

АНСАМБЛЕВА ФАКТУРА В КЛАСИЧНОМУ ТРІО В. КОСЕНКА

Цуй Цзінге,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0007-2611-8815

Мета статті полягає у дослідженні і визначенні принципів влаштування ансамблевої фактури в Класичному тріо В. Косенка як маркеру індивідуального композиторського стилю. У статті використані історичний, жанрово-стильовий, системно-функціональний методи дослідження. Наукова новизна статті полягає в актуалізації проблематики принципів фактурного влаштування на матеріалі Класичного тріо В. Косенка як індивідуально-стильових маркерів, що виконують модеруючу функцію в діалозі композитора з традиціями класико-романтичного періоду розвитку музичного мистецтва. У висновках зазначено, що в ансамблевій фактурі Класичного тріо В. Косенка в результаті аналізу виявлені принципи фактурного влаштування, які свідчать про орієнтацію композитора на класико-романтичні традиції. В творі домінує тип гомофонно-гармонічної фактури, всередині якої надважливе значення має прийом дублювання, котрий застосовується в різноманітних варіантах. Його застосування має такі наслідки: об'єднання скрипки та віолончелі в темброво-фактурну пару, розширення ансамблевої фактури на два темброво-фактурні шари (струнно-смічкові та фортепіано), можливість моделювання ансамблевої фактури в проєкції «удвох на людях» та «соло-акомпанемент» (за І. Польською), ясність і прозорість фактури, акцент на вертикалі. Винахідлива композиторська робота з даним прийомом не заперечує розширення ліній за рахунок передачі тематичних елементів шляхом почергового вступу голосів, імітування мелодичних відрізків, нашарування мелодичних ліній зі схожим тематичним матеріалом, що епізодично застосовується в I, II та IV частинах і повно реалізується в III частині, яка, як трагічний центр циклу, яскраво контрастує іншим.

Ключові слова: музична фактура, ансамблева фактура, камерно-інструментальна музика, українська музика, стиль, жанр, діалог з традицією, творчість В. Косенка.

Cui Jingge. The Ensemble Texture of Viktor Kosenko's Classical Trio

The purpose of the article is to investigate and define the principles of ensemble texture organization in V. Kosenko's Classical Trio as markers of the composer's individual style. The study employs historical, genre-stylistic, and systemic-functional research methods. Scientific novelty lies in the actualization of the problem of textural organization principles on the material of Kosenko's Classical Trio as individual style markers, which perform a moderating function in the composer's dialogue with the traditions of the Classical-Romantic period of music development. Conclusions. The analysis of the ensemble texture in V. Kosenko's Classical Trio reveals principles of textural organization that demonstrate the composer's orientation toward Classical-Romantic traditions. The work is dominated by a homophonic-harmonic type of texture, within which the technique of doubling plays a crucial role and is applied in various forms. Its use leads to the following consequences: uniting the violin and cello into a timbral-textural pair, stratifying the ensemble texture into two timbral-textural layers (strings vs. piano), the possibility of modeling ensemble texture in the projection of "two-against-many" and "solo-accompaniment" (after I. Polska), clarity and transparency of texture, and emphasis on vertical structures. The composer's inventive work with this technique does not exclude the stratification of lines through the transfer of thematic elements by means of alternating entries of voices, imitation of melodic fragments, and layering of melodic lines with similar thematic material. These devices are used episodically in the first, second, and fourth movements and are fully realized in the third movement, which, as the tragic center of the cycle, provides a vivid contrast to the others.

Key words: musical texture, ensemble texture, chamber-instrumental music, Ukrainian music, style, genre, dialogue with tradition, V. Kosenko's creativity.

Вступ. Початок ХХ століття відкриває новий етап розвитку української камерно-інструментальної музики, позначений активним засвоєнням європейського досвіду, розбудовою жанрової системи, стильовими і стилістичними пошуками, зумовленими модерністськими тенденціями. Як зазначає А. Кравченко, «20-ті роки ХХ ст. називають класичним періодом в історії української камерно-інструментальної музики, адже саме в цей час композитори створили значну кількість творів для різних виконавських складів: дуетів, тріо, квартетів, що надалі увійшли до золотого фонду вітчизняної музики» [4, с. 265]. На цей період припадає розквіт камерно-інструментальної творчості Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Барвінського, В. Косенка. Зокрема В. Косенком у 1920-ті роки було написано Класичне тріо, яке на

сьогодні є репертуарним твором, що викликає інтерес не тільки у виконавців, але і у музикознавців, до того ж в різних аспектах.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю розкриття принципів фактурного влаштування в Класичному тріо В. Косенка в аспекті розвитку класико-романтичних традицій в українській музиці. Адже попри міцний зв'язок із традицією Романтизму, в Класичному тріо композитор одночасно демонструє оригінальний їх розвиток і переосмислення в контексті індивідуально-стильових настанов композитора, що виявляється в тому числі на рівні ансамблевої фактури. Така постановка проблеми виводить на питання індивідуального стилетворення як складної багаторівневої системи, в якій взаємодіють різнорівневі механізми і беруть участь чинники організації композиції.



Мета статті – дослідити і визначити принципи влаштування ансамблевої фактури в Класичному тріо В. Косенка як маркера індивідуального композиторського стилю. Об'єктом дослідження є камерно-інструментальна творчість українських композиторів першої половини ХХ століття, предметом – принципи влаштування ансамблевої фактури в Класичному тріо В. Косенка. У статті використано історичний, жанрово-стильовий, системно-функціональний методи дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Камерно-інструментальній творчості В. Косенка присвячені різноманітні дослідження: як спеціальні [4], так і ті, в яких музика композитора не є предметом вивчення, а розглядається поряд з творами інших українських композиторів [2; 3]. Однак фактура і принципи фактурного влаштування в Класичному тріо не поставали особливим предметом дослідження, що можна пояснити цілком нормативними її контурами з точки зору класико-романтичних музично-мовних канонів, в межах яких Тріо створено. У той же час, як свідчать наукові джерела, фактура є потужним стилеутворюючим [9] і смислоутворюючим [8] засобом, що спонукає до більш ретельного вивчення тонкощів фактурного влаштування, особливо на матеріалі камерно-ансамблевої музики, яка надає благодатний матеріал для цього, навіть попри сувору «класичність», яка проявляється у зверненні композитора до усталених типів музичної фактури. Інструментом проникнення в специфіку фактурного влаштування може слугувати поняття ансамблевого письма, розроблене в дисертаційному дослідженні І. Смірної [7] і розвинуте на іншому матеріалі О. Андріяною [1]. Вивчення особливостей фактури як стилеутворюючого і смислоутворюючого фактора прокладає шлях до осягнення індивідуального стилю композитора, також дозволяє побудувати відповідну індивідуально-стильовим настановам і принципам виконавську стратегію [5].

Результати дослідження. Класичне тріо В. Косенка створено 1927 року – в період розквіту української камерно-інструментальної музики. У те саме десятиліття композитором були написані три сонати – для віолончелі та фортепіано (1923), для скрипки та фортепіано (1927) та альту та фортепіано (1928), ноти якої не збереглися [4, с. 268]. Інтенсивність роботи над камерно-інструментальними жанрами і щільність їх появи у часі можна пояснити як зовнішніми причинами – інтенсифікацією творчості українських композиторів, так і особистісними причинами, які розкриваються в низці наукових праць, зокрема в статті А. Кравченко [4]. Серед причин дослідниця називає тяжіння в 1920-х роках ХХ століття в мистецьких формах до тем родинного життя, побуту, ностальгії за минулим як захист від бурхливих історичних подій: «У музиці це знайшло вираження у реставрації традицій домашнього та салонного музикування, що насамперед було пов'язане з камерними жанрами, у тому числі й інструментальними ансамблями» [4, с. 266]. На той час В. Косенко мешкав в Житомирі. Його будинок став своєрідним

музичним салоном, де збирались музиканти професіонали й аматори: «Улюбленим дозвіллям родини були домашні концерти, у яких брали участь як Косенки, так і їхні друзі» [4, с. 267]. Відповідним чином, як зазначає А. Кравченко, домашні концерти позначились на творчості композитора, який плідно працював в ці роки саме в камерних жанрах.

Зауважимо у цьому зв'язку, що історичний і соціокультурний контекст як найадекватніше відповідав стильовим настановам творчості композитора, який тяжів до традицій Романтизму. Однією зі жанрових сфер, в якій найповніше виявились риси художнього мислення романтиків, стала камерна музика з її тяжінням до рельєфного виявлення індивідуально-особистісного начала, відкритої чи прихованої емоційності, інтимності висловлювання. Особливий простір для цього створювала ансамблева музика – вокальна чи інструментальна. Однак взаємодія між ансамблістами могла бути підпорядкована різним моделям, про що зазначає І. Польська [6], пропонуючи систему семантико-рольових моделей камерно-ансамблевого спілкування. Згідно з І. Польською виокремлюються моделі «дружньої бесіди, групової гри, драматичного конфлікту, “удвох на людях”, а також комунікативна модель “соло – акомпанемент”, яка примикає до зазначених та іманентно має ознаки ансамблевості» [6, с. 11].

На нашу думку, кожна з моделей матиме свою реалізацію у фактурі завдяки принципам влаштування, фактурним засобам і прийомам. Звернемось до Класичного тріо В. Косенка з метою визначення моделі (моделей) камерно-ансамблевого музикування з відповідними принципами і прийомами фактурного влаштування. Продовжуючи романтичні традиції в жанровій системі, музичній мові та стилістиці, В. Косенко одночасно тяжіє до класичних настанов, що виявляється в стрункості музичної форми, ясності і відносній прозорості фактури, необтяженості поліфонічними прийомами, використанні, окрім романтичної, класичної «лексики». Не випадково фортепіанне тріо має заголовок «класичне». У зв'язку із перетином класичних і романтичних традицій природним чином композитор звертається до типу гомофонно-гармонічної фактури як основного для класико-романтичної епохи розвитку музичного мистецтва, винахідливо працюючи всередині нього, застосовуючи принципи і прийоми внутрішнього фактурного влаштування, які можна уважати маркерами індивідуально-стильових настанов композитора через стійкість їх застосування. Одним зі стійких прийомів є дублювання у край різноманітних варіантах – октавні або інтервальні, точні або з варіантними (ритмічними, мелодичними) відхиленнями в одному голосі, односпрямовані або різноспрямовані, які використовуються композитором найчастіше між партіями скрипки та віолончелі, рідше – між партіями струнно-смичкових інструментів та фортепіано для утворення туттійного звучання. Об'єднання скрипки та віолончелі у темброво-фактурну пару завдяки дублюванням сприяє поділу простору ансамблевої фактури на два темброво-фактурні шари, з якими композитор працює у часі. Тим

самим з точки зору моделей, запропонованих І. Польською [6], в Класичному тріо В. Косенка, на нашу думку, реалізуються декілька, утворюючи цікавий синтез. Так, об'єднання скрипки та віолончелі в пару і диференціація ансамблевої фактури на два темброво-фактурні шари може свідчити про реалізацію моделі «удвох на людях» ніби на двох ієрархічних рівнях і в двох варіантах смислового втілення. У той же час, доручення скрипці та віолончелі переважно мелодичного за функцією матеріалу, тоді як фортепіано виконує функцію басу і гармонічної підтримки свідчить про реалізацію комунікативної моделі «соло – акомпанемент».

Слід зазначити, що прийом дублювання сприяє проясненню фактури, посиленню тенденцій вертикалізації і підкреслення гомофонно-гармонічної основи на протизагу тенденціям поліфонізації і диференціації голосів фактури, які спостерігаються в той час в камерно-інструментальній музиці Б. Лятошинського, про що зазначають І. Савчук і Т. Гомон [10]. Таким чином, можемо уважати даний прийом індивідуально-стильовим маркером, що демонструє орієнтацію композитора на класичні і романтичні традиції.

Між тим, при домінуванні прийому дублювання в ансамблевій фактурі Класичного тріо, композитор ним не обмежується. Звісно, що розшарування і диференціація партій скрипки та віолончелі в Класичному тріо відбувається, для цього В. Косенко застосовує прийоми передачі тематичних елементів шляхом почергового вступу голосів, імітування мелодичного відрізка, нашарування мелодичних ліній зі схожим тематичним матеріалом. Однак це не призводить до складного контрапунктування ліній, до ускладнення і поліфонізації фактури, в якій завжди залишається чіткі вертикальні орієнтири. Адже розшарування є доволі нетривалими і врешті-решт голоси узгоджено «збираються» в дублювання. Лише в III частині превалує гомофонно-поліфонічна фактура, в якій голоси-лінії диференціюються на тривалий час, що виокремлює її серед інших частин. Пояснити це можна декількома причинами. Передусім, III частина утворює смисловий трагічний центр циклу, що контрастує всім іншим частинам, адже має позначку *Largo funebre*. По-друге, будова класичного сонатно-симфонічного циклу (симфонії,

камерно-інструментальних ансамблів) передбачала в повільній частині фактурні рішення з акцентом на камернізації звучання (в симфоніях), на поліфонізації музичної тканини, із застосуванням тонких фактурних прийомів (в симфоніях і камерних жанрах), що сприяли виявленню ансамблевості. Тим самим у плані фактури на рівні всього циклу вибудовувалась певна стратегія фактурних рішень, які сприяли одночасно і контрасту, і об'єднанню циклу. Орієнтуючись на класичну і романтичну традиції, в яких ця ідея плідно розвивалась, В. Косенко втілює її на початку XX століття, підкоряючи індивідуально-художньому задуму. З точки зору моделей за І. Польською [6] розшарування скрипки та віолончелі на два голоси, що ведуть діалог, теж може свідчити про реалізацію моделі «удвох на людях», тільки в дещо інших фактурних умовах (гомофонно-поліфонічної фактури). А залучення фортепіано як третього учасника «розмови» дозволяє казати про полілог. У той же час, фортепіано в III частині нерідко виконує функцію гармонічної підтримки, що виводить на модель «соло – акомпанемент».

Висновки. В ансамблевій фактурі Класичного тріо В. Косенко в результаті аналізу виявлені принципи фактурного влаштування, які свідчать про орієнтацію композитора на класико-романтичні традиції. В творі домінує тип гомофонно-гармонічної фактури, всередині якої надважливе значення має прийом дублювання, котрий застосовується в різноманітних варіантах. Його застосування має такі наслідки: об'єднання скрипки та віолончелі в темброво-фактурну пару, розшарування ансамблевої фактури на два темброво-фактурні шари (струнно-смичкові та фортепіано), можливість моделювання ансамблевої фактури в проєкції «удвох на людях» та «соло-аккомпанемент» (за І. Польською), ясність і прозорість фактури, акцент на вертикалі. Винахідлива композиторська робота з даним прийомом не заперечує розшарування ліній за рахунок передачі тематичних елементів шляхом почергового вступу голосів, імітування мелодичних відрізків, нашарування мелодичних ліній зі схожим тематичним матеріалом, що епізодично застосовується в I, II та IV частинах і повно реалізується в III частині, яка, як трагічний центр циклу, яскраво контрастує іншим.

Література:

1. Андрианова О. Особливості ансамблевого письма у флейтових сонатах Ф. Гобера (на прикладі Сонати № 3). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. Вип. 25. С. 122–134.
2. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. 256 с.
3. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.
4. Кравченко А. Камерно-інструментальні твори Косенка в рецепції салонного музикування. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 264–277.
5. Ніколаєвська Ю. В. *Homo Interpretatus* в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
6. Польська І. І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукова збірка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 4–14.
7. Смірнова І. В. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII–XIX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. 20 с.

8. Чернявська М. С. Фортепіанна творчість І. Б. Крамера в аспекті взаємозв'язку виконавства та композиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 58. С. 96–112.
9. Чистякова Д. А. Параметри та складові камерно-інструментального стилетворення: етимологічний дискурс. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2019. № 1. С. 119–125.
10. Savchuk I., Gomon T. Borys Liatoshynsky's 1910s–1920s instrumental chamber music: evolution from salon style to symphonic drama. *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. Р. 85–94.

References:

1. Andriianova, O. (2023). Osoblyvosti ansamblevoho pysma u fleytovykh sonatakh F. Hobera (na prykladi Sonaty № 3) [Features of Ensemble Writing in F. Huber's Flute Sonatas (on the Example of Sonata No. 3)]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, (25), 122–134 [in Ukrainian].
2. Zavialova, O. K. (2009). Violontchel' u kamerno-ansamblevii kul'turi Ukrainy [The Cello in the Chamber-Ensemble Culture of Ukraine] [Monograph]. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
3. Kravchenko, A. I. (2020). Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsya XX – pochatku XXI stolittya (semiologichnyy analiz) [Chamber-Instrumental Art of Ukraine at the End of the 20th – Beginning of the 21st Century (Semiological Analysis)] [Monograph]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Kravchenko, A. (2015). Kamerno-instrumental'ni tvory Kosenka v retseptsii salonnoho muzykuvannya [Kosenko's Chamber-Instrumental Works in the Reception of Salon Music-Making]. *Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka*, (34), 264–277 [in Ukrainian].
5. Nikolaievska, Yu. V. (2020). Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolittya [Homo Interpretatus in the Musical Art of the 20th – Early 21st Centuries] [Monograph]. Kharkiv : Fakt [in Ukrainian].
6. Polska, I. I. (2010). Kamernyy ansambl': fenomenolohiya zhanru [The Chamber Ensemble: Phenomenology of the Genre]. *Naukova zbirka L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka*, (24), 4–14 [in Ukrainian].
7. Smirnova, I. V. (2020). Ansambleve pysmo v kamerno-instrumental'nykh tvorkakh dlya zmishanykh skladiv u tvorchosti nimets'kykh kompozytoriv kintsya XVIII–XIX stolittya [Ensemble Writing in Chamber-Instrumental Works for Mixed Ensembles in the Works of German Composers of the Late 18th–19th Centuries] [Author's Abstract of PhD Dissertation]. Sumy : SumDPU im. A. S. Makarenka [in Ukrainian].
8. Cherniavska, M. S. (2020). Fortepiannaya tvorchist' I. B. Kramera v aspekti vzayemozv'yazku vykonavstva ta kompozytsiyi [Piano Works of I. B. Kramer in the Aspect of the Interrelation of Performance and Composition]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, (58), 96–112 [in Ukrainian].
9. Chistiakova, D. A. (2019). Parametry ta skladovi kamerno-instrumental'noho styletvorennya: etymologichnyy dyskurs [Parameters and Components of Chamber-Instrumental Style Formation: An Etymological Discourse]. *Tradysiyi ta novatsiyi u vyshchiiy arkhitekturno-khudozhniiy osviti*, 1, 119–125 [in Ukrainian].
10. Savchuk, I., Gomon, T. (2021). Borys Liatoshynsky's 1910s–1920s Instrumental Chamber Music: Evolution from Salon Style to Symphonic Drama. *Сучасне мистецтво*, 17, 85–94 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 22.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026