найбільш давньому слов'янському фольклору. У слов'янській міфології число 6 має декілька значень, одне з яких – це знак грім (громовик) – шестипроменева яскрава зірка і колесо з шістьма спицями. Графічний символ «шістки» - два перехрещених трикутники (три кути + три кути): вершина вгору – це символ чоловічого початку, вогню і неба; вершина донизу – символ жіночого начала, води і землі. У другій частині здебільше зустрічається верхній трикутник, це добре видно з нотографічного запису. Звичайно, В. Косенко навряд чи наділив цей фрагмент точним символічним змістом, але припустити, що у композитора на підсвідомому рівні спрацювала пам'ять минулих поколінь та генетичний музичний код слов'янського походження, цілком можливо. Окрім цього, у 10-му такті інтонаційний зв'язок фортепіанної партії асоціюється з тематизмом С. Рахманінова, а саме відчувається близькість до його сі-мінорного музичного моменту ор. 16 № 3. Як і у першій частині, у другій композитор також вдається до обміну матеріалом між партіями фортепіано і скрипки. Так, реприза А починається з теми, яка переходить до партії фортепіано і триває п'ять з половиною тактів. Партія скрипки в цей час зайнята контрапунктом – пасажами, що кружляють.

Динамічна, заснована на секвенційному розвитку зв'язуюча партія (тт. 17–30) побудована на матеріалі головної. У лівій руці партії фортепіано з'являються дуже широко розкладені акорди, що нагадують високі морські хвилі, а права рука рухається паралельними терціями, що за графічним малюнком знову нагадують трикутники графічного символу «шістки», правда вже тільки «жіночого початку».

Надзвичайно виразну природу має тематизм побічної партії (т. 31). Незвичною для побічних партій особливістю є те, що ця тема викладена у вигляді секвенцій і весь час уникає своєї основної тональності. Так, вона розпочинається домінантою до фа-дієз мінору (тональності, паралельній основній), але у наступному такті розв'язується не у прогнозовану тональність, а у ля-мажор. Далі виникає одна ланка діатонічної секвенції, після чого звучить наступна, заснована на моменті кружляння (яка, до речі, містить ще одну діатонічну секвенцію – таким чином, маємо секвенцію у секвенції). Основною метою цієї секвенції є надання стрімкості руху та енергії, завдяки якій партія скрипки досягає ноти «ля» третьої октави, скандуючи останню фразу. Дуже схожою за мелодичною основою до цієї партії виявилася українська народна пісня «Не буду ся віддавати»¹:

*Не буду ся віддавати
Бо люблю я си гуляти
Буду рости, як тополя,-
Не пропаде моя доля...*

Так символічним підтекстом у сонаті В. Косенка проводиться ідея швидкоплинності людського життя, бажання не загубити своєї долі. Символіка тексту цієї пісні відповідає ідеї українського кордо центризму.

¹ Пісні з Поділля. Українські народні пісні / Упорядник А. Яковчук. Київ : Музична Україна, 1989. С. 37.

Складна, насичена хроматизмами, що мають багато спільного зі стилістикою О. Скрябіна, тема заключної партії (т. 44). Вона звучить у тональності фа-дієз мажор (тобто в однойменній до імовірної тональності побічної партії). Ця тема дуже відрізняється від попередніх за своєю гармонічною природою. Водночас, у мелодичній її лінії є багато рис, властивих попереднім темам. Так, тут знову ж таки є характерне кружляння, покачування і повторення окремих нот. Найбільше ця тема схожа на тему головної партії і також має спільні риси з жанром сициліани.

У розробковому розділі (т. 63), розвивається епізод А головної партії, де переважають різноманітні пасажі, хроматичні покачування, оспівування. На перший план виходить елемент з характерним ритмом (вісімка з крапкою – три шістнадцяті) та малосекундовим покачуванням, взятий з матеріалу головної партії (т.79, епізод В). Основний тип розвитку у цьому епізоді – секвенція. Саме цей матеріал розвивається до кінця розробки, стаючи основою для її найбільшої частини, проголошуючи значущість чоловічої частини символу «шістки» як рішучого та сильного, бурхливого та емоційного. 85-й та 89-й такт дуже схожий до фактурного викладення рахманіновським стилем. Рішуча та войовнича сила тематизму, розгорнувшись у 94-му такті динамікою forte, поступово обривається, паузи вісімок у фортепіано створюють атмосферу «схлипування», та водночас «заспокоюють» загальний рух.

На початку репризи тема головної партії відрізняється тим, що партія скрипки тут перенесена на октаву вище і звучить у третій октаві. Завдяки цьому досягається ефект особливої образної витонченості. У темі тепер головує не танцювальне, а елегантне начало. Підкреслюється графічний символ «шістки» (тт. 122-123).

Як і в експозиційному викладенні, так і в репризі панівною є тональність ля мінор, тобто однойменна до основної (маємо класичне поєднання тональностей у репризі сонатного алегро). Знову, більш пронизливо та сумно звучить мелодія української пісні «Не буду ся віддавати»: розвиваючись на ріапо, вона ніби прощається, останній раз даруючи світлі та глибокі відчуття швидкоплинності часу життя. І справді, тема проходить останній раз. Тут дуже доречним епіграфом до теми став би вірш П. Тичини «Подивилась ясно» зі збірки «Сонячні кларнети»:

*Подивилась ясно, – заспівали скрипки! –
Обняла востаннє, – у моїй душі. –
Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді.
Заспівали скрипки у моїй душі!
Знав я, знав: навіки, – промені як вії! –
Більше не побачу, – сонячних очей. –
Буду вічно сам я, в чорному акорді.
Промені як вії сонячних очей!*

Заклучна партія викладена, як і належить, в основній тональності ля мажорі (т. 149). Проте збережено її «пряну» гармонічну основу (слід сказати, що вже у першому такті поєднується гармонія першого і шостого низького щабля, що додає звучанню особливої «східної» терпкості).

Музичний матеріал коди заснований на темі головної партії. (тт. 163–179.) Епізод В тут нарешті приходить до основної тональності – ля мажору. Навіть якщо в цій частині і існували певні протиріччя, вони повністю знімаються цією спокійною, просвітленою кінцівкою, яка остаточно затверджує функцію звуку до дієз, з якого все

починалося у другій частині. Проводячи своєрідну арку між початком та завершенням, композитор підкреслює значимість матеріалу, проводячи цей звук вже 7 тактів поспіль, останній - октавою вище. «Символізацію числа «сім» біофізики виводять з властивостей людської пам'яті: сім знаків – максимальний об'єм «миттєвого» усного запам'ятовування та відтворення. Оскільки ж в архаїчних культурах всяке знання запам'ятовувалось і передавалось усно, то, очевидно, саме цим пояснюється стабільне значення «семи» як «усієї можливої кількості», «межі»¹. Таким чином, кінець сонати знаменує своєрідне ствердження та багаторазове завершення музично-образного матеріалу з перемогою графічного символу чоловічого начала, що розчиняється в динаміці *pp*, на *un poco meno mosso* у т. 173 до позначення *ritenuto* у передостанньому, завершуючи твір.

Отже, аналіз сонати дозволяє виявити певні символічні елементи, що у творчості українських митців 20-х років тісно поєднані з такими рисами української ментальності, як кордоцентризм, емоційна свобода, особистісний тон висловлювання, нестримна експресія та динамічність почуттів. У музичній мові сонати є зв'язок зі стилістикою О. Скрябіна, С. Рахманінова і водночас присутні ознаки народного мелосу. Образи українських пісень «Ой, журавко, журавко» та «Не буду ся віддавати» символізують той самий підсвідомий виражальний комплекс національного в музиці. Відчуття приналежності до нації та свого народу, передаючись наступним поколінням, закладає основи ментальності, яка проявляється у досконалому поєднанні архаїки з сьогоденням. І підтвердженням цього у сонаті стає віднайдений слов'янський графічний символ «шістки», який є одним із прадавніх нумерологічних символів людства.

Символічність числа «7», можлива кольорова символіка тональних співставлень, міфологічні барви та їх співвідношення з музичним матеріалом, а також алюзія до творчості П. Тичини в сонаті – все це засвідчує полістилістичність Сонати, характерну для мистецтва періоду 20-х років. Романтизм, неофольклоризм та символізм – основні джерела світоглядного становлення митця. Всі ці багатостильові пласти, виявлені в сонаті, стверджують думку, що композитор відчував і втілював у своїй творчості новітні західноєвропейські тенденції, що і дає право називати його модерним композитором 20-х років ХХ століття. Надаючи сакрального значення сонаті, наділяючи її змістом, який можна прочитати лише між рядків, особливим символічним інтертекстом, В. Косенко надає нового значення українській камерній музиці, виводячи її на рівень західноєвропейської. Невипадково найвизначніший український символіст П. Тичина писав про музику В. Косенка: «Одверто скажу, – мені здалося, що композитор абсолютно по-новому відкрив мені те, що написав був я словами»².

¹ Українські замовляння / Упоряд. М. Москаленко; авт. передм. М. Новикова. Київ : Дніпро, 1993. С. 236.

² Як відомо, поезія українського символіста П. Тичини в найближчі роки після написання Сонати ляже на музику В. Косенка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. Москва, 2001. 286 с.
2. Асталаш Г. Сильові особливості фортепіанної партії в камерно-інструментальних ансамблях В. Косенка (на прикладі Сонати для фортепіано і віолончелі (твір 10 d-moll). URL : <http://www.stationline.org.ua/kultura/112/20829-stilovi-osoblivosti-fortepiannoї-partii-v-kamerno-instrumentalnih-ansamblyah-v-kosenka-na-prikladі-sonati-dlya-fortepiano-i-violoncheli-tvir-10-d-moll.html> (дата звернення: 16.08.2017).
3. Вахраньов Ю. Фортепіанні етюди В. Косенка. Київ : Муз. Україна, 1970. 26 с.
4. Вакенродер В. Фантазии об искусстве. Москва : Искусство, 1977. 263 с.
5. Волосатих О. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійснені оперні задуми // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2014. № 1. С. 34–39.
6. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
7. Гачев Г. Национальные образы мира. Москва : Академия, 1998. 432 с.
8. Галеев Б, Ванечкина И. “Цветной слух” и “теория аффектов” (на примере изучения семантики тональностей) // Языки науки – языки искусства. Москва : Прогресс-Традиция, 2000. С. 139–143.
9. Гришко-Ратьковська Л. В.С. Косенко – професор Київської Державної Консерваторії імені П.І. Чайковського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2010. Вип. 87. С. 236–248.
10. Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
11. Корниенко Е. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX вв. : автореферат дисс. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова. Саратов, 2011. 22 с.
12. Корній Л. Історія української музики: у 3 ч. Ч.3. Київ – Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 2001. 478 с.
13. Косенко Віктор Степанович : Погляд з 90-х років / ред.-упор. К.І. Шамаєва. Київ, 1997. 60 с.
14. Косенко А. Пам'ять серця // В.С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А.В. Косенко. Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз.Україна, 1975.
15. Лігус О. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості XIX - першої чверті XX століття // Часопис Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. 2009. № 3(4). С.119–128.
16. Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2002. Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. С. 10-17.
17. Неврлий М. Українська література 20-х років: мікропортрети в художніх стилях і напрямках. Київ : Вища школа, 1991. С. 50-51.
18. Олійник О. В. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1989. 60 с.
19. Пісні з Поділля. Українські народні пісні / упоряд. А. Яковчук. Київ : Муз. Україна, 1989. 182 с.

20. Пономарьов А.П. Етнічність та етнічна історія України : курс лекцій. Навч. посібник для студ. вузів. Київ : Либідь, 1996. 271 с.
21. Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ : Муз. Україна, 1974. 56 с.
22. Таранченко О. Я йду далі, я йду до світла... (київський період життєтворчості Віктора Косенка) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2015. Вип. 113. С. 63–74.
23. Тишков В. Что есть Россия и российский народ // Наследие империй и будущее России. Москва, 2008. С. 455–491.
24. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993. 117 с.
25. Українська міфологія. Вид. 3-є. Рівне: Видавець В. Войтович, 2012. 681 с.
26. Українські замовляння / Упоряд. М. Москаленко; авт. передм. М. Новикова. Київ : Дніпро, 1993. 309 с.
27. Українці Кубані та їхні пісні / Упорядник Н. Супрун-Яремко. Київ : Муз. Україна, 2005. 784 с.
28. Фільц Б. Фортепіанна творчість В.С. Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. 72 с.
29. Smith A. D. Nationalism: Theory, Ideology, History. Cambridge : Polity Press, 2001.

REFERENCES

1. Anderson, B. (2001). *Voobrazhayemyye soobshchestva. Razmyshleniya ob istokah i rasprostraneniі natsionalizma* [Imaginary Communities. Reflections on the origins and spread of nationalism]. Moskva, 286.
2. Astalosh, H. *Styl'ovi osoblyvosti fortepiannoi partii v kamerno-instrumentalnykh ansambliax V. Kosenka (na prykladi Sonaty dlia fortepiano i violoncheli (tvir 10 d-moll))*. [Stylistic features of the piano party in chamber and instrumental ensembles by V. Kosenko (on the example of Sonata for piano and cello (work 10 d-moll))]. Available at: <http://www.stattionline.org.ua/kultura/112/20829-stilovi-osoblyvosti-fortepiannoi-partii-v-kamerno-instrumentalnih-ansamblyax-v-kosenka-na-prikladi-sonati-dlya-forte-piano-i-violoncheli-tvir-10-d-moll.html> (Accessed: 16.08.2017).
3. Vakhranyov, Yu. (1970). *Fortepianni etudy V. Kosenka* [V. Kosenko's piano sketches]. Kyiv : Muz. Ukraina, 26.
4. Vakenroder, V. (1977). *Fantazii ob iskusstve* [Fantasy about art]. Moskva : Iskusstvo, 263.
5. Volosatykh, O. (2014) *Viktor Kosenko: muzyka dlia teatru. Nezdiisneni operni zadumy* [Victor Kosenko: music for the theater. Unfinished opera plans]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 1, 34-39.
6. Voitovych, V. (2002). *Ukrainska mifolohiia* [Ukrainian mythology]. Kyiv : Lybid, 664.
7. Gachev, G. (1998). *Natsional'nye obrazy mira* [National images of the world]. Moskva : Akademiya, 432.
8. Galeev, B, Vanekhina, I. (2000). "Tsvetnoi slukh" i "teoriya affektov" (na primere izucheniya semantiki tonal'nostei) ["Color Tone" and "Theory of Affects" (on the example of studying the semantics of tonality)]. *Yazyki nauki – yazyki iskusstva*. Moskva : Progress-Traditsiya, 139–143.

9. Hryshko-Ratkovska, L. (2010). V. S. Kosenko – Profesor Kyivskoi Derzhavnoi Konservatorii imeni P. I. Chaikovskoho [VS Kosenko as a Professor of the Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky]. *Naukovyi visnyk NMAU*, 87, 236–248.
- 10.(2013). *Ekfrazys: Verbalni obrazy mystetstva* [Ekfrazys: Verbal images of art]: monohrafiya. Red. T. Bovsunivskoi; per. z anhl. I. Malishevskoi, z pol. ta ros. D. Lytovchenka. Kyiv : VPTs «Kyivskiyi universytet», 237.
- 11.Kornienko, E. (2011). *Natsional'naya kartina mira v kamerno-vokal'noi muzyki frantsuzskikh kompozitorov rubezha XIX–XX vv.* [National picture of the world in the chamber vocal music of the French composers of the turn of the XIX–XX centuries]. Saratov, 22.
- 12.Korniy, L. (2001). *Istoriya ukrainskoi muzyky* [The history of Ukrainian music]: u 3 ch. Ch. 3. Kyiv – New-York : Vyd-vo M. P. Kots, 478.
- 13.(1997). *Kosenko Viktor Stepanovych: Pohliad z 90-kh rokiv* [Kosenko Viktor Stepanovich: a view from the 90's] / red.-upor. K. I. Shamaieva. Kyiv, 60.
- 14.Kosenko, A. (1975). *Pam'iat sertsia.V. S. Kosenko.* [Memory of the heart]. Spohady. Lysty / uporiad. A. V. Kosenko.Vyd. 2-he, dop. Kyiv : Muz. Ukraina, 113–116.
- 15.Lihus, O. (2009). *Problema zhanrovo-stylovoi evoliutsii v ukrainskii fortepiannii tvorchosti XIX – pershoi chverti XX st.* [The problem of genre-style evolution in the Ukrainian piano creativity of the XIX-1 th quarter of the XX century]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P. I. Chaikovskoho*, 3(4), 119–128.
- 16.Moskalenko, V. (2002). *Pro zadum ta muzychnu ideiu tvorcu* [About the plan and the musical idea of the work]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P. I. Chaikovskoho*, 21, 10–17.
- 17.Nevrlyi, M. (1991). *Ukrainska literatura 20-kh rokiv : mikroportrety v khudozhnikh styliakh i napriamakh* [Ukrainian Literature of the 20's: Microports in Art Styles and Directions]. Kyiv : Vyshcha shkola, 50–51.
- 18.Oliinyk, O. (1989). *V. Kosenko* [V. Kosenko]. Kyiv : Muz. Ukraina, 60.
- 19.(1989). *Pisni z Podillia. Ukrainski narodni pisni* [Songs from Podillya. Ukrainian Folk Songs]/ uporiadnyk A. Yakovchuk. Kyiv : Muzychna Ukraina, 182.
- 20.Ponomarov, A. (1996). *Etnichnist ta etnichna istoriia Ukrainy: Kurs lektsiy: Navch. posibnyk dlia stud. vuziv* [Ethnicity and ethnic history of Ukraine: course of lectures: Teaching. tutorial for studio high schools]. Kyiv : Lybid, 271.
- 21.Stetsiuk, R. (1974). *Viktor Kosenko* [Viktor Kosenko]. Kyiv : Muz. Ukraina, 56.
- 22.Taranchenko, O. (2015). *Ia ydu dali, ia ydu do svitla...* (kyivskiyi period zhyttietvorchosti Viktora Kosenka) [I go further, I go to the light ... (Kiev period in Victor Kosenko' life and creativity)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 113, 63–74.
- 23.Tyshkov, V. (2008). *Shto yest' Rosiia i rosiiskiyi narod // Naslyediye imperiy i budushcheye Rosii.* [What is Russia and the Russian people? Heritage of the empires and the future of Russia]. Moskva, 469470.
- 24.Tyshko, S. (1993). *Problema natsionalnogo stilya v russkoy opere. Glinka, Musorgskiy. Rimskiy-Korsakov.* [The problem of the national style in the Russian opera. Glinka, Musorgsky, Rymsky-Korsakov]. Kyiv, 117.
- 25.(2012). *Ukrains'ka mifolohiia* [Ukrainian mythology].Vyd. 3. Rivne : Vydavets V. Voitovych, 681.

- 26.(1993). *Ukrainski zamovliannia [Ukrainian zamovlyannya] / uporyadnyk.* M. Moskalenko; avt. peredm. M. Novykova. Kyiv : Dnipro, 309.
- 27.(2005). *Ukrainci Kubani ta yikhni pisni [Ukrainians of the Kuban and their songs] / uporiadnyk N. Suprun-Iaremko.* Kyiv: Muzychna Ukraina, 784.
- 28.Filts, B. (1965). *Fortepianna tvorchist V. S. Kosenka [Piano creativity of V. S. Kosenko].* Kyiv : Mystetstvo, 72.
- 29.Smith, A. D. (2001). *Nationalism: Theory, Ideology, History.* Cambridge: Polity Press.

Харитоновна Д. В. Символические элементы строения сонаты для скрипки и фортепиано оп. 19 Виктора Косенко. Рассмотрен музыкальный язык сонаты для скрипки и фортепиано оп. 19 В. Косенко. Проанализирована связь с художественным письмом А. Скрябина, С. Рахманинова и одновременно присутствием стилистических признаков фольклорного мелоса. Найден параллели с образами украинских песен «Ой Журавко, Журавко» и «Не буду ся віддавати», символизирующие подсознательный выразительный комплекс национального в музыке. Выявлены: славянский графический символ «шестерки», который является одним из древнейших нумерологических символов человечества, символику числа «7», возможную цветовую символику тональных сопоставлений, а также аллюзию к творчеству П. Тычины в Сонате. Эти качества характерны для полистилистической почвы искусства периода 20-х годов XX века. Проакцентировано, что романтизм, неофольклоризм и символизм – основные источники мировоззренческого становления художника. Стилиевые пласты, обнаруженные в Сонате, свидетельствуют о том, что композитор чувствовал и воплощал в своем творчестве новейшие западноевропейские тенденции, что дает право называть его современным композитором 20-х годов XX века. Наделяя Сонату сакральным значением и содержанием, особым символическим интертекстом, В. Косенко придает новое значение украинской камерной музыке, выводя ее на один уровень с самыми известными западноевропейскими произведениями.

Ключевые слова: соната, скрипка, символика, творчество Виктора Косенко.

Kharitonova D. Symbolic elements of the structure in Viktor Kosenko's Sonata for violin and piano op. 19. The musical language of the sonata for violin and piano op. 19 by V. Kosenko is considered. The connection with artistic writing of A. Scriabin, S. Rachmaninov and at the same time with the stylistic features of folklore melodies is analyzed. Parallels with the images of Ukrainian songs "Oi Zhuravko, Zhuravko" and "I will not go viddavati", symbolizing the subconscious expressive complex of national in music are found. The author identified: the Slavic graphic symbol of the "six", which is one of the oldest numerological symbols of mankind, the symbolism of the number "7", the possible color symbology of tonal comparisons, and an allusion to P. Tychnyn's creativity in the Sonata. These qualities are typical for the polystylistic soil of art of the 20-ies of the twentieth century. It is stressed that romanticism, neo-folklore and symbolism are the main sources of the artist's worldview. The style layers found in the Sonata testify to the fact that the composer felt and embodied the latest Western European tendencies in his work, which gives him the right to call him a modern composer of the 1920s. Endowing Sonata with sacred meaning and content, with a special symbolic intertext, V. Kosenko attaches a new importance to Ukrainian chamber music, bringing it to the same level as the most famous western European works.

Keywords: sonata, violin, symbols, creativity of Viktor Kosenko.

Стаття надійшла до редакції 01.09.2017 р