

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА ВІКТОРА КОСЕНКА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ

Цуй Цзін,

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
ORCID ID: 0009-0005-7215-4281

Актуальність дослідження полягає у необхідності перегляду стильових домінант музики В. Косенка і розгляд його творчості у парадигмі мистецтва модернізму, оскільки розуміння специфіки музичного стилю як відбиття естетичних установок епохи прямо впливає на інтерпретаційні підходи до музики того чи іншого історичного періоду. Мета дослідження полягає в характеристиці виконавських інтерпретацій українськими вокалістами камерно-вокальних творів В. Косенка з позиції їх відповідності естетичним засадам музичного модернізму. Методологія дослідження передбачає використання історико-культурного та компаративного методів, а також методу стильового аналізу, які дозволили виокремити два підходи інтерпретації косенківської музики, що відповідають естетиці романтизму та модернізму. Наукова новизна. У дослідженні на прикладі солоспівів В. Косенка «Говори, говори!» та «Сумний я» охарактеризовано дві інтерпретаційні моделі камерно-вокальної музики композитора, що склалися в українській виконавській практиці. Висновки. Камерно-вокальна творчість В. Косенка тривалий час українськими музикознавцями інтерпретувалися в контексті музики романтизму, що наклало відбиток на її виконавську інтерпретацію. Попри еталонні виконання Б. Руденко солоспівів «Говори, говори!» та «Сумний я», в яких передано модерністське світовідчуття композитора, а саме витончений ліризм, рухливість у передачі емоційних станів, в українській концертній та навчальній практиці ХХІ століття пріоритетною стала романтична інтерпретація цих творів. Вона передбачає перевагу кантиленності над декламаційністю, зуження емоційної палітри, уповільнення темпу та відмова від екстатичної кульмінації. Трагування косенківських творів як модерністських є скоріше винятком, ніж правилом, однак елементи естетики модернізму, як-то посилення декламаційного компонента, театралізація, передача тонких градацій емоційних станів. Подолання виконавської інерції, безумовно, стане поштовхом для переосмислення не лише творчого доробку В. Косенка як композитора-модерніста, а й дасть поштовх для оновлення підходів до інтерпретації музики модернізму в постмодерну добу.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість В. Косенка, романтизм, модернізм, виконавська інтерпретація, музична драматургія.

Cui Jing. Vocal chamber music of Viktor Kosenko: interpretational aspects

The relevance of the research lies in the need to revise the style dominants of V. Kosenko's music and consider his work in the paradigm of modernist art, since understanding the specifics of a musical style as a reflection of the aesthetic attitudes of an era has a direct impact on interpretative approaches to the music of a particular historical period. The purpose of the research is to characterize the performance interpretations of V. Kosenko's vocal chamber works by Ukrainian vocalists from the standpoint of their compliance with the aesthetic foundations of musical modernism. The research methodology involves the use of historical cultural and comparative methods, as well as the method of style analysis, which allowed us to identify two approaches to interpreting V. Kosenko's music, corresponding to the aesthetics of romanticism and modernism. Scientific novelty. In the study, using the example of V. Kosenko's romances "Speak, speak!" and "Sad Me", two interpretative models of the composer's vocal chamber music, which have developed in Ukrainian performing practice, are characterized. Conclusions. The vocal chamber works of V. Kosenko have long been interpreted by Ukrainian musicologists in the context of romantic music, which has left its mark on its performance interpretation. Despite the exemplary performance of B. Rudenko's romances "Speak, speak!" and "Sad me", which convey the composer's modernist worldview, namely sophisticated lyricism, mobility in conveying emotional states, in the Ukrainian concert and educational practice of the 21st century, the romantic interpretation of these works has become a priority. It assumes the advantage of cantilena over declamatory, a narrowing of the emotional palette, a slower tempo and a rejection of an ecstatic climax. The interpretation of V. Kosenko's works as modernist is more an exception than a rule, however, elements of modernist aesthetics, such as the strengthening of the declamatory component, theatricalization, and the transmission of subtle gradations of emotional states. Overcoming the inertia of performance will certainly become an impetus for rethinking not only the creative legacy of V. Kosenko as a modernist composer, but will also give impetus to updating approaches to the interpretation of modernist music in postmodern times.

Key words: vocal chamber creativity by V. Kosenko, romanticism, modernism, performing interpretation, musical dramaturgy.

Вступ. Сучасна концертна практика спрямована на максимальне охоплення жанрового та стильового розмаїття музичного мистецтва. Серед багатьох історичних стилів важливе місце посідає музика доби модернізму, адже період першої третини ХХ століття був надзвичайно плідним як для розвитку музичного мистецтва в цілому, так і українського зокрема. Українська музика доби модернізму на сьогоднішній день не осмислена повною мірою саме в парадигмі мистецтва ХХ століття, адже тривалий час як представники

українського музичного модернізму розглядалися лише митці, які репрезентували його радикальні напрями, і «справжнім» українським модерністом вважався лише Борис Лятошинський. Такі провідні українські митці ХХ століття як Левко Ревуцький, Віктор Косенко та багато їх сучасників тривалий час інтерпретувалися як композитори романтичного спрямування, яких модерністські течії минули або торкнулися лише частково. Такий підхід не відображав реальної картини розвитку українського музичного мистецтва ХХ століття

та усього розмаїття стильових напрямів й відгалужень музичного модернізму. Нараз можемо констатувати певні зрушення у цьому плані, однак інтерпретація творчості українських композиторів першої третини ХХ століття, у тому числі Віктора Косенка, в контексті музичного модернізму, ще не стала мейнстрімом, попри вагомий вплив українського музикознавства. Зміна оптики у вивченні музичного доробку митців зазначеного періоду що має не лише теоретичне, а й практичне значення, оскільки розуміння специфіки музичного стилю як відбиття естетичних установок епохи прямо впливає на інтерпретаційні підходи до музики того чи іншого історичного періоду. Музика класицизму, романтизму, модернізму, постмодернізму – це різна музика, яка при виконанні потребує врахування стильових особливостей епохи, і відхід від епохального стилю в музичних інтерпретаціях не бажаний, хоча й можливий, якщо він художньо обґрунтований, проте пріоритетним, безумовно, залишається стиль, який був провідним у час, коли творив той чи інший митець.

Матеріали та методи. Камерно-вокальна музика В. Косенка була предметом розгляду в роботах І. Вавренчук [2], В. Даценко [3], В. Довженка [4], О. Олійник [5], М. Ржевської [6], Р. Стецюка [7] та ін. У дослідженнях радянських часів (В. Довженко, О. Олійник, Р. Стецюк та ін.) творчість композитора, в тому числі камерно-вокальна, розглядалася в контексті музичного романтизму, у роботах останніх десятиліть (І. Вавренчук, В. Даценко, М. Ржевської та ін.) науковці підкреслюють передусім її модерністські риси. Втім, науковці більшою мірою зосереджують увагу на музиці В. Косенка, тоді як особливості її інтерпретації, зокрема крізь призму відбиття в ній стильових засад музичного модернізму, не потрапляли в поле зору дослідників. У працях, в яких підіймаються питання виконавських аспектів української камерно-вокальної творчості (О. Баланко [1], Н. Харандюк [8] та ін.), солоспіви В. Косенка не розглядалися. Оскільки камерно-вокальна музика композитора є часто виконуваною, виникає необхідність осмислення підходів до її інтерпретації, передусім відповідності естетиці модернізму. Для аналізу було обрано два ранніх солоспіви митця, що мають велику кількість інтерпретацій – «Говори, говори!» та «Сумний я», в яких модерністські риси є яскраво вираженими. Серед методів дослідження – історико-культурний, компаративний, стильового аналізу, які дозволили виокремити два підходи інтерпретації косенківської музики, що відповідають естетиці романтизму та модернізму. У роботі як базове використано поняття еталонного виконання, одним з яких є інтерпретації косенківських солоспівів Белою Руденко. Еталонність в даному розумінні не є єдиним «правильним» виконанням, яке мають наслідувати усі інтерпретатори. Йдеться передусім про їх відповідність естетиці музичного модернізму, що є надзвичайно цінним у контексті штучної радянської музикознавчої інтерпретації музики композитора як романтичної. Таким чином, говорячи про еталонність виконання Б. Руденко солоспівів В. Косенка, ми передусім акцентуємо увагу на відповідності стилю

епохи та максимально точному слідуванню авторському задуму.

Мета дослідження – охарактеризувати виконавські інтерпретації українськими вокалістами камерно-вокальних творів В. Косенка з позиції їх відповідності естетичним засадам музичного модернізму.

Результати дослідження. Косенківські солоспіви є популярними в навчальному та концертному репертуарі, а тому мають значну кількість інтерпретацій, що збереглися в аудіо та відеозаписах, перші зразки яких сягають другої половини ХХ століття. Для характеристики виконавських інтерпретацій солоспівів В. Косенка було обрано два твори, написані у Житомирі у 1922 році – «Говори, говори!» та «Сумний я», які є одними з найпопулярніших та мають велику кількість виконань. Ми зосередимося на таких їх виконавських особливостях як відповідність базовим рисам музики модернізму, серед яких лаконічність та концентрація музичної інформації; широка амплітуда і одночасно тонка градація емоційних станів; екстатичність як один із пріоритетних музичних образів, який виконує стрижневу функцію у музичній драматургії твору; поєднання декламаційності й кантіленності у вокальній партії тощо.

Солоспів «Говори, говори!» на вірші В. Ліхачова за життя композитора не був надрукований, однак нині цей твір у чудовому перекладі В. Лефтія є одним із найчастіше виконуваних у навчальному та концертному репертуарі українських вокалістів. Велика кількість виконань, серед яких є як художньо довершені, так й учнівські, дозволяє виявити тенденції в їх інтерпретації.

Серед інших солоспівів В. Косенка, які відзначені лаконічністю, «Говори, говори!» є одним з найкоротших: час звучання у його еталонному виконанні – 1'20", однак завдяки змістовно-інформаційній, емоційній та енергетичній насиченості суб'єктивно він сприймається як більш тривалий. Попри коротку тривалість та безперервність драматургічного розвитку, у творі доволі чітко виділяються три розділи, де крайні написані у тональності *es-moll*, вони певну подібність у мелодиці та фактурі фортепіанної партії, хоча говорити про репризність у класичному розумінні можна з великою долею умовності. Також солоспів відзначений розмаїттям емоційних станів, серед яких важливого значення набуває драматично-напружена й енергетично потужна кульмінація, яку можна окреслити як екстатичну. Важливу роль у створенні образу екстатичності відіграє ритмічне остинато у партії фортепіано, яке у швидкому темпі завдяки пульсації надає звучанню максимальної емоційної напруги. Рух до кульмінації і подальший поступовий спад формують драматургічну лінію твору, притримування якої робить виконавську інтерпретацію відповідною як авторському задуму, так і естетиці модернізму.

Аналіз музичних інтерпретацій передбачає наявність виконавського еталону, який є точкою відліку для характеристики подальших трансформацій у концертному житті твору. У ХХ столітті таким виконан-

ням часто стає авторське або ж здійснене іншими музикантами при житті автора. На жаль, прижиттєві записи аналізованих нами солоспівів В. Косенка, де він виступає як концертмейстер-ансамбліст, не збереглися, тому еталонною, на нашу думку, є інтерпретація Бели Руденко, представлена на авторській платівці співачки Д-031355-6 (1971) із записами українських народних пісень та солоспівів українських композиторів, серед яких три косенківські твори – «Вони стояли мовчки», «Говори, говори!», «Сумний я» (партію фортепіано виконує Галина Паторжинська).

Виконання Бели Руденко солоспіву «Говори, говори!» (<https://youtu.be/Xnq2UU4-UmQ>) є дійсно еталонним із багатьох точок зору. Цілком ймовірно, що воно базується на традиції, яку було закладено самим композитором. Особливістю інтерпретації Б. Руденко як еталонної є ідеально вибудована музична драматургія, яка точно відтворює авторський задум у становленні та розвитку музичного образу: поступове накопичення енергії приводить до екстатичного вибуху з подальшим затуханням. Для створення безперервності драматургічної лінії для виконавців важливо від самого початку не брати надто повільний темп і в докульмінаційній та кульмінаційній зоні його не уповільнювати, завдяки чому емоційний сплеск-вибух логічно витікає з попереднього розвитку і стає не лише емоційним, а й смисловим центром твору. Відсутність або згладження екстатичності в кульмінаційній зоні не руйнує логіку драматургічного розвитку, однак зміщає акценти і тим самим віддаляє твір від естетики модернізму, надаючи йому романтичних рис.

Завдяки темповій єдності і цілеспрямованості руху виконання солоспіву «Говори, говори!» Б. Руденко та Г. Паторжинською є монолітним, усі етапи музичного розвитку логічно пов'язані, а екстатична кульмінація не лише цементує композицію, а й підкреслює його модерністичні риси. Співачкою було знайдено й гармонійний баланс між кантиленністю та декламаційністю, які в її інтерпретації солоспіву «Говори, говори!» виступають у нерозривній єдності. Перевага кантиленності у виконанні наблизило б твір до романтичної естетики, оскільки в композиціях ліричного плану у добу романтизму переважало вокальне начало, а не декламація. Б. Руденко доносить до слухача кожне слово, при цьому мелодична складова залишається важливим засобом передачі емоційного змісту твору. Кантиленна декламаційність як ознака вокальної музики модернізму повною мірою відтворена співачкою у інтерпретації солоспіву В. Косенка «Говори, говори!».

Сучасні виконання косенківського твору є не менш досконалими і художньо обґрунтованими, однак у своїй більшості є доволі далекими від модерністської естетики. Певним винятком є інтерпретація солоспіву київською співачкою Вікторією Заблоцькою (партія фортепіано – Софія Турта) на концерті 2014 року (<https://youtu.be/9RsmI2qv9HA>). Вона в цілому притримується еталону, заданим Б. Руденко: час звучання твору такий самий – 1'20". Музична драматургія з екстатичною кульмінацією також близька до інтерпретації Б. Руденко,

як і баланс вокального та декламаційного начал. Втім, є й певні відмінності, які полягають у певній поспішності у середньому розділі твору та суттєвому уповільненню темпу в заключному. Останнє не передбачено композитором, на відміну від динамічного затухання ($p - pp - ppp$), однак сьогодні більшість вокалістів схиляються саме до темпового уповільнення, і найвиразнішим воно є саме у В. Заблоцької, враховуючи базовий швидкий темп її виконання. Уповільнення надає романтичного шлейфу її інтерпретації, однак в цілому це виконання із сучасних найбільш наближене до модерністської естетики.

В українському культурно-мистецькому просторі сьогодні переважають романтичні інтерпретації солоспіву «Говори, говори!», і цей тренд характерний для різних виконавських шкіл України. Харківська камерна співачка Наталія Полікарпова на концерті 2014 року (концертмейстер – Діана Гендельман) запропонувала власну виконавську версію косенківського твору (<https://youtu.be/WjbEyFtdbU>). Першою відмінністю від еталону, що формує інтерпретаційну концепцію солоспіву, стала тривалість звучання, яке збільшено до 1'40", що відповідно до крайнього лаконізму твору є суттєвим. Уповільнення створює інший темпоритм музичного наративу, і на перший план виходить не нервова хворобливість зі сплеском-вибухом в кульмінації, а більш врівноважений емоційний стан з мінімальними градаціями. У вокальній партії Н. Полікарпова віддає перевагу кантиленності, декламаційний елемент, що є однією з ключових ознак музики модернізму, відходить на другий план. Традиційно для сучасних інтерпретацій солоспіву «Говори, говори!» співачка наприкінці уповільнює темп. Таким чином констатуємо, що інтерпретація харківської співачки солоспіву В. Косенка «Говори, говори!» тяжіє скоріше до романтичної естетики, ніж модерністської. Від цього виконання не втратило художньої переконливості, однак воно знаходиться у полоні образу «романтичного» Косенка, що не повною мірою збігається зі змістом його музики.

У виконанні львівської оперної співачки Антоніни Лісогорської (<https://youtu.be/aCLezZYt0CE>), представленій публіці у 2024 році (концертмейстер – Катерина Поліщук), також близька до романтичної естетики. Час звучання твору – 1'35", що є довшим, ніж еталонне, і загальний темпоритм є уповільненим. Вокалістка віддає перевагу кантиленності, а декламаційний компонент відходить на другий план. Втім, це виконання не є чисто романтичним, адже амплітуда емоційних градацій є широкою: в кульмінаційній зоні напруження є більш високим за рахунок посилення динаміки і прискорення темпу, хоча й не досягає потужності екстатичного вибуху. Підкреслимо, що виконання А. Лісогорської є художньо довершеним і розкриває романтичну грань музики В. Косенка, модерністські є риси музики композитора виявлені частково.

Цікавою є інтерпретація київської співачки Людмили Ларікової (концертмейстер – Ірина Шестеренко), представлена київській публіці 2019 року (<https://youtu.be/9RsmI2qv9HA>).

be/cVFzZuWRvEc). Виконавицею було обрано повільний темп, час звучання солоспіву – 1'40". Відповідно, інтерпретація за темпоритмом, відсутністю деталізованих емоційних градацій з екстатичним вибухом в кульмінації тяжіє до романтичної, однак в цілому це трактування солоспіву не є чисто романтичним і має багато модерністських рис. Попри підкреслену кантиленність у вокальній партії, співачка приділяє увагу донесенню слів тексту, тобто декламаційному елементу, також вона доповнює спів елементами театралізації при створенні образу ліричної героїні. Також виконання Л. Ларікової відзначено найбільшою кількістю рубато, і за рахунок частоті зміни темпу її інтерпретація виходить за межі чисто кантиленної виконавської парадигми. Таким чином, солоспів «Говори, говори!» у виконанні камерного дуєту Л. Ларікової та І. Шестеренко є однією з форм подолання романтичної традиції інтерпретування косенківських творів через додавання елементів театралізації та завдяки новаціям у співвідношенні кантиленного та декламаційного.

Окрім інтерпретацій співачок із багаторічним концертним досвідом, увагу привертають виконання молодих вокалісток, які формують нові тренди трактувань косенківських солоспівів. Виконання солістки Хмельницького драматичного театру Ірини Федоровської (<https://youtu.be/iGFPPDiQ18>), що репрезентує київську виконавську школу, яке було презентовано публіці у 2020 році (концертмейстер – Андрій Герасимюк), підкреслює модерністські риси косенківського солоспіву. Час звучання твору – 1'30", що наближає його до еталонного. Співачка повертається до традиції декламаційного виконання солоспівів доби модернізму, створюючи рівновагу між кантиленою та декламацією. Донесенню змісту слів також допомагають темпові рубато, хоча в цілому відхилень у темпі є небагато, переважно наприкінці твору, що характерно для української виконавської традиції. Вирішення кульмінаційної зани близьке до інтерпретації А. Лісогорської, яке відзначено емоційним підйомом, однак не повною мірою передає емоційне піднесення та екстатичний стан. Виконання І. Федоровської має риси театралізації, однак вона є поміркованою, доповнюючи створення художнього образу ліричної героїні.

Виконання молоді вокалістки Анастасії Високої (концертмейстер – Марія Бойченко) 2024 року, що є представницею не лише київської вокальної школи, а й німецької (співачка нині навчається у Фрайбірзькій вищій школі музики), вносить нові фарби в інтерпретацію солоспіву «Говори, говори!» (<https://youtu.be/ujm-mRZQW58>). Час звучання твору – 1'40", що характерно для інтерпретації романтичного типу. Відповідно до української виконавської традиції, молода співачка відмовляється від екстатичної кульмінації, віддає пріоритет вокальному началу, використовує темпові рубато наприкінці твору. Проте підкреслена беземоційність та характер звуку, що частково нагадує староринний вокал, виводить на перший план неокласичні риси косенківської музики, які проявилися у творчості композитора пізніше, у 1930-х роках. Важко сказати,

чи неокласичне забарвлення стало свідомим кроком у створенні музичного образу, чи на виконання вплинула німецька вокальна школа, однак це рішення є цікавим і перспективним, оскільки відкриває нові грані музики В. Косенка та по-новому вписує його в контекст мистецтва доби модернізму.

Отже, в українській виконавській традиції ХХІ століття в цілому переважає романтична інтерпретація солоспіву «Говори, говори!» В. Косенка, ознаками якої є уповільнений темпоритм, відмова від передачі повноти передачі емоційних відтінків та екстатичності в кульмінації, перевага вокальності над декламаційністю. Еталонне виконання Б. Руденко меншою мірою відбилося на українських інтерпретаціях солоспіву. Сьогодні виконавиці прагнуть подолати романтичну концепцію виконання твору, що базується на хибному тлумаченні творчості композитора як романтика, а не модерніста, яке довгий час нав'язувалося в українському музикознавстві. Найбільш плідним у цьому напрямі, на нашу думку, є повернення до еталонного виконання Б. Руденко, але на основі інтерпретаційного досвіду ХХІ століття, а саме посилення театралізованого компонента, більш часте використання рубато, звертання до естетики неокласицизму.

Солоспів «Сумний я» також відноситься до житомирського періоду творчості В. Косенка, він був написаний у 1922 році і при житті композитора не друкувався. Сьогодні цей твір є часто виконуваний як на оригінальний лермонтовський текст, так і у перекладі Л. Первомайського. Відповідно до естетики модернізму солоспів відзначається лаконічністю, хоча й дещо довший, ніж попередній: час звучання в еталонному виконанні Бели Руденко становить 2'. Також більш окресленими є структурні частини солоспіву, який має риси тричастинності, однак точніше цю форму варто окреслити як концентричну (АВСВА), де крайні розділи (А) – інструментальний вступ та кода, а вокальна частина солоспіву утворює тричастинну форму з дещо видозміненим повтором (фактично ВСВ₁). Солоспів «Сумний я» має більше романтичних алюзій, адже його форма та контрастність образів між крайніми та середнім розділом скоріше нагадують твір романтичної доби, як і характер мелодики, що є більш вокальною, однак у середньому розділі композитор звертається до екстатичності, тим самим виводячи твір із романтичної парадигми, надаючи йому виразних модерністських рис.

Виконання Бели Руденко 1971 року (https://youtu.be/uDBI8rcMR_U), представлене на вже згаданій раніше платівці, відповідає засадам модерністського мистецтва: у вокальній партії відчутна декламаційність, хоча й меншою мірою, оскільки мелодика передбачає приділення особливої уваги кантиленності; кульмінація відзначена емоційним сплеском, який має виразну екстатичну природу. Інтерпретація має усі ознаки еталонного виконання, адже відзначено високим художнім рівнем і відповідністю стилю модернізму.

Також варто відзначити, що запис було здійснено та видано не в Україні, оскільки за часів СРСР тут не було жодної студії грамзапису, і виконання косенків-

ських солоспівів українською мовою при наявності російськомовних оригіналів за межами УРСР було певного роду викликом. Тому в цьому контексті в незалежній Україні архаїчним виглядає інтерпретація цього твору російською мовою, що було донедавна поширене в українській виконавській практиці. Саме так виконують солоспів «Сумний я» провідні українські оперні виконавці – Роман Майборода (2010-ті роки, концертмейстер – Наталія Королько), Тарас Штонда (2009, концертмейстер – Анастасія Титович), Дмитро Агеєв (2010-ті роки, концертмейстер – Ліана Косович). Не ставлячи під сумнів художній рівень їх інтерпретацій, який є надзвичайно високим, відзначимо їх невідповідність українському контексту. Усі вони не лише не використовують чудовий переклад Л. Первомайського, а й апелюють до романтичної традиції вокальної лірики сусідньої держави, позбавляючи твір В. Косенка національних рис. Якщо ж вивести за дужки мовний чинник і зосередитися на музиці, то два з трьох виконань посилюють романтичну складову, повністю виводячи твір із модерністського контексту. Це пов'язано передусім зі збільшенням часу звучання за рахунок уповільнення темпу: солоспів у виконанні Р. Майбороди звучить 2'20" (<https://youtu.be/ArDe4-4G0Fo>), Т. Штонди 2'40" (<https://youtu.be/Nv0qKgCRCLs>), Д. Агеєва 2'35" (https://youtu.be/QN_70_HwVoE). Щодо кульмінації та передачі музичної екстази, то лише виконання Р. Майбороди передає повною мірою широту емоційних градацій косенківського твору, в тому числі екстатичний сплеск, у інших виконавців контраст між крайніми та середнім розділом є суттєвим, однак він не передає повну амплітуду емоційних станів – від сумної оповіді до екстатичного вибуху.

У виконанні Ірини Федоровської 2020 року (концертмейстер – Андрій Герасимюк) модерністські риси виступають більш виразно. Час звучання солоспіву – 2'15" (<https://youtu.be/o8HLwL6CyJg>), кульмінація відповідає еталонній інтерпретації, передаючи екстатичний стан, посилено декламаційний компонент у вокальній партії. Більш традиційною є інтерпретація (<https://youtu.be/MyX0a7zUjro>) молодого одеського співака Олексан-

дра Філіппова (концертмейстер – Катерина Єремєєва, 2021), де виконавець трактує косенківський твір як романтичний (час звучання – 2'25", мала градація емоційних станів, відсутня екстатична кульмінація).

Отже, солоспів В. Косенка «Сумний я» в українській виконавській практиці найчастіше інтерпретується як романтичний, що пов'язано з особливістю будови твору та його мелодикою, які апелюють до музики романтизму. Однак косенківський твір має не менш виразні модерністські риси, а саме багатство емоційних градацій, в тому числі екстатичний стан, які передаються далеко не усіма виконавцями попри авторські вказівки. Еталонна інтерпретація Б. Руденко, на жаль, не стала дороговказом для українських вокалістів, які віддають пріоритет романтичній естетиці.

Висновки. Камерно-вокальна творчість В. Косенка тривалий час українськими музикознавцями інтерпретувалися в контексті музики романтизму, що наклало відбиток на її виконавську інтерпретацію. Попри еталонні виконання Б. Руденко солоспівів «Говори, говори!» та «Сумний я», в яких передано модерністське світовідчуття композитора, а саме витончений ліризм, рухливість у передачі емоційних станів, серед яких – нервовість, збудженість, екстатичність, глибокий сум та меланхолія, в українській концертній та навчальній практиці XXI століття пріоритетною стала романтична інтерпретація цих творів. Вона передбачає перевагу кантиленності над декламаційністю, звуження емоційної палітри, уповільнення темпу та відмова від екстатичної кульмінації. Тракткування косенківських творів як модерністських є скоріше винятком, ніж правилом, однак елементи естетики модернізму, як-то посилення декламаційного компонента, театралізація, передача тонких градацій емоційних станів. Подолання виконавської інерції, безумовно, стане поштовхом для переосмислення не лише творчого доробку В. Косенка як композитора-модерніста, а й змінить уявлення про український модернізм у цілому та дасть поштовх для оновлення підходів до інтерпретації музики модернізму в постмодерну добу.

Література:

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2016. 246 с.
2. Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 140–146.
3. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 199 с.
4. Довженко В. В. С. Косенко: нарис. Київ: Мистецтво, 1949. 140 с.
5. Олійник О. С. В. Косенко: популярний нарис. Київ: Муз. Україна, 1989. 62 с.
6. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
7. Стецюк Р. М. Віктор Косенко. Київ: Муз. Україна, 1974. 56 с.
8. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2011. 247 с.

References:

1. Balanko, O. M. (2016). *Ukrainska kamerno-vokalna muzyka kintsia XX – pochatku XXI st. yak vykonavskiy fenomen* [Ukrainian chamber vocal music of the late 20th – early 21st centuries. as a performing phenomenon]. *Candidate thesis*. Kyiv. 246 p. [in Ukrainian].

2. Vavrenchuk, I. A. (2012). Setsesiini aktsenty u vokalnii lirytsi V. Kosenka [Seccession priorities in vokal lyric by V. Kosenko]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 3, pp. 140–146 [in Ukrainian].
3. Datsenko, V. P. (2021). Osobystisni determinanty tvorchoi indyvidualnosti Viktora Kosenka [Personal determinants of Victor Kosenko's creative individuality]. *Candidate thesis*. Kyiv. 199 p. [in Ukrainian].
4. Dovzhenko, V. (1949). V. S. Kosenko: narys [V. S. Kosenko: essay]. Kyiv: Mystetstvo. 140 p. [in Ukrainian].
5. Oliinyk, O. S. (1989). V. Kosenko: populiarnyi narys [V. Kosenko: popular essay]. Kyiv: Muz. Ukraina. 62 p. [in Ukrainian].
6. Rzhevska, M. Yu. (2005). Na zlami chasiv. Muzyka Naddnyprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy [At the turn of the times. Music of the Dnipro Ukraine of the first third of the 20th century in the sociocultural context of the era]. Kyiv: Avtohrad. 352 p. [in Ukrainian].
7. Stetsiuk, R. M. (1974). Viktor Kosenko [Viktor Kosenko]. Kyiv: Muz. Ukraina. 56 p. [in Ukrainian].
8. Kharandiuk, N. T. (2011). Dialoh yak pryntsyyp zhanroutvorennia ta forma buttia kamerno-vokalnoho tvoru (teoretychnyi ta vykonavskyi aspekty) [Dialogue as the principle of genre creation and the form of being of a chamber vocal work (theoretical and performing aspects)]. *Candidate thesis*. Lviv. 247 p. [in Ukrainian].