

ШАМАЄВА К. І., ВОЛОСАТИХ О. Ю.

Шамаєва Кіра Іванівна, докторка мистецтвознавства, професорка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1869-5029>

Волосатих Ольга Юріївна, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3713-4187>

ЖАНРОВІ НОВАЦІЇ НА ТЕРЕНАХ РОМАНТИЗМУ:**КОЛИСАНКА-BERCEUSE І ДУМКА**

Українське музичне мистецтво кінця XIX – першої половини XX століття становить широке поле для застосування сучасних наукових позицій у своєму актуальному осмисленні. Окрім того, що й досі немає деталізованих, документально підтверджених життєписів багатьох представників тогочасної творчої спільноти, не менш розлогою сферою діяльності для вітчизняних науковців виявляються міжкультурні контакти – розширення їхнього спектра, перегляд звичного розуміння сутності тощо. Тож, спроба досягнути деякі з непередбачуваних шляхів поширення й наслідування романтичної традиції в українській музичній культурі, зокрема – через неочікувані точки дотику й перетину творчих шляхів Фридерика Шопена, Юліуша Зарембського і Віктора Косенка, видається доволі актуальною. Повернення до вітчизняного контексту митців, які нерозривно пов'язані з Україною обставинами життя й творчості, також є назрілою тематикою сучасних досліджень. Так само, як і подолання спотвореного бачення багатьох постатей і явищ української музичної культури, зокрема й в аспекті розгляду їх поза будь-якою загальноєвропейською перспективою.

Безперечно, пропонована розвідка не може бути остаточним ґрунтовним дослідженням усіх напрямів жанрового оновлення інструментальної музики, яке відбулося в епоху Романтизму. Її метою є насамперед продемонструвати глибинну спорідненість і спадкоємність жанрових уподобань трьох представників різних етапів тієї доби. Критеріями об'єднання трьох митців, окрім природи художнього світосприйняття, специфіки піанізму (адже всі – яскраві піаністи-виконавці із переважанням саме фортепіанної музики в доробку), трагічних обставин короткого життя тощо, може бути також зв'язок із волинським регіоном, у багатьох аспектах важливий для розуміння визначеної проблематики.

Ключові слова: класики фортепіанної культури доби Романтизму, творчість Фридерика Шопена, творчість Юліуша Зарембського, творчість Александера Міхаловського, творчість Віктора Косенка, українська музична культура кінця XIX – першої половини XX століть, жанрова новація, думка, колисання, колискова, Berceuse.

Ім'я Фридерика Шопена – чи не перше, що спадає на думку при згадці про Романтизм як мистецьку добу й культурно-світоглядний феномен. Зовсім не випадково один із початкових підрозділів ґрунтовної монографії Олени Корчової, присвячений діалогові новітнього мистецтва з усталеною традицією, має ефектну

ємну назву «Модернізм vs романтизм: поєдинок на шопенівській території» із дещо провокативною підназвою-розшифруванням «Форми композиторського діалогу з романтизмом. Культ Шопена в Парижі та спроби його спростування»¹. Декларовані ж «спроби спростування культу Шопена» зрештою виявляються лише черговим підтвердженням висновку про «закономірну присутність останнього в естетичному й інтонаційному просторі музичного модернізму як певної абсолютної художньої величини та одиниці виміру композиторської індивідуальності»².

Попри всі минулі й прийдешні спроби визначення, осягнення і, природно, переосмислення постаті польського генія, котра, як бачимо, набула значення самостійного феномена, неспростовною лишається його дотичність до переважної більшості новацій, якими характеризується та доба.

«Новаторство Шопена позначилось на всіх компонентах композиторського мистецтва: мелосу, ритму, гармонії, поліфонії, фактури, колориту, форми, методів розвитку, проблеми творення нових жанрів. Деякі жанри Шопен переосмислює, деякі творить, переносючи їх із літератури, з вокального мистецтва. Він створює жанр фортепіанної балади, фортепіанної баркароли, фортепіанної колискової. Разом із Фільдом він створює жанр ноктурна. Усе це суто романтичні жанри. Класичні жанри він переосмислює», – пише у шопенознавчому нарисі український композитор Всеволод Петрович Задерацький, добре відомий переосмисленням класичних жанрів у власній творчості, адже першим у XX столітті втілював сучасною мовою бароковий цикл прелюдій і фуг в усіх тональностях³.

Якщо дотичність Шопена до появи жанру інструментальної колискової, власне *Berceuse*⁴, є беззаперечною, то щодо іншої новації – інструментальної Думки, вочевидь варто говорити саме про багаторівневе перетворення й переосмислення вже розвинутої на той час традиції побутування вокального жанру. Зокрема, Мечислав Томашевський, послідовно атрибутуючи як «думки» принаймні шість шопенівських пісень⁵, вважає, що його вокальна творчість значною мірою базується на цій традиції. На гадку дослідника, Шопен синтезував уже усталені в польській музиці жанрові різновиди солоспіву. Одним із них власне була думка – «початково українського походження», яка на той час була адаптована польською популярною культурою і стала одним із компонентів національної опери⁶. Водночас, він деталізує специфіку розуміння жанрів у Шопена, фактично поділяє думку Задерацького щодо «творення

¹ Корчова, О. О., 2020. *Музичний модернізм як terra cognita*: монографія. Київ: Музична Україна, С. 51–61.

² Там само. С. 60.

1. ³ Задерацький, В. П., 2010. Творческий облик Шопена. *PianoФорум: ежеквартальный журнал*, 1, С. 34.

2. ⁴ Колискова у фольклорній первинній іпостасі – пісня, призначена для заспокоювання (гальмування уваги) й заколисування дитини і позначена повторюваними мелодичними посліпівками-формулами вузького діапазону (дуже часто – терцієво-квартової будови), одноманітним темпоритмом, архаїчними ознаками на кшталт низхідної мелодичної лінії, стилізованого зображення зітхання чи плачу, нестрофічних рядків тексту. Згодом, насамперед у романтичну добу, колискова поступово переходить до сфери композиторської творчості, стає жанром професійної музики. В інструментальній галузі назва (здебільшого саме у французькому варіанті *Berceuse*) закріпилася за характеристичною п'єсою для фортепіано, в якій відтворюються суттєві ознаки фольклорної колискової – уповільнений рух, остинатність посліпівків і ритмічної пульсації, глибока інтимність емоційного звернення тощо (Drabkin, W., 1980. *Berceuse*. In: Stanley, S., ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 20 volumes. Vol. 2: Back–Bolivia. London: Macmillan Publishers Ltd., p.519.; Brown, M. J. E., 1980. *Lullaby*. In: Stanley, S., ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 20 volumes. Vol. 11: Linderman–Mean-tone. London: Macmillan Publishers Ltd., pp.313–314.; Луганська, К. М., 2008. Колискові пісні. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Т. 2: Е–К. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, сс.493–497.

⁵ Насамперед йдеться про твори на вірші Богдана Залеського і Стефана Вітвіцького.

⁶ Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, S. 519–533, 580.

перенесенням із літератури і вокального мистецтва»: «Своїм ліричним мініатюрам Шопен давав назви відповідно до власного відчуття традицій, властивих даному жанру. Мініатюри з переважанням фігураційної техніки та тематичної й фактурної однорідності, походження яких можна було вивести з клавіатури, а іноді й з імпровізації, він назвав етюдами, прелюдіями чи експромтами. Ті ж п'єси, в яких переважає техніка орнаменталізації, а характер мелодики вказує на близькість до вокальної музики – арії, романсу, пісні чи думки, – отримали жанрову назву ноктюрна, коліскової чи баркароли»¹.

Тож фактично ледь не весь жанровий спектр шопенівського доробку може розглядатися як просякнутий «думковістю» (чи то на рівні інтонації, чи то специфічного відчуття, настрою) – знаком належності до мистецького всесвіту слов'янського раннього романтизму. Наприклад, можна виокремити групу ноктюрнів із виразною думно-елегійною генезою². Додатковим важливим аспектом є загальне питання зв'язків творчості Шопена з українським фольклором (вербальним і музичним), щодо суттєвості якого в сучасному музикознавстві вже досягнуто консенсусу³.

Зрозуміло, що пропонована розвідка не може бути вичерпним ґрунтовним дослідженням усіх аспектів жанрового оновлення інструментальної музики, притаманних добі Романтизму. Її мета – насамперед продемонструвати глибинну спорідненість і спадкоємність жанрових уподобань трьох обраних представників – «уособлень» різних етапів тієї художньої епохи, – Фридерика Шопена, Юліуша Зарембського та Віктора Косенка⁴, саме в річищі романтичної жанрової диференціації, але водночас не відкидаючи нюансів наповнення жанрів у творчій ситуації конкретного часу. Одним із критеріїв такого об'єднання, окрім природи художнього світосприйняття митців, специфіки їхнього піанізму, трагічних обставин короткого життя тощо, може бути й зв'язок із волинським регіоном, у багатьох аспектах важливий для розуміння визначеної проблематики. За твердженням Володимира Єршова, особливість розвитку романтизму на Волині, а разом із тим і на Правобережжі загалом, полягала в тому, що найбільш поширеними

¹ Там само. С. 370.

² Там само, С. 422–425.

Цікаво, що близько ста років тому Здзіслав Яхимецький (до речі, залучаючи як вирішальний аргумент апелювання до авторитету відомого фольклориста) відкидав «нічим не доведене» припущення Бернарда Шарлітта про можливість походження музичних ідей шопенівських ноктюрнів від українських думок, хоча воно могло ґрунтуватися на особистісному, природному для уродженця Тернополя, відчутті упізнаваності інтонацій: «Якби це було справді так, якби між Шопеном і русинськими (українськими) думками були якісь точки дотику, то про це нам, безсумнівно, повідомили б знавці українських думок (наприклад, проф. Філарет Колесса), який також знайомий із Шопеном» (Jachimecki, Zd., 1927. *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*. Kraków: Drukarnia Narodowa, 167 s. S. 64, 65).

³ Про наявність української інтонації у творах композитора див., зокрема: Сулім, Р. А., 1999. *М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 204 с.; Miklaszewska, J., 2024. *Pieśniowa geneza melodyki Chopina*. *Liturgia Sacra*, 63(1), ss.205–236; Prosnak, J., 1949. *Środowisko warszawskie w życiu i twórczości Fryderyka Chopina*. *Kwartalnik Muzyczny*, VII(28), ss.7–126; Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s. Ss. 580–587.

⁴ Про майже повну тотожність жанрових уподобань Фридерика Шопена й Віктора Косенка вже йшлося в одній із попередніх публікацій авторів (Шамаєва, К. І. та Волосатих, О. Ю., 2023. Сплетіння доль. Фридерик Шопен – Віктор Косенко. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXI, ss.7–29).

Аналогії на рівні усіх трьох прослідковуються в тяжінні до «недансантих» танцювальних мініатюр (мазурки, вальси, полонези, у Зарембського й Косенка також менуети і гавоти), концертних етюдів, їхньої циклічної організації тощо. Усі троє (принаймні на рівні задуму) зверталися до жанру Концерту для фортепіано з оркестром, інших концертних творів з оркестровим супроводом, Тріо для фортепіано, скрипки й віолончелі.

жанрами були твори епічного роду¹. Так само невіддільним від теренів Правобережної України, а також від українського епічного фольклору початково є жанр думки і в літературознавчому, і в музикознавчому розумінні².

Попри згадувану вище розгалуженість впливу жанру думки, всеприсутність «думкового» настрою у творах більшості митців, об'єднаних тим часопростором, зупинімося насамперед на творах, які мають відповідну назву або жанрове визначення.

«Думка» Шопена, написана в 1840 році, – невелика куплетна пісня на слова Богдана-Юзефа Залеського (Bohdan Józef Zaleski, 1802–1886)³, сповнена суму, щирості й безпосередності, характерних для українських пісень. Згодом композитор вдруге звернувся до цього ж поетичного першоджерела – твір 1845 року відомий під назвою «Меланхолія», а також за першими словами «Ne ma czego trzeba». «Ліричною думою», яку можна порівняти зі «сторінками ліричного щоденника, сповненого гіркоти ошуканих очікувань», «тихою елегією про самотність, про відчуття загубленості в чужім краю» називає Мечислав Томашевський цей солоспів, «хвиляста мелодія якого *con espressione*, майже на єдиному диханні збігає до завершального широкого розспіву»⁴. Обидва варіанти усталено вважаються прикладами впливу українського фольклору в спадку композитора, так само, як інші пісні на вірші поетів «української школи». При цьому наголошено також на похідності цих текстів від автентичних народнопісенних⁵.

Першим зверненням Юліуша Зарембського до жанру думки⁶ є одна з п'єс (№ 3) Сюїти для фортепіано оп. 16. Її програмна назва – «Польська» – цілком відповідає

¹ Єршов, В. О., 2008. *Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності*. Житомир: Полісся, 624 с. С. 573.

² Більшість дослідників констатують, що термін виник як діминутив від «думи» приблизно на межі XVIII–XIX століть і застосовувався рівною мірою щодо музичної та поетичної творчості. Як жанр народно-побутової (насамперед української) і академічної музики «думка» сформувалась на Правобережній Україні й Галичині, поширилася по всій Україні та регіонах Польщі, що увійшли до складу Росії й Австрії (потім Австро-Угорщини) після її поділу, згодом набула популярності на східно-і західнослов'янських землях.

Найбільшу популярність жанру фіксують саме в епоху Романтизму. Серед авторів поетичних «думок» насамперед згадують представників «української школи» польської літератури, а також Тараса Шевченка (ранній період творчості). Першими концертними інструментальними (фортепіанними) зразками цього жанру вважаються крайні частини циклу Ференца Ліста «Жнива у Воронинцях» («*Glanes de Woronince*») (Азарова, А. І. та Калениченко, А. П., 2006. Думка. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: А–Д. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, с.671; Tyrrell, J., 1980. *Dumka*. In: Stanley, S., ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 20 volumes. Vol. 5: Couraud–Edlund. London: Macmillan Publishers Ltd., p.711).

³ Саме цей, знайомий Шопенові ще з Варшави, представник «української школи» польського романтизму, уродженець Київщини, усталено вважається першим, хто застосував термін «думка» в значенні поетичного переспіву чи трансформації української народної пісні. Відомі також його поетичні ескізи українською, якою він вільно володів і спілкувався, зокрема, з Миколою Гоголем (Кирчів, Р. Ф., 1971. *Український фольклор у польській літературі (період романтизму)*. Київ: Наукова думка, 276 с. С.119, 212, 222; Сулім, Р. А., 1999. *М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 204 с. С.24). Власне зі щоденника Залеського походить відомий опис імпровізації Шопена: «Він викликав усі дорогі та скорботні голоси минулого, заходився плачем думок» (Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s. S.101).

⁴ Там само. С. 327.

⁵ Prosnak, J., 1949. *Środowisko warszawskie w życiu i twórczości Fryderyka Chopina*. *Kwartalnik Muzyczny*, VII(28), ss.7–126. Ss.107–110; Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s.; Strumillo, T., 1985. *Juliusz Zarębski*. Kraków: PWM, 76 s. Ss.520–527, 585.

⁶ Якщо, звісно, не зважати на констатований Тадеушем Струмиллом «думковий» настрій в одній з юнацьких пісень композитора (Strumillo, T., 1985. *Juliusz Zarębski*. Kraków: PWM, 76 s. S.14).

структурному наповненню: Полонез, Мазурка, Думка¹, Краков'як і Куявяк. Присвята сюїти Юзефові Крашевському² сприймається ознакою поваги до визначного письменника, у чиїх творах виразно звучали українські мотиви, і людини, безпосередньо, тривало й плідно пов'язаної з мистецьким життям Житомира. Можливо, саме у тих текстах прочитав Зарембський майбутній «сюжет» своєї Думки, і п'єса стала своєрідним дуєтом-ілюстрацією, музичною повістю про спілкування двох душевно близьких людей, сповнене суму, щирості відносин, мрійливих пошуків світла. Усе це має також відбиток типових рис українського менталітету з притаманними йому кордоцентризмом, сентименталізмом. Перший такт п'єси (зі «сповзаючим» звукорядом від квінти до тоніки мінорної гами) викликає асоціації з українськими піснями³, які не полишають слухача до завершення звучання. У сповненому жалю епізоді (варіант сповзання з квінти з оспівуванням кожного звука), наче невловима мрія, а може – спомин про щастя дитинства на *pianissimo* з'являється чотиритактовий «колисанковий» фрагмент. І закінчується *фа-мінорна* думка імпресіоністичним відльотом у світлу неземну височінь (*фа мажор, pianissimo* та, як остання надія – верхнє терцієве *ля*).

Ще виразнішою є асоціативна аура українського фольклору, або навіть ширше – звукового простору рідних теренів у фінальній, сьомій, частині сюїти для фортепіано в чотири руки «З Польщі» («*À travers Pologne*») ор. 23. Так само, як і в сюїті ор. 16, у франкомовному виданні до авторського жанрового визначення частини «Dumka» у дужках було додано пояснення. Але, на відміну від першого випадку, де наголошувалася емоція втрати, суму, жалоби, тут бачимо геть інше – «*Rêverie*», тобто «мрія, замріяність». Тим самим виразно демонстровано розмаїтість сприйняття жанру композитором, багатобарвність спектра потенційно втілюваного у ньому змісту.

У контексті цілісного переліку частин сюїти, де поєднано жанрові визначення з програмними назвами – «Пісня прощання», «Туга за батьківщиною», Мазурка, Краков'як, Коломийка, Краков'як, Думка⁴, – звернення до специфічного, притаманного саме рідним місцям митця жанру може прочитуватися, власне, як спогад про них і жадання вороття. Інтонаційна основа твору лише посилює це враження. З перших нот п'єси звучить, зазнаючи згодом варіаційних змін, добре знаний наспів української балади «Ой, не ходи, Грицю». Пізніше з'являються (можливо – формуються в процесі варіювання провідної теми) інші інтуїтивно впізнавані звороти, зокрема, асоційовані з піснею «Вийшли в поле косарі». На підтвердження ідеї про зв'язок задуму цієї частини саме з теренами Правобережної України, варто також згадати про те, що ще до народження Юліуша ця мелодія вже

¹ У виданні 1883 року (Лейпціг; Брюссель, видавництво Breitkopf und Härtel) із франкомовною супровідною інформацією назва Думка має в дужках уточнення *Complainte*, тобто Скарга, Жалоба або Плач (слово використовується також у значенні музичного жанру середньовічного походження із відповідним ламентозним змістом). Проте не виключено, що, крім логічного прагнення пояснити емоційно-змістове наповнення твору далеким від реалій рідної культури автора реципієнтам, тут варто вбачати також своєрідний діалог на відстані з улюбленим учителем автора, адже фінальна частина лістівських «Жнив у Воронинцях» у першому виданні позначена саме як «*Complainte (Dumka)*».

² Юзеф Ігнаці Крашевський (Józef Ignacy Kraszewski, 1812–1887) – польський письменник, публіцист, видавець, історик, краєзнавець, енциклопедист, суспільно-політичний діяч, художник. 1838 року оселився на Волині (1853 – переїхав до Житомира), курував Житомирську гімназію, очолював статистичний комітет, дворянський клуб, товариство доброчинності, сприяв відновленню мистецьких та історичних пам'яток), кілька років входив до дирекції Житомирського театру (а також постачав репертуар). У 1859 році поїхав з України.

³ Порівняймо, зокрема із блискучо опрацьованими М. Леонтовичем «Піють півні», «Пряля», «Зашуміла ліщинонька» і навіть «Реве та стогне», яка набула слави народної.

⁴ У першому виданні, як зазначалося, це «*Chant du départ*», «*Le mal du pays*», «*Mazurka*», «*Cracovienne*», «*Kolomyjka*», «*Cracovienne*», «*Dumka (Rêverie)*», відповідно.

була творчо осмислена як фортепіанна Думка – у лістівських «*Glanes de Woronince*»¹, де дві українські теми сполучено з мелодією шопенівської пісні «Бажання» («*Życzenie*»)².

Що ж до думкового начала у творчості Віктора Косенка, то, попри відсутність у його доробку опусів із відповідним визначенням жанру, саме звернення до волинського фольклору, занурення до стихії хорового виконавства місцевої традиції³ передбачає сприйняття та практичне засвоєння багатобарвності цього матеріалу. Задекларований Майєю Ржевською органічний для творчої індивідуальності Віктора Косенка «вибір романтизму в його східноєвропейському варіанті»⁴ як провідного (хоча і не єдиного) орієнтиру формування індивідуально-авторської стилістики, також природно залучав його до сфери міжкультурних перетинів, свідченням чого є глибинна внутрішня спорідненість авторського тезаурусу із шопенівським інтонаційним словником⁵.

Повертаючись до жанрових новацій у творчості Фридерика Шопена, варто зауважити, що одним із перших зразків, визначальним для подальшого розвитку жанру інструментальної колискової, вважається саме його «Колискова» («*Berceuse*») ор. 57 (початково мала назву «Варіанти»), написана в 1843–1844 роках. Являє собою 15 варіацій (Варіантів) чотиритактної теми на незмінному 68-тактовому остинатному басі, який саме створює відчуття погойдування колиски. Це потік примхливих образів перед солодким засинанням – «сновидіння про колискову»⁶, – чому сприяє прозора, з не раз зауважуваним дослідниками імпресіоністичним забарвленням, фактура. І водночас – «один із тих творів Шопена, де під невимовною чарівністю мелодійної поезії і звукових барв ховається найвища майстерність конструкції, що нагадує запаморочливу техніку старих нідерландців або Баха»⁷.

У контексті пропонованої концепції цікавим є також емоційно-інтонаційний зв'язок твору з популярною піснею-романсом на текст Францишека Карпінського (Franciszek Karpiński, 1741–1825) «Лаура і Філон» («*Już miesiąc zeszedł, psy się uśpiły*»), що, на думку Мечислава Томашевського можна трактувати як звернення до образу-символа «дитинства, юності, рідного дому», адже то був один з улюблених солоспівів

¹ Частини цього триптиха на обкладинці першого видання позначені як «*Ballade d'Ukraine (Dumka)*», «*Mélodies polonaises*» і «*Complainte (Dumka)*». Крайні з них (власне – думки) засновані на мелодіях пісень «Ой, не ходи, Грицю» та «Віють вітри, віють буйні».

² Яка, вочевидь, на той час уже стала складовою місцевої культури. Вже не раз згадуваний провідний шопенознавець сучасності Мечислав Томашевський зазначає, що власні фортепіанні парафрази вокальних мініатюр Шопена – «*Six chants polonaises*» і «*Les Glanes de Woronince*» – Ференц Ліст створював саме на основі «піратських» видань, які потрапили йому до рук під час українських гастролей. Відоме, зокрема, таке київське видання «Бажання» (Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s. S.515, 540).

Варто зауважити також, що автором тексту пісні є уродженець Поділля, випускник Волинського ліцею Стефан Вітвіцький (Stefan Witwicki, 1802–1847).

³ Навряд чи випадково обдаровання однієї з блискучих виконавиць партії Гальки в опері Станіслава Монюшка (композитора, знаного чи не найактивнішим звертанням до жанру думки) Зої Гайдай сформувалося саме в безпосередньому контакті з народним музичним мистецтвом Волині, в очолюваному її батьком хорі. І саме в Житомирі – місті, де опера Монюшка виконувалась ще з 1860-х років (Komorowski, J., 1985. *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku*. Wrocław [etc.]: Ossolineum–Pan, 236 s. Ss.107–113).

⁴ Ржевська, М. Ю., 2005. *На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи*: монографія. Київ: Автограф, 352 с. С.315.

⁵ Шамаєва, К. І. та Волосатих, О. Ю., 2023. Архів Віктора Косенка як джерело реконструкції задуму «24 дитячих п'єс для фортепіано» (за фондами Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України*, 30, сс.59–75.

⁶ Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s. S.432.

⁷ Jachimecki, Zd., 1927. *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*. Kraków: Drukarnia Narodowa, 167 s. S.127.

матері Шопена. Цю, позначену зворотами, притаманними також українській ліричній пісенності, мелодію, яка була добре знаною на правобережжі України, зокрема на Поділлі, композитор безпосередньо використовував у Фантазії A-dur на польські теми ор. 13. Водночас серед прототипів однієї з груп притаманних музиці Шопена упізнаваних ритміко-мелодичних комплексів (за авторським визначенням – ідіом), власне ідіоми, «яка є відчутною в баладах, у Колисковій, деяких прелюдиях (наприклад As-dur з ор. 28) і піснях», дослідник ставить поряд із вищезгаданою елегією на слова Карпінського¹ «найпопулярнішу в 1820-х роках думку “Пісня Ванди” (“Pieśń Wandy”), вона ж “Вільха” (“Olszynka”)²». Мелодія цієї думки (початково каватини головної героїні з опери Кароля Курпінського «Чорштинський замок») є безпосередньо близькою до української народної пісні «Ой під горою, під перевозом».

Образ Колискової промайнув і в *сі-мінорному* скерцо Шопена – першому творі, написаному після мрійливих, світливих, повних радості життя двох фортепіанних концертів, сповненому бурхливого протесту, душевного болю, скорботної депресії. Між двома трагічними фрагментами з'являється *сі-мажорний* епізод колядкової мелодії, світла колискова пісня. За словами Ярослава Івашкевича, «цілком народна домашня мелодія, ... невід'ємна частина інтимно-родинної атмосфери чисто польського звичаю Святвечора»³, яка прийшла з дитинства композитора, у творі, сповненому трагізму, стає художнім засобом посилення тону трагедії народу, що втратив радість життя⁴.

Цікаво, що сучасна дослідниця Іоанна Міклашевська, говорячи про цитати й алюзії польських релігійних співів у творчості Шопена, зараховує цитовану тут відому колядку до групи наспівів «думково-колисанкових»⁵, підтверджуючи вже висловлену раніше ідею про надзвичайно складне розмежовування, фактично неподільність цих безпосередньо похідних від народної традиції жанрових зразків у музичному мистецтві романтичної доби.

Приваблива ліричною чарівністю, ще за життя автора популярна в транскрипції для скрипки з фортепіано «Колискова» («Berceuse») ор. 22 Юліуша Зарембського⁶ – твір із м'якою і теплою лірикою. Мотиви чотиритактової фрази, наче ласкава хвиля, підіймаються і спадають, навіюючи спогади і мрійливі бажання. Структуру п'єси формують серія варіацій із майже незмінною темою і епізодів, так само започаткованих нею. Серед різних фрагментів з'являється колискова з класичними ознаками жанру (колисанка) в мелодії і супроводі. Водночас твір позначений рисами, загалом притаманними стилістиці Зарембського, такими як часта зміна тональності (As, E, G, Cis), прихована поліфонія, єдність образної сфери. Варіаційні ознаки форми, імпресіоністична колористика фіналу, багаторазове повторювання тактового супроводу подумки повертають слухача до «Колискової» Шопена.

¹ До речі, уродження теперішнього Коломийського району Івано-Франківської області, випускника єзуїтського колегіуму Станіслава і Львівської єзуїтської академії.

² Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s. S.24, 427, 580, 630.

³ Івашкевич, Я., 1989. *Шопен: повість*. Київ: Музична Україна, 208 с. С.95.

⁴ Шопен писав його у стані болю, патріотичних страждань, гніву та бунту» – характеризував Скерцо Здзіслав Яхимецький. «Половина композиції тримає слухача в такому настрої, у постійному нервовому тремтінні. Лише на 305 такті напруга спадає. Колискова ідилія, колядкова пісня, сповнена ангельської солодкості “Lulajże Jezuniu, moja perełko” бальзамом загоює рани душі» (Jachimecki, Zd., 1927. *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*. Kraków: Drukarnia Narodowa, 167 s. S.92).

⁵ Miklaszewska, J., 2024. Pieśniowa geneza melodyki Chopina. *Liturgia Sacra*, 63(1), ss.205–236. S.211.

⁶ Strumillo, T., 1985. *Juliusz Zarębski*. Kraków: PWM, 76 s.

Звернення до жанру колискової (переважно саме у різновиді «Berceuse» як характеристичної інструментальної п'єси, специфіку якої становить поєднання властивостей суто фольклорної «колисанки» з ознаками романтичної мініатюри) у творчості Віктора Косенка було послідовним. На сьогодні відомо, що композитор звертався до жанру принаймні п'ять разів. Окрім добре відомих слухачам і виконавцям солоспіву на вірші Олександра Блока й № 15 із циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано», архів композитора містить також скрипкову Berceuse d-moll, фортепіанну «Berceuse» H-dur, обробку єврейської народної пісні «Aj li luli (Viglid)» із репертуару Сари Фібих (записаної співачкою у Варшаві), а також «Шарманщик» – фрагмент музики до театральної вистави, який так само в одному з варіантів має уточнення «Колискова».

У цьому контексті насамперед варто згадати створену вочевидь ще в Петрограді¹ фортепіанну Berceuse H-dur (на одному з рукописів зафіксовано датування «21 II 1915»). Кількома роками по тому, вже в Житомирі композитор повернувся до задуму: новий рукопис, окрім позначки часу і місця створення «Написано 21 октября 1921 г. Житомир, Дм. № 6» має вже типову для творів того періоду присвяту «Dediee a M-me Angelique de Kanaerp», а також програмну маргіналію-приписку: «Этот Berceuse есть лишнее доказательство той правды, глубокой правды, которая имеется во внутреннем мире и на внешнем обликe глубокоуважаемой и прекрасной моей Музы»².

Але натхнення особливим жанром уже було непідвладне композиторові. Того ж року з'являється «Колискова» на вірші Олександра Блока, якій судилося стати одним із найпопулярніших творів Косенка. Найпоказовішою рисою її дослідники відзначають колористичну, пізньоромантичну, наближену до імпресіоністичних звучань гармонічну мову, численні алюзії до відомих зразків утілення романтичної казково-фантастичної образності³. Цікаво, що твір виник саме новорічної ночі. Промовистого наголошення на незвичному надреальному відчутті, що охоплює дотичних, не зміг уникнути навіть загалом досить не схильний до подібних ідеалістичних настроїв перший дослідник творчості композитора: «“Колискова” – ця перлина⁴ в творчості Косенка, плід поетичного натхнення. Чарівна мелодія нагадує народні пісні подібного жанру, але з “присмерковим” фортепіанним супроводом, вельми витонченим, прозорим»⁵. Слухач одразу занурюється в чарівну казково-фантастичну ауру пізньоромантичного ноктюрна з притаманним йому специфічним «мерехтінням». Своєрідність, неповторність інтонаційної природи наспіву (майстерно підхоплене композитором із фольклорних джерел сполучення двох кварт у поєднанні з гармонічним багатством супроводу) провокує зрештою появу

¹ Про це, принаймні, свідчить укладена Валеріаном Довженком нотографія творчості композитора (Довженко, В. Д., 1949. *В. С. Косенко*: нарис. Київ: Мистецтво, 140 с. С.111).

² Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ). Ф. 411. Од. зб. 122.

³ Варшавська, А. К., 2023. Романтичні риси гармонії у камерно-вокальних творах Віктора Косенка на вірші поетів-символістів. *Українське музикознавство*, 49, сс.85–90; Іванова, О., 2000. Відтворення жанру колискової у доробку Віктора Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(4), сс.20–27. С.25.

⁴ У нарисі 1949 року образ «перлини творчості композитора» додатково акцентується згадкою про «ювелірну обробку»: «Серед романсів цього циклу привертає до себе увагу своєю витонченою, благородною, ніби ювелірною обробкою романс-пісня “Колискова” (О. Блок)». (Довженко, В. Д., 1949. *В. С. Косенко*: нарис. Київ: Мистецтво, 140 с. С.39).

⁵ Довженко, В. Д., 1975. Дещо з автобіографічних бесід. У кн.: *В. С. Косенко. Спогади. Листи*. 2-ге вид. Київ: Музична Україна, сс.202–219. С.208.

тлумачення внутрішнього змісту «Колискової» як театрального за початковим задумом сольного вокального номера фантастично-казкового персонажа¹.

Показовим є також зафіксоване в рукописах вживання композитором і до солоспіву і до обробки народної пісні (вочевидь створювалася для концертного виконання) визначення «Berseuse»². Уводячи до маргіналій одного з варіантів рукопису вокальної «Колискової», у свого роду літературній програмі («Когда Вас будут терзать тяжкие докучные думы – вспомните “Berseuse” – ласкающий ветерок»³), композитор додатково наголошує на неподільній єдності сприйняття камерно-вокальної і камерно-інструментальної складових власної творчості.

Уже не раз зауважувана особливість двох найвідоміших «Колискових» композитора – розташування основної мелодії «всередині» інструментальних голосів⁴, так само характерна і для обробки єврейської народної пісні з репертуару Сари Фібих. Твір позначений у каталозі авторських рукописів як «Колискова. Для голосу або скрипки (?) і фортепіано. Варіант у d-moll. Романс».

Найзнанішою з інструментальних зразків жанру в спадку композитора, звісно ж, є складова його циклу програмних дитячих мініатюр. «Колискова» з ор. 25 привертає увагу не лише інтонаційною спорідненістю із Прелюдією № 15 з шопенівського циклу, а й демонструє близькість композиторів на рівні «тонального чуття», – згадана вище Колискова ор. 57 також написана в *ре-бемоль мажорі*⁵.

Неочікуваним перетином цих сюжетів видається створена 1904 року Колисанка (Berseuse) Des-dur Александра Міхаловського⁶. Кульмінаційна інтонація прелюдії Шопена, переінтонована згодом у мініатюрі Косенка⁷, стає тут основою початкового звороту. Привертає увагу також середній розділ твору (*cis-moll*), позначений підвищеними IV і VI щаблями (подібний лад мінорного нахилу притаманний окремим фольклорним традиціям України). Зв'язок цього фрагмента з українським фольклором був наголошений уже в першій рецензії на твір: «Маестро фортепіано обдарував рідну літературу поетичним шедевром із благородним настроєм і чудовою технікою. Мелодія Колискової проста, але елегантна; дотепними є тональні зміни та синкопи басових фігур. Середня частина *cis-moll* нагадує тужливу українську пісню (не дослівно), яка завершується чудовою каденцією, що веде від першого мотиву. Оригінальний епізод *misterioso* на септимі домінантового акорду, після якого йде кінцівка твору на тлі тоніки та домінанти. У виконанні слід звернути увагу на акуратне

¹ Пілявський, М. М., 2020. Містика і реалії творчості Віктора Степановича Косенка. В кн.: Віктор Косенко, його доба і культура ХХІ століття, І Науково-практична конференція, присвячена 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка, Київ, Україна, 9 листопада 2018 р. Київ: Музей театрального, музичного і кіномистецтва України, сс.111–115. С.114.

Як впливає із тексту розвідки, така інтерпретація змісту солоспіву базується винятково на відчуттях практиків (музиканта-педагога й музиканта-педагога-композитора).

² Як пам'ятаємо, традиційно асоційованого саме з інструментальною романтичною традицією, власне складовою романтичної фортепіанної культури, увиразненою як характеристична інструментальна мініатюра з певними ознаками фольклорного першоджерела.

³ ІР НБУВ. Ф. 411. Од. зб. 238. Арк. 1.

⁴ Іванова, О., 2000. Відтворення жанру колискової у доробку Віктора Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(4), сс.20–27. С.25, 26.

⁵ Шамаєва, К. І., 2022. «24 дитячі п'єси для фортепіано» Віктора Косенка в історії європейської музики для дітей. *Українське музикознавство*, 48, сс.29–49. С.42, 43.

⁶ Один із найвидатніших шопенівських виконавців ХХ століття, дотичний до його спадку й традиції «із перших рук» (через Кароля Мікулі та Марцеліну Чарторийську), близький приятель Юліуша Зарембського, редактор і виконавець його творів – він, без перебільшення, єднав епохи і долі, прищепивши шопенівський культ своєму юному учневі Вікторові Косенку.

⁷ Шамаєва, К. І., 2022. «24 дитячі п'єси для фортепіано» Віктора Косенка в історії європейської музики для дітей. *Українське музикознавство*, 48, сс.29–49. С. 43.

виконання мелодії в акордовому русі й технічну сторону вражаючої каденції», – писав Леон Хоєцький у січневому номері очолюваного ним «Nowości Muzyczne»¹. Домінування ж у партії правої руки акордового викладу споріднює твір зі згадуваною вище Berceuse H-dur Віктора Косенка.

Пропоноване дослідження внутрішньої спорідненості й спадкоємності жанрових уподобань трьох представників різних етапів Романтизму, звісно ж, не може бути остаточною ґрунтовною розвідкою всіх аспектів оновлення інструментальної музики, які відбулися в ту добу. Проте воно доводить життєздатність згадуваних жанрів, наскрізне охоплення ними митців епохи романтизму та його продовження в ХХ столітті уже через постаті Александера Міхаловського і Віктора Косенка. Думковий світ як вияв «генетичного коду» проникав у творчість всіх митців, які різними шляхами потрапляли в сферу його аури впливу, незалежно від засобів висловлювання (слово, колір і лінія, інтонація, мелодія) і масштабу творчості – від аматорів до творців-геніїв.

Стаття надійшла до редакції 09.07.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Білоусова, Ю. В., Гончарова, Г. Е., Ігнатуха, Л. А., Коляденко, О. Б. та Новікова, Н. М., уклад., 2016. *Музичний інструмент віолончель: програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання)*. Київ: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 99 с.
2. Дробот, Н. С., уклад., 2007. *Спеціальний клас віолончелі: програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації*. Вінниця: Нова книга, 36 с.
3. Зав'ялова, О., 2010. Концертно-віртуозна культура ХІХ ст. і традиції київської віолончельної школи. *Мистецтвознавство України*, 11, сс.69–76.
4. Зав'ялова, О., 2014. Німецька віолончельна школа ХІХ ст.: виконавсько-педагогічні аспекти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 8, сс.9–22.
5. Сумарокова, В., 2004. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 40, сс.180–190.
6. Чередніченко, В. І. та Семак, Н. Є., уклад., 2021. *Моя віолончель. Перші десять уроків з початківцями*: навчально-методичний посібник. Краматорськ: Мистецька школа, 136 с.
7. Becker, H. and Rynar, D., 1978. *The mechanics and esthetics of violoncello playing*. Wien–Leipzig: Universal Edition, 360 p.
8. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1989. Zweite, Ausgabe. Personenteil, Band 7: Fra-Gre. München: Kassel, Barenreiter Verlag, 812 p.
9. Geeseman, K., 2011. The Rise and Fall of the CellistComposer of the Nineteenth Century. In: *A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg Goltermann Including A Complete Catalog of His Cello Compositions: treatise*. Florida: Florida State University, 111 p.
10. Ginzburg, L., 1983. *Western Violoncello Art of the 19th and 20th Centuries, Excluding Russian and Soviet Schools*. Neptune City, NJ: Paganiana Publications, 384 p.
11. Kennaway, G. W., 2009. *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. The University of Leeds School of Music, 362 p.
12. Plantinga, L., 1985. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton and Company, 523 p.
13. Raychev, E., 2003. *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works: Treatises*. Florida: Florida State University, 104 p.
14. Straeten, E. van der., 1971. *History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments; with biographies of all the most eminent players of every country*. London: W. Reeves, 700 p.
15. Suzuki, Sh., 1978. *Cello School*. Vol. 5. Cello Part. Evanston, Illinois: Summy-Birchard, 38 p.

¹ Цит. за: Dybowski S. Aleksander Michałowski. Rzecz o wielkim chopiniście i muzycznej Warszawie jego czasów. Warszawa : Selene, 2005. S. 142, 143.

REFERENCES

1. Bilousova, Yu. V., Honcharova, H. E., Ihnatukha, L. A., Koliadenko, O. B. and Novikova, N. M., comp., 2016. *Muzychnyi instrument violonchel: prohrama dlia muzychnoi shkoly, muzychnoho viddilennia pochatkovoho spetsializovanoho mystetskoho navchalnogo zakladu (shkoly estetychnoho vykhovannia)* [Musical instrument cello: program for music school, music department of primary specialized art educational institution (school of aesthetic education)]. Kyiv: Derzhavnyi metodychnyi tsentr navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv Ukrainy, 99 p.
2. Drobot, N. S., comp., 2007. *Spetsialnyi klas violoncheli: prohrama dlia vyshchykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv I-II rivniv akredytatsii* [Special class of cello: program for higher educational institutions of culture and arts of I-II levels of accreditation]. Vinnytsia: Nova knyha, 36 p.
3. Zavialova, O., 2010. Kontsertno-virtuozna kultura XIX st. i tradytsii kyivskoi violonchelnoi shkoly [Concert and virtuoso culture of the 19th century and traditions of the Kyiv cello school]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 11, pp.69–76.
4. Zavialova, O., 2014. Nimetska violonchelna shkola XIX st.: vykonavsko-pedahohichni aspekty [German cello school of the 19th century: performance and pedagogical aspects]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 8, pp.9–22.
5. Sumarokova, V., 2004. Vykonavska shkola yak ob'iekt doslidzhennia: do vyznachennia poniattia [Performance school as an object of research: to define the concept]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 40, pp.180–190.
6. Cherednichenko, V. I. and Semak, N. Ye., comp., 2021. *Moia violonchel. Pershi desiat urokiv z pochatkivtsiamy: navchalno-metodychnyi posibnyk* [My cello. The first ten lessons with beginners: a teaching and methodological manual]. Kramatorsk: Mystetska shkola, 136 p.
7. Becker, H. and Rynar, D., 1978. *The mechanics and esthetics of violoncello playing*. Wien–Leipzig: Universal Edition, 360 p.
8. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1989. Zweite, Ausgabe. Personenteil, Band 7: Fra-Gre. München: Kassel, Barenreiter Verlag, 812 p.
9. Geeseman, K., 2011. The Rise and Fall of the CellistComposer of the Nineteenth Century. In: *A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg Goltermann Including A Complete Catalog of His Cello Compositions*: treatise. Florida: Florida State University, 111 p.
10. Ginzburg, L., 1983. *Western Violoncello Art of the 19th and 20th Centuries, Excluding Russian and Soviet Schools*. Neptune City, NJ: Paganiana Publications, 384 p.
11. Kennaway, G. W., 2009. *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. The University of Leeds School of Music, 362 p.
12. Plantinga, L., 1985. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton and Company, 523 p.
13. Raychev, E., 2003. *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works*: Treatises. Florida: Florida State University, 104 p.
14. Straeten, E. van der., 1971. *History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments; with biographies of all the most eminent players of every country*. London: W. Reeves, 700 p.
15. Suzuki, Sh., 1978. *Cello School*. Vol. 5. Cello Part. Evanston, Illinois: Summy-Birchard, 38 p.

SHAMAIEVA KIRA, VOLOSATYKH OLHA

Shamaieva Kira, Doctor in Art Studies, Professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Professor of the General and Specialized Piano Department (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1869-5029>

Volosatych Olha, Candidate (PhD) of Art Studies, Associate professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Associate professor of the History of Ukrainian Music and Musical Folklore Department (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3713-4187>

GENRE INNOVATIONS IN THE FIELD OF ROMANTICISM: LULLABY-BERCEUSE AND DUMKA

Ukrainian musical art of the late 19th — first half of the 20th century constitutes a wide field for the application of modern scientific positions in its current understanding. In addition to the fact that there are still no detailed, documented biographies of many creative community representatives of those days, intercultural contacts (their spectrum expanding, revising the usual understanding of their essence, etc.) are no less extensive field for native scientists activity. Therefore, an attempt to comprehend some of the unpredictable ways of spreading and imitating the romantic tradition in Ukrainian musical culture, in particular through unexpected points of contact and intersection of the creative paths of Fryderyk Chopin, Juliusz Zarębski, Aleksander Michałowski and Viktor Kosenko, seems quite relevant and innovative. Returning to the native context of artists who are inextricably linked to Ukraine by circumstances of life and creativity is also becoming a ripe topic of modern research. As well as overcoming the distorted vision of many figures and phenomena of Ukrainian musical culture, in particular in the aspect of considering them outside any pan-European perspective.

Undoubtedly, it cannot be a final thorough study of all aspects of the genre renewal of instrumental music that took place in the era of Romanticism. The purpose of the proposed investigation is, first of all, to demonstrate the deep kinship and continuity of genre preferences of three representatives of different stages of that artistic preferences precisely in the stream of romantic genre differentiation, but at the same time not rejecting the nuances of the genre content in the creative situation of a particular time. The criteria for uniting the three artists, in addition to the nature of the artistic worldview, the specificity of pianism (after all, all are bright pianists-performers with a predominance of piano music in their work), the tragic circumstances of a short life, etc., may also be a connection with the Volyn region, in many aspects important for understanding the specific issues.

The research methodology is based on the application of a comprehensive interdisciplinary approach, biographical, historical-typological and comparative methods, source analysis, elements of complex musicological analysis, etc.

Findings and conclusions. The proposed study of the internal kinship and continuity of genre preferences of three representatives of different stages of Romanticism, of course, cannot be a final thorough study of all aspects of the genre renewal of instrumental music that took place in that era. However, it proves the viability of the mentioned genres, their thorough coverage of artists of the Romantic era and its continuation in the twentieth century through the figures of Aleksander Michałowski and Viktor Kosenko. The world of thought as a manifestation of the “genetic code” penetrated the work of all artists who in different ways fell into the sphere of its aura of influence, regardless of the means of expression (word, color and line, intonation, melody) and the scale of creativity — from amateurs to creators-geniuses.

Keywords: piano culture of the Romantic era classics, Fryderyk Chopin’s work, Juliusz Zarębski’s work, Aleksander Michałowski’s work, Viktor Kosenko’s work, Ukrainian musical culture of the late 19th — first half of the 20th century, genre innovation, dumka, lullaby, Berceuse.