

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НІЖИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ**

БЕРЕНБЕЙН Інеса Самійлівна

**ПОСТАТЬ ВАЛЕНТИНА КОСТЕНКА
В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Монографія

Ніжин – 2024

УДК 78.03 (477)

Б 48

Рекомендовано до друку Вченою радою
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя Міністерства освіти і науки України
(протокол № 10 від 29.02.2024)

Рецензенти:

О.К.Зав'ялова, докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка.

Г.В.Самойленко, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології, компаравістики та перекладу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

О.Г.Таранченко, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії імені П.І.Чайковського.

Беренбейн І.С.

Б 48 Постать Валентина Костенка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття : монографія / І.С.Беренбейн. – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2024. – 268 с.

ISBN 978-617-640-635-8

Монографія Інеси Беренбейн є першим і єдиним ґрунтовним дослідженням життєтворчості харківського композитора, філософа, музичного критика, педагога Валентина Костенка, де повно і всебічно розкривається творча доля і трагічна історія самотнього українського митця, представника генерації 20-30-х років ХХ століття. Цілісний системний підхід до вивчення постаті Валентина Костенка в контексті епохи із залученням всіх можливих верифікованих документів і матеріалів, більшість з яких є рукописами, дозволив розширити семантичні межі і етичні виміри в осмисленні трагічної епохи, її звукообразного і стильового контенту.

Адресовано всім, хто цікавиться історією української музики, науковцям, студентам, виконавцям.

УДК 78.03 (477)

ISBN 978-617-640-635-8

© Беренбейн І.С., 2024

© Видавець ПП Лисенко М.М., 2024

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| ВСТУП | 7 |
| Розділ I. МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ В.КОСТЕНКА: ПРОБЛЕМА БІОГРАФІЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ТА ПЕРІОДИЗАЦІЇ | 12 |
| Розділ II. ФІЛОСОФСЬКІ ПОГЛЯДИ В.КОСТЕНКА ЯК ВИЯВ ОСОБИСТІСНОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ РУКОПИСІВ ФІЛОСОФСЬКИХ ТА АВТОБІОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ) | 19 |
| Розділ III. КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА В.КОСТЕНКА: ЕТАПИ ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ | 31 |
| 3.1. Творче становлення. Сильові особливості музики В.Костенка 1922-1930 років | 31 |
| 3.2. На шляху до жанрово-інтонаційного синтезу: творчість 1930-1940 років | 52 |
| 3.3. Узагальнення ідеї життя. Камерно-ліричні тенденції у музиці В.Костенка 1941-1957 років | 65 |
| Розділ IV. МУЗИЧНО-КРИТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ В.КОСТЕНКА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПІЗНАННЯ ЙОГО ПОСТАТІ | 83 |
| 4.1. У пошуку мистецько-естетичних засад аналізу розвитку сучасної музичної творчості (статті 1926-1927 років) | 83 |
| 4.2. В.Костенко і дискусії 1929-1930 років | 96 |
| 4.3. Проблематика та критерії дослідження історії української музики в публікаціях В.Костенка 1928-1930 рр. | 105 |
| ВИСНОВКИ | 124 |
| Список літератури та використаних джерел..... | 128 |
| Додаток 1..... | 143 |
| Додаток 2 | 149 |
| Додаток 3..... | 151 |

ПЕРЕДМОВА

Монографія І.С.Беренбейн кореспондує з нинішніми актуальними напрямками сучасної гуманітаристики в просторі дослідження історії української музичної культури ХХ століття, її цілісного багатовимірного осмислення й пов'язаними з ними пошуками нових інтерпретаційних моделей та смислів. Дослідження І.С.Беренбейн є результативним своєчасним відгуком на запити сьогодення, інноваційні тенденції розвитку музикознавства та вищої гуманітарної освіти в Україні.

Проблематика і тематичний зміст перебувають у смисловому полі вкрай важливих нині персонологічних досліджень, вирішення яких успішно здійснюється сучасною наукою в міждисциплінарній площині. Знаменно, що монографія І.С.Беренбейн спрямована на розкриття життєдіяльності й трагічної долі репресованого в роки сталінщини талановитого харківського композитора Валентина Костенка. Спадщина митця довгий час була вилучена з культурно-історичного контексту, а відтак незаслужено забута.

Актуалізуючи постать Валентина Костенка в усій повноті й багатоскладовості його таланту, авторка у такий спосіб заповнює одну з існуючих «білих плям» в історії української музики ХХ століття, сприяє відновленню тяглості перерваної традиції.

Монографія І.С.Беренбейн є першою системною, ґрунтовною науковою біографією В.Костенка. Це визначає безперечну актуальність і наукову новизну дослідження. Серед праць подібного типу монографія вирізняється інноваційністю дослідницького підходу, широтою оптичного наукового бачення життєтворчості митця. Тут чітко вибудовано й теоретично обґрунтовано методологію і методику реконструкції біографії композитора як «індивідуальної історії». Широко залучено маловідомі, або зовсім невідомі архівні джерела, документи і факти, що переважно вперше вводяться до наукового обігу. Дослідження І.С.Беренбейн постало як результат її багаторічної, копіткої, самовідданої пошукової праці, що здійснювалася у численних архівних фондах, бібліотеках, нотних і приватних зібраннях в Україні та за її межами. Винятковою заслугою авторки є віднайдений, атрибутований великий масив документів і матеріалів В.Костенка: нотні автографи, рукописи унікальних філософських та автобіографічних праць, епістолярій, музично-критичні статті та публікації в тогочасних

періодичних виданнях. Їхній текстологічний, семантичний, лінгвістичний аналіз складає міцну доказову джерельну базу монографії.

На цій основі І.С.Беренбейн вперше розробила періодизацію життєдіяльності В.Костенка, прослідкувала еволюцію його композиторської творчості. Нею вперше укладено й уведено до наукового обігу повну на сьогоднішній день нотографію В.Костенка, бібліографічний список музикознавчих праць, статей і публікацій.

Слід підкреслити, що монографія І.С.Беренбейн належить до рідкісного нині типу комплексних синтетичних праць, в яких постать митця розглядається в кількох взаємопов'язаних ракурсах: історико-музикознавчому, культурологічному, методологічному, біографічному, аналітичному. Такий багаторівневий підхід дозволив авторці розробити й обґрунтувати стратегію дослідження – «об'єктивного осмислення особистості В.Костенка як цілісного явища в усіх проявах його ціннісно-сислової самореалізації». Це спонукало до застосування методології та досвіду суміжних галузей гуманітарних знань – філософії, історіографії, психології, літературознавства, мистецтвознавства, культурології, антропології, джерелознавства й семантичного підходу. На їхньому перетині розкривається неповторність постаті В.Костенка. Це визначило логічно обґрунтовану структуру й зміст монографії. Кожний її розділ за інформаційною насиченістю, оригінальністю ідей і широтою контексту міг би стати окремим самостійним дослідженням.

Привертає увагу глибоке розкриття авторкою надскладної і суперечливої проблеми світоглядних позицій В.Костенка, а ширше – «духовної ойкумени» митця, що здійснюється вперше в контексті провідних ідей філософської думки першої третини ХХ століття. Аналіз унікальних в новочасній українській музично-історичній думці філософських праць В.Костенка, їхньої смислової етичної спрямованості дозволяє дослідниці цілком обґрунтовано визначити їх як історичний феномен.

Позитивне враження справляє аналітичний розділ монографії. В ньому вперше системно прослідковуються етапи еволюції композиторських пошуків В.Костенка, окреслюється жанрово-стильова і стилістична палітра його спадщини. Зокрема, цінним і глибоким є висновок щодо семантики камерно-інструментальних творів, виявлений дослідницею неповторний, характерний знаковий код музики В.Костенка. А ретельно виконаний інтонаційний аналіз етапних опусів композитора

свідчить про чутливий музичний слух І.С.Беренбейн, її ґрунтовну теоретичну фахову підготовку й досвід виконавської роботи.

Не менш вагомим у пізнанні універсальї життєтворчості В.Костенка є цілісний огляд його музично-критичної та музикознавчої спадщини. Авторка виокремлює й акцентує увагу на новаційних ідеях В.Костенка, що не втратили своєї актуальності в нашу постмодерну епоху.

Докладно висвітлюється в монографії музично-громадська діяльність В.Костенка як одного з найактивніших діячів періоду Розстріляного відродження. Зокрема, його участь в музичних дискусіях середини-кінця 1920х років. В сучасному українському музикознавстві ця складна, суперечлива тема все ще об'єктивно не висвітлена, овіяна застарілими штампами і упередженими поглядами. До честі І.С.Беренбейн, вона виважено, вдумливо і толерантно розкриває сутнісні моменти цих дискусій, переконливо визначає смислові концепти позиції В.Костенка, зміст полеміки з П.Козицьким, її історичне значення в осмисленні неоднолінійної динаміки й механізмів розвитку композиторської творчості в Україні тієї доби.

Усе вищенаведене посилює актуальність і наукову новизну праці, яка вирізняється новаційним підходом до висвітлення творчої постаті В.Костенка, її цілісним дискурсивним баченням, змістовою глибиною, аргументованістю основних положень та оригінальністю ідей. Дослідження позначене структурною виваженістю, беззаперечним практичним значенням, цінністю джерельного і фактологічного матеріалу, перспективністю.

Висловлюємо щире сподівання, що матеріали цієї монографії розширять смислові межі української музичної культури першої половини ХХ століття, утворять прецедент багаторівневих дискурсивних досліджень культуротворчих процесів доби Розстріляного відродження і повернення українській культурі її духовних скарбів.

Таранченко Олена Георгіївна,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

ВСТУП

Складні різновекторні і доленосні процеси, у вирі яких осмислювалася і самоідентифікувалася національна культура, увиразнюють період 20-30-х років ХХ століття як вузловий момент творення національно оприявлених сенсів, національних лексем і національного стилю. Знекровлене на злеті покоління, позаяк, встигло ілюмінувати у Всесвіт своє потужне, неординарне і волелюбне послання, вписавши в історію інтонаційно-напружену високу ноту етичних, стилетворчих епеляцій і свого особистісного призначення. То ж дослідження персоналій митців цієї епохи є логічним виявом осмислення сучасним музикознавством феномену української музичної культури ХХ століття в концептуальній цілісності різнорівневих факторів і взаємоконститууючих процесів – загально-історичних, художньо-мистецьких, особистісних.

Дослідження процесу життєтворчості митця – важливого учасника історичного процесу і водночас ірраціональної цілісності, неповторної та унікальної у своїй особистісній самореалізації, стає одним із актуальних запитів сучасної української гуманітарної науки щодо відновлення національної історичної пам'яті, «олюднення» історії України через дослідження біографій діячів науки і культури.

Творча біографія як специфічний напрям комплексних міждисциплінарних наукових досліджень, метою яких є вивчення «історії особистісної індивідуальності» (О. Валевський), усвідомлюється в контексті формування концептуальних підходів із застосуванням методів суміжних галузей науки – літературознавства, музикознавства, історіографії, джерелознавства, філософії, психології, соціології тощо.

Особлива зацікавленість українського музикознавства зазначеною проблемою реалізується у вивченні особових архівних фондів українських митців як однієї з вагомих передумов об'єктивного дослідження творчих біографій митців. Вельми важливими є фонди тих, кого було штучно вилучено з історії української музики ХХ століття.

За радянських часів через недоступність архівних фондів та цензурні заборони такі дослідження майже не проводилися. Політичні зрушення у суспільстві наприкінці 80-х – у 90-ті роки ХХ століття прискорили процеси реабілітації репресованих представників української художньої інтелігенції і відкриття доступу до архівних документів. На часі стало можливим проведення ґрунтовних персоналогічних

досліджень, вивчення біографій митців на якісно новому науковому рівні, поповнення, розширення та систематизація джерельно-матеріальної бази музично-історичної науки.

Серед представників генерації 20-х років ХХ століття, які зазнали трагічної долі української періоду «розстріляного Відродження», є ім'я одного з найбільш активних інтелігенції і чільних учасників національного музично-мистецького руху 1920-1930-х років – **Валентина Костенка (1895–1960)**, харківського композитора, музичного критика, педагога і філософа. У 1950 році митець був безпідставно засуджений до 25 років позбавлення волі за звинуваченням в антирадянській націоналістичній діяльності. Реабілітований посмертно у 1993 році¹.

Упродовж багатьох років ім'я В. Костенка штучно замовчувалося, творчість була вилучена з культурно-мистецького обігу та виконавської практики, тенденційно перекручувалися факти його біографії, а постать митця обростала міфами і легендами. Нині більшість творів невідома широкому загалу. Ім'я В. Костенка асоціюється з авторством опери «Кармелюк», однієї з найпопулярніших у 1930-ті роки, а також деяких квартетів та масових пісень. Попри заборону невелика частка композиторського спадку митця 1920–1930-х років знайшла висвітлення у часи хрущовської відлиги у працях відомих українських музикознавців В. Довженка та Л. Архімович. У музичній критиці 1990-х років ім'я В. Костенка почали згадувати у зв'язку з намаганням учених об'єктивно осмислити сутність гучних дискусій 1920-х років щодо шляхів розвитку української музики. Позаяк, об'єктивно спадщина В. Костенка загалом, окремі маловідомі сторінки його життя і творчості, музично-критична діяльність упродовж майже п'яти десятиліть не досліджувалася через числені заборони (діяли до 1995 року) та розсередженість архівних матеріалів і документів у різних державних та приватних архівах. З 1995 року розпочалося збирання, систематизація й вивчення документів і матеріалів до створення наукової біографії митця. Результатом такої роботи стало видання Центром музичної інформації Спілки композиторів України 1996 року збірки «Валентин Костенко. Музикознавчі праці, статті, матеріали» [75], яка на сьогодні є

¹ В. Костенка було заарештовано в Харкові 15 червня 1950 року і засуджено 31 жовтня 1950 року за ст. 54–1а, 54–10 ч. 2, 54–11 КК УРСР до 25 років позбавлення волі з конфіскацією майна. Відбував покарання в таборах Озерлаг та Ангарлаг. 17 травня 1956 року був звільнений по амністії. Реабілітований посмертно 21 квітня 1993 року відповідно до Закону України «Про реабілітацію жертв політичних репресій» [248, 296-297, 300].

раритетом. Проаналізовані матеріали склали основу експозиції і концерту до 100-річчя від дня народження В.Костенка, де за участі видатних українських музикантів поряд з прем'єрою вокального циклу «12 солоспівів на вірші Лесі Українки», струнного Тріо, 2 частини віолончельної сонатини прозвучали твори востаннє виконувані у 1930-ті роки – 5 струнний квартет за поемою «Сон» Т.Г.Шевченка, уривки з опери «Кармелюк». Вперше найбільш повно і об'єктивно творчу біографію митця було досліджено 2011 року в дисертаційній роботі автора монографії [7]. Дана монографія є продовженням, уточненням, узагальненням на новому рівні попереднього наукового досвіду вивчення життєтворчості В.Костенка.

Для цього в роботі ставиться мета актуалізувати практичний і творчий потенціал діяльності В. Костенка; осмислити цілісну картину життя і творчості композитора у культурно-історичному та музично-творчому аспектах; з'ясувати унікальні і типові риси його постаті в історії української музичної культури першої половини ХХ століття з нових неупереджених позицій.

Творча постать В. Костенка як важлива і невід'ємна складова українського музично-історичного процесу першої половини ХХ століття досліджується через розкриття особливостей процесу індивідуально-стильової самореалізації, еволюції жанрово-інтонаційного змісту музики, проблематики музично-критичних та філософських праць митця.

Джерельну базу дослідження складає комплекс архівних, музейних матеріалів: особового архівного фонду В.Костенка в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України, особового архівного фонду В.Довженка, архівів Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В.Вернадського, Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології Національної академії наук України, Центрального державного музею музичної культури ім.М.Глінки, Російського державного історичного архіву, архіву Служби безпеки України та Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України; матеріалів музичної періодики 20-40-х років; праць з історії української музики; довідкових видань, що були вперше систематизовані та проаналізовані автором монографії.

Аналітичною базою дослідження є корпус творчої спадщини В. Костенка: рукописи музичних, філософських, автобіографічних та епістолярних творів В. Костенка, які зберігаються у Центральному

державному архіві-музеї літератури та мистецтва України, архіві Служби безпеки України; опубліковані музичні твори В. Костенка; музично-критичні праці та статті В. Костенка 1926–1930-го років (опубліковані у тогочасній періодичній пресі та окремі видання).

Методологія дослідження базується на поєднанні принципів історизму, об'єктивності та всебічності. У межах комплексного висвітлення теми застосовано:

- джерелознавчий та текстологічний підходи задля опрацювання архівних документів, вирішення ступеня вірогідності фактів, встановлення часової атрибуції творів;

- історико-генетичний метод для висвітлення питання жанрово-стильової еволюції творчості митця, з'ясування підходів В. Костенка до вивчення історії української музики;

- герменевтичний, семіотичний методи для розуміння сутності різних рівнів ціннісно-сислової самореалізації митця;

- музично-інтонаційний та цілісний аналіз для вивчення специфіки драматургії його творів, їх жанрово-стильових особливостей.

Теоретичну базу роботи складають наукові праці, які можна поділити за такими напрямками:

- праці з теорії та історії біографії (О. Бугаєвої, О. Валевського, Н. Лобко, М. Лотмана, С. Ляшко, В. Попика, Є. Соловійова, О. Чишка та ін.);

- музикознавчі праці з теоретичних проблем дослідження музично-творчих біографій (М. Гордійчука, М. Грінченка, В. Довженка, Н. Савицької та ін.); персонологічні дослідження творчих біографій (Т. Антропової, Л. Архимович, О. Гнатишин, М. Гордійчука, М. Грінченка, Т. Гусарчук, І. Драч, О. Зінкевич, Л. Кияновської, Л. Корній, В. Кузик, С. Павлишин, Л. Пархоменко, О. Таранченко та ін.);

- музикознавчі праці з питань історії української музики та музичної критики першої половини ХХ століття (Л. Архимович, М. Гордійчука, Н. Горюхіної, М. Грінченка, В. Довженка, Л. Кияновської, Л. Корній, М. Копиці, А. Лащенко, С. Людкевича, О. Малозьомової, Т. Некрасової, О. Немкович, А. Ольховського, Л. Пархоменко, М. Ржевської, Ю. Станішевського, О. Таранченко, Л. Хіврич та ін.);

- історико-філософські та мистецтвознавчі праці з питань розвитку філософської та мистецько-філософської думки кінця ХІХ – початку ХХ століття (Т. Антропової, М. Бердяєва, Є. Браудо, В. Вернадського,

О.Гнатишин, К.Зенкіна, Л. Зівельчанської, Ю.Лотмана, П. Флоренського, Й.Хейзінги, К. Ціолковського);

– літературознавчі та мистецтвознавчі праці, у яких висвітлено процес становлення та розвитку української художньої культури 20–30-х років ХХ століття (В.Барки, С. Єфремова, М. Жулинського, Н. Корнієнко, Л.Курбаса, Ю. Лавриненка, Д. Мейса, І. Мойсеїва, О. Таранон, Д.Ушкалова, Н. Чечель, Д. Чижевського, Л. Членової, Ю.Шевельова).

Робота є першою спробою створення повної та цілісної наукової біографії В.Костенка.

Комплексний аналіз виявлених на емпіричній стадії дослідження творчих матеріалів, найбільша за обсягом та найцінніша частина яких є авторськими рукописами (близько 40 архівних справ, серед яких поряд із музичними композиціями представлені філософські, автобіографічні та епістолярні твори митця), уможлиблює оцінити їх як унікальне джерело вивчення художньо-мистецького простору України першої половини ХХ століття.

Дослідження творчої спадщини В. Костенка в її повному обсязі – композиторської, музично-критичної, філософської – дозволяє поглибити і розширити знання про українську музичну культуру першої половини ХХ століття у сукупності стилетворчих, філософських, морально-етичних проблем цієї епохи.

Основні положення роботи, зібрані й опрацьовані автором матеріали можуть бути використані у вивченні курсу історії української музики ХХ століття, музичної критики, а також у створенні наукових праць та навчальних посібників з історії української музичної культури, у дослідженні української художньо-мистецької думки ХХ століття, у розробці сучасної моделі та бази даних національного біографічного зводу. Уведені до наукового та культурного обігу музичні твори В. Костенка дозволяють розширити концертний репертуар музикантів-виконавців, можуть бути використані у педагогічній практиці.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ В.Г.КОСТЕНКА: ПРОБЛЕМА БІОГРАФІЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ТА ПЕРІОДИЗАЦІЇ.

У монографії провідною є думка щодо автобіографічності творчого процесу як такого, що відображає ідею життя у різноманітних формах індивідуально-стильового вислову.

Біографічна реконструкція – це процес отримання достовірного знання про історію життя індивідуальності. Вона охоплює сукупність герменевтичних ситуацій біографічного досвіду як основу ідентифікації особистості у соціокультурному контексті. Серед них – формування й апробація смислового еквівалента, надтекстуального прочитання смислів та змісту, безпосередньо не виражених у даних біографу текстах [17, 88]. Актуалізація у біографічній реконструкції таких герменевтичних методик, як біографічне розуміння та біографічне пояснення, пов'язана з визнанням «деформації історії» в її часопросторових та ціннісно-сміслових вимірах. Ці методики утворюють методологічну основу для створення смислової моделі індивідуальності (О. Валевський, М. Лотман) [17, дод.3].

Відтворення життєтворчого процесу В. Костенка здійснено на основі принципів інтелектуальної реконструкції індивідуальності. За визначенням О. Валевського вони полягають у наступному: з'ясуванні фактуального компендіуму біографії; формуванні часопросторового та ціннісно-сміслового рівнів ідентичності особистості; визнанні ймовірного, а не детермінованого характеру змісту та сутності самореалізації особистості в проекції на реальну різноманітність подій та фактів життя; визнанні принципової незавершеності та гіпотетичності біографічної реконструкції [17, 36, 79].

У реконструкції біографії В.Костенка поєднуються два підходи до розв'язання проблеми «митець та історія»: *історичний* (епоха очима митця), що базується на контекстно-історичному аналізі загальних тенденцій та їх преломленні у творчості, та *феноменологічний* (митець в об'єктивній драмі історії), що спирається на осмислення одинично-унікального та аналіз індивідуально-стильової еволюції творчості. Застосовані у дослідженні герменевтичні процедури (біографічне розуміння, біографічне пояснення) передбачають виявлення і розкодування

індивідуальної *семіотичної структури* особистості митця як сукупності смислових констант (психологічних, ідейних, стильових).

Погляд на феномен особистості як на самоцінну персоніфіковану цілісність став координуючим у визначенні критеріїв оцінки місця й значення постаті В.Костенка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття. Вони полягають у виявленні самотності індивідуально-творчої самореалізації митця, з'ясуванні художньої та соціокультурної активності його творчої діяльності, масштабу творчого життя.

Специфіка зібраного матеріалу зумовила доцільність застосування хронологічно-поетапного принципу у дослідженні. Це допомогло гіпотетично реконструювати цілісну картину процесу життєтворчості В.Костенка в динаміці складних особистісних духовних процесів на тлі буденних фактів і подій життя, розставити певні акценти в індивідуально-стильовій еволюції, пояснити нереалізованість творчого потенціалу митця, нездійсненність деяких задумів, компенсувати відсутність можливих свідчень (спогадів сучасників, листування із сучасниками, офіційних документів, творчих матеріалів).

Провідними критеріями *періодизації життя та творчості В.Костенка* є поєднання зовнішньої (фактологічної) та внутрішньої (творчої, індивідуально-стильової) ліній біографії, ідентифікація різних рівнів смислової самореалізації митця.

Реконструкція фактологічного рівня біографії В.Костенка стикається з рядом проблем джерелознавчого характеру. В результаті проведеного текстологічного аналізу офіційних документів, а також синхронного співставлення паралельних джерел (суб'єктивованих і офіційних) з'ясовано, що попри численні знаки запитання ці документи є достатньо інформативними щодо основних етапів життя і діяльності В.Костенка та дозволяють умовно встановити їх хронологічні межі. З'ясовано такі факти: дата народження, відомості про батьків, період навчання в Придворній співацькій капелі у Петербурзі, відомості про педагогічну діяльність 1925-1929 та 1941 років, дата заснування Ревмузу, деякі події періоду війни, пов'язані з роботою в окупованому Харкові, перебування на Західній Україні у період 1944-1950 років, дати арешту, звільнення, реабілітації, смерті.

Через об'єктивну втрату офіційних документів деякі факти встановлюються на підставі інформації з авторизованих джерел та матеріалів, що приєднані до слідчої справи В.Костенка. До таких фактів

належать: навчання у Петербурзькій консерваторії [244, 31; 245, 248, 91], служба в Царській, Червоній арміях та викладацька діяльність у школах Саратовської області у період 1915-1922 років [248, 188]. Дуже скупо відображені у документах відомості про педагогічну діяльність композитора 1923-1925 років, передвоєнного та воєнного часів, музично-громадську діяльність В.Костенка 1920-1930-х років у Харкові, пов'язану із заснуванням Ревмузу та АРКУ, роботою в музичній редакції Всеукраїнського радіокомітету [251, 125]; післявоєнний період та останні чотири роки життя після повернення з ГУЛАГу.

Реконструкція ціннісно-сміслових рівнів самоідентифікації В.Костенка спирається на вивчення творчої спадщини В.Костенка, авторизованих матеріалів та офіційних документів.

Зокрема, єдиним джерелом реконструкції *дитячих років* композитора до моменту зарахування у Придворну співацьку капелу (1895-1905) є автобіографічна повість «Моє життя». Вона передає авторське сприйняття атмосфери соціально-культурного і родинного життя, в якій формувалась особистість майбутнього композитора.

Роки навчання в Придворній співацькій капелі (1905-1915) найбільш повно висвітлені в автобіографічній повісті «Моє життя» та документах РГИА (особова справа В.Костенка, екзаменаційні відомості різних років). Матеріали РГИА є інформативними щодо традицій навчання у Придворній співацькій капелі, викладачів В.Костенка, його успіхи [Додаток 2, 22-25]. Про складні духовні вагання юнака, виховання характеру, його музичні та літературні захоплення, ставлення до релігії, проблеми національної самосвідомості свідчать власні спогади автора. Опис подій Петербурзького періоду у повісті «Моє життя» супроводжується глибоким психологічним самоаналізом, що аргументує духовну зрілість випускника капели.

Значною подією в житті В. Костенка став переїзд до Харкова. Саме тут 1922 року він розпочинає свою композиторську, музично-критичну, педагогічну діяльність. У реконструкції подій цього періоду (1922 – до червня 1941) спираємося на вивчення сукупності документів та матеріалів: музичної та музично-критичної спадщини В.Костенка, музичної періодики 20-40-х років, листування В.Костенка з М.Грінченком, П.Сеницею, рукописних рецензій О.Дзбанівського, М.Грінченка, листування В.Костенка з Народним комісаріатом освіти (НКО), офіційних документів. За індивідуально-стильовими та соціокультурними

критеріями ці два десятиліття утворюють два етапи життєтворчого процесу митця, де 1930 рік є межовим. Так, 1930 рік став кульмінацією публічного обговорення шляхів розвитку української музичної культури, початком кампанії ідеологічних чисток і знищення Всеукраїнського товариства революційних музикантів (ВУТОРМ), Асоціації революційних композиторів України (АРКУ), Асоціації пролетарських музикантів України (АПМУ). 1930 року В. Костенко припинив музично-громадську і музично-критичну діяльність. В його індивідуально-стильовій еволюції цей рік став часом написання етапного твору – історичної опери-драми «Кармелюк». Вона визначила майбутній (1930–1940) мистецький пошук композитора у сфері великих сценічних форм (опера, балет), програмного епічного квартету.

Період 1941-1950 років характеризують творчі матеріали – музичні та філософські твори. Втім, єдиним офіційним документом, в якому висвітлені події воєнного та післявоєнного часів – робота В.Костенка в окупованому Харкові, період перебування митця у Станіславі, арешт, вирок, – є матеріали слідчої справи В.Костенка. Як типовий документ періоду масових репресій, слідча справа В.Костенка є достатньо специфічною для аналізу та оцінки рівня інформативності. З точки зору вірогідності та об'єктивності вміщеної в цьому документі інформації не викликають сумніву лише різного роду довідки, посвідчення, виписки державних установ, що приєднані до справи. Аналіз решти матеріалів (протоколів допитів, показань свідків, речових доказів) переконує в необхідності застосування контекстно-психологічного підходу для розуміння тих трагічних подій, як-от, враховування психологічного типу особистості композитора, його етичних принципів та загального стилю ведення судово-політичних процесів 1930-1950-х років.

Роки перебування у таборах ГУЛАГу (1950-1956) знайшли відображення в листах композитора до дружини. Щирі, непубліцистичні за стилем висловлення, ці документи є виявом духовної нескореності митця. У філософському роздумі над власною долею, сенсом життя, справедливістю, коханням В.Костенко залишається вірним своїм етичним ідеалам. Специфіка цієї частини епістолярію митця вимагає надзвичайно коректного ставлення до думок та почуттів композитора, що висловлені на сторінках його листів.

Останні роки життя (1956-1960) лише частково відображені в творчих матеріалах та короткочасному листуванні композитора з В.Довженком та Л.Архимович.

Унаслідок системного аналізу матеріалів особових фондів В.Костенка, О.Дзбанівського, М.Грінченка, В.Довженка, листування Х.Алчевської, документів ЦДАВОВ України, матеріалів музичної періодики 1920-1940-х років реконструйовано панораму творчості композитора, встановлено й уточнено часову атрибуцію творів, складено найбільш повний каталог музичних творів, музикознавчих праць, статей митця (Додаток №1), що стало інформативно-фактологічною базою аналізу індивідуально-стильової еволюції творчості В.Костенка.

Проаналізовані матеріали дають підстави констатувати, що композиторська творчість представлена в нотних матеріалах неповно – втрачено вісім творів періоду 1915-1925 років, з яких ідентифіковано сім: соната для фортепіано, 1915; незакінчена опера «Кочубеївна» на лібретто Х.Алчевської [1, 7; 171, 364; 256; 251, 124; 245, 2], хор «Океан» на сл. Х.Алчевської, 1923 р. [251, 125]; кантата для хору, солістів і оркестру «1905 рік», 1925 р.; романси – «Зимою», «Смеркалось», «В степу» (сл. С.Черкасенка), створені приблизно 1925 року². Неатрибутованими на сьогодні залишаються тексти віолончельної сонатини (1937), фортепіанного тріо (1942).

Текстологічний аналіз автобіографічної повісті «Моє життя», філософських праць – поеми «Пророк Світоvida» та філософських бесід «Материя-жизнь-человек» уможливив датування цих творів кінцем 1940-х років, але не пізніше дати арешту 15 червня 1950 року (рукописи були вилучені при арешті). Підставою для датування є опис подій у повісті «Моє життя», який охоплює період від народження композитора до кінця 1940-х років. Стилiстичний аналіз філософських творів В.Костенка виявив ряд смислових еквівалентів (ідейних, графологічних, психологічних), які вказують на період кінця 1940-х як можливий час фіксування етико-філософської концепції В.Костенка.

Таким чином, у результаті системного аналізу джерельних матеріалів ідентифіковано фактологічний та смисловий рівні життєтворчого процесу В. Костенка. Межі періодів у запропонованій нижче схемі визначаються особливостями поєднання духовного, вікового, індивідуально-стильового, соціоконтекстного рівнів біографії. Відповідно періоди іноді укрупнюються (дитинство – юність; ГУЛАГ – останні роки життя), іноді подрібнюються. Пропонована схема періодизації містить п'ять етапів:

² Музика.-1925.-№4,5-6, с.255.

– 1895–1922. Дитинство – юність, формування особистості. Слобода Уразова – Петербург; ранній співацький досвід в Архієрейському хорі Митрофанівського монастиря; навчання у Придворній співацькій капелі у Петербурзі (1905–1914) та Петербурзькій консерваторії (закінчив екстерном 1915 року); формування світогляду, вибір професії; служба в Царській, а згодом – у Червоній арміях (1916–1919); педагогічна діяльність у школах Саратовської губернії (1920–1922).

– 1922–1930. Молодість – початковий період зрілості, час пошуків й утвердження індивідуальності. Переїзд до Харкова, активне входження в українське музичне життя (початок композиторської, музично-критичної, громадської, викладацької діяльності); участь у дискусіях щодо шляхів розбудови української музичної культури, осмислення мистецько-естетичних і жанрово-стильових засад сучасної композиторської практики; жанровий універсалізм – опера, кuartет, симфонія, симфонічна сюїта, скрипковий концерт, фортепіанна мініатюра, солоспів, кантата, масова пісня, хор; «поле інтонаційних пошуків» – український обрядовий пісенний фольклор, думний епос, елементи символістської естетики.

– 1930–1940. Розквіт, час найвищого самовираження особистості. Жанрово-стильовий синтез – диференціація і розширення жанрових меж (опера, балет, програмний кuartет); оновлення тематики й образно-інтонаційного змісту – тема «відродженої землі» (балет «Саїд»), трагічне (опера «Сава Чалий»), пародійне (опера «Карпати»), гротескове (П'ятий кuartет); зацікавлення гуцульським обрядовим фольклором, орієнтальною стилістикою, дитячим фольклором; посилення монологічного начала.

– 1941–1950. Зрілість, питання сенсу життя; війна, окупація, повоєнні роки; робота в окупованому Харкові (1941–1943, викладач композиції в Харківській консерваторії, заввідділом мистецтв у міській управі). Переїзд 1944 року до Станіслава (нині Івано-Франківськ) – моральний вибір і повернення до Харкова; загострення лірико-драматичного начала у творчості – «12 солоспівів на вірші Лесі Українки», обробки українських пісень, кuartет № 7, симфонічне Andante; фіксування філософських ідей.

– 1950–1960. Старість, час підсумків. Повернення до Харкова – арешт, вирок; перебування у таборах ГУЛАГу (1950–1956); амністія (1956); сподівання повернутися до музичного життя; оновлення

тематики (дитячий фортепіанний цикл «Проліски», 1950–1956). Узагальнення ідеї життя (симфонічна картина «Тайга», 1956; струнний квартет № 8, 1957); синтез поліфонічних форм мислення, епіко-монологічних та лірико-елегійних тенденцій.

Визначена періодизація є основою дослідження динаміки життєтворчого процесу В. Костенка, виявлення закономірного, естетично-неминушого в ряду незначного і повсякденно-минушого. Вона спрямована на ідентифікацію особистості митця як унікальної самоцінної цілості у різних і суперечливих проявах його творчої індивідуальності.

У результаті осмислення теоретичних засад біографічної реконструкції у роботі визначена концепція дослідження постаті В.Костенка, яка передбачає як найбільш плідне і таке, що відповідає специфіці матеріалу, монографічно-джерелознавче спрямування. Це зумовило застосування сукупності методів історико-музикознавчого аналізу задля встановлення вірогідності емпіричної бази дослідження, з'ясування світоглядних і психологічних основ творчості, вивчення особливостей індивідуально-стильової еволюції творчості митця у загально-культурному контексті епохи.

РОЗДІЛ 2

ФІЛОСОФСЬКІ ПОГЛЯДИ В.КОСТЕНКА ЯК ВИЯВ ОСОБИСТІСНОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ РУКОПИСІВ ФІЛОСОФСЬКИХ ТА АВТОБІОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ).

Визначення ціннісно-сміслових рівнів особистісної самореалізації В.Костенка ґрунтується на розумінні світоглядних орієнтирів митця, які є основою моделювання цілісного уявлення про його творчу постать. У такому сенсі вивчені рукописи філософської та автобіографічної прози В.Костенка є свого роду праджерелом його творчих ідей, морально-етичних запитів, імперативів духовного розвитку, а ширше – глибинних зв'язків з національною духовною традицією усвідомлення життя як морального діяння.

Філософська та автобіографічна проза В.Костенка дозволяє зробити висновок про різнобічні, навіть протирічливі риси індивідуальності митця, в якій поєдналися типові для покоління того часу непохитність, відданість ідеї й властиве митцеві тонке поетичне світосприйняття. Своїм розумінням обов'язку в його вищому сенсі та романтичними ілюзіями В.Костенко ніби вписується в контекст часу і разом з тим, підіймаючись у роздумах до вічних категорій буття існує поза системою координат, переховуючи у своїй самотності особистісне ліричне відчуття Всесвіту.

Характер написаного В.Костенком, його етико-філософські узагальнення вказують на спільність універсальних ідей, які живили українське мистецтво першої третини ХХ століття й визначили вектор особистісних духовних пошуків митця.

Однією з них, як відомо, була творчо усвідомлена ідея Всеєдності і цілісності буття. В українській духовній традиції Всеєдність-Соборність є осердям синкретичної філософії («вічної філософії») Г.Сковороди. У метафізиці Всеєдності як етичної категорії знаходяться витoki багатьох історико-художніх явищ української культури 10-20 років ХХ століття: «філософії театру» Леся Курбаса, концепції «азіатського ренесансу» М.Хвильового, «філософії історії музики» Б.Яворського, «філософії літератури» С.Єфремова, творчості М.Зерова, О.Довженка, П.Тичини та ін.

Пошук смислових орієнтирів буття в етиці Всеєдності проймає й філософську та автобіографічну прозу В.Костенка.

Висловлений в його філософській прозі «Материя-жизнь-человек», філософській поемі «Пророк Світовида» та життєписі «Мое життя» особистісний етичний запит став корелятом творчих ідей, громадських вчинків, особистого життя, а ширше – долі, з трагічним передчуттям одиничної катастрофи та вірою в безмежність осяянного небуденним світлом буття Всесвіту.

За власним свідченням митця, серед різноманітних факторів, духовних джерел, що вплинули на формування його особистості, становлення світогляду, творчих ідей найважливішими є *музика, релігія і філософія* [251, 58]. Перші художні та інтелектуальні враження В.Костенка пов'язані з атмосферою родинного дому в слободі Уразовій Воронежської губернії. Успадкована від батьків любов до народного і культового співу, поезії І.Котляревського і Т.Шевченка та важка буденність життя селян зумовили раннє формування індивідуальності В.Костенка, в якій яскраве, музичне обдарування, співоча натура дитини поєднувались із вразливістю, глибокими, не по-дитячому серйозними роздумами над життям [251, 1-16].

Непересічний співочий талант В.Костенка визначив його майбутнє музичне покликання, стрімкий розвиток подій початкового періоду його життя. Вже у 10-ти річному віці В.Костенко, син сільського регента, стає учнем Придворної співацької капели в Петербурзі. Показово, що він був прийнятий поза правилами, одразу ж до малої церкви – найкваліфікованішого хору капели, яким тоді керував П.Богданов [Додаток 2, 22-25].

Проаналізовані автобіографічні матеріали інформують про значну співочу практику, яка передувала зарахуванню В.Костенка у капелу³. В капелі ж він неодноразово виконував сольні партії та мав нагороди за відмінний сольний спів [Додаток 2, 22-25].

Попри яскравий співочий талант, В.Костенко не обирає кар'єру співака. Становлення професійної свідомості музиканта відбувалося складно і протирічливо. Весь шлях його інтелектуального духовного пошуку відобразив сутнісні потреби особистості, яка у різноманітних

³ В.Костенко співав солістом приходського хору Гиренка базарної церкви слоб.Уразової (1901-1904) та архієрейського хору Митрофанівського монастиря у м.Воронежі (1904) [251, 18, 19, 23].

сміслових переплетеннях буття намагалася досягнути максими свого людського служіння – власну долю й історичне призначення.

Вивчення автобіографічних матеріалів митця та документів РГИА уможливило висновок про етапне значення навчання у Придворній співацькій капелі для формування мистецько-естетичних і світоглядних орієнтирів В.Костенка. Саме в Петербурзі його особистість, вихована в традиціях українського народного і культового співу, української поезії, отримує новий могутній духовний імпульс, засвоюючи зразки класичної художньої культури. Як відомо, високий професійний рівень капели створювався і підтримувався кількома поколіннями українських композиторів, хормейстерів, співаків, серед яких прославилися Д.Бортнянський, М.Полторацький, М.Березовський, М.Концевич, С.Давидов, Г.Сковорода, Я.Степовий, Ф.Якименко та інші. В капелі працювали і європейські музиканти, представники різних традицій і мистецьких шкіл.

Впродовж 9 років В.Костенко навчається у видатних музикантів: М.Соколова (композиція), Д.Бертє (скрипка), О.Абуткова (фортепіано), М.Клімова (контрапункт), П.Чеснокова, П.Богданова (хоровий клас), А.Преображенського (історія музики), І.Супруненко (постановка голосу) та інші. [Додаток 2, 22-25]. Поряд із музичними дисциплінами вивчає філософську й релігійну літературу, влаштовує філософські диспути та спілкується з релігійних питань із викладачем капели священником [?].Суботіним, який, власне, дуже чуйно поставився до серйозних духовних борінь юнака [251, 60-61].

Серед музичних пріоритетів В.Костенка петербурзьких років – творчість П.Чайковського, М.Римського-Корсакова, О.Глазунова. Однак музичним кумиром тих років був М.Глінка, у творчості якого митця приваблювало гармонічне поєднання національної своєрідності (зокрема, українського пісенного фольклору), класичної ясності думки й романтичної піднесеності вислову [251, 58].

Поряд із музикою до кола естетичних апеляцій молодого В.Костенка входить література: в бібліотеці капели він знайомиться з творчістю О.Пушкіна, Л.Толстого, Ф.Достоевського, О.Гончарова. Особливе ж місце в його серці займає творчість М.Гоголя. З ним, на думку композитора, його зближувало певне «психічне споріднення»: «... він одночасно фантаст і реаліст, мрійний антропофіл і песиміст щодо людської вдачі – все це відчував в собі і я» [251, 58-59].

Благоговійне ставлення до творчості й особистості М.Гоголя, яке композитор зберіг на все життя, підкріплювалося майстерним відтворенням українських національних мотивів в творчості письменника.

Саме українська тематика визначила особливий вектор внутрішніх, захованих від стороннього ока роздумів В.Костенка над долею свого народу. Відчуття національної гордості та віри у живучість української справи стало й причиною глибоких душевних страждань композитора. Перебуваючи до 1922 року поза межами України, переважно у російському оточенні, митець дуже гостро відчуває своє відлучення від рідної мови і культури. Його компенсувало спілкування з викладачами-українцями – вихователем [?]. Васильєвим та викладачем вокалу І.Супруненко. Особливу ж роль у становленні національної самосвідомості В.Костенка відіграло вивчення творчості Т.Шевченка, якого вже тоді він цінував як великого українського мислителя.

І хоча у цей час митець вважає себе «слов'янофілом у Шевченковому розумінні» [251, 59], саме у Петербурзі, у віддаленні від українського життя стверджуються його прагнення, мрії і сподівання щодо участі у розбудові української культури.

Вартий уваги факт, що 1914 року, складаючи випускні іспити з фахових дисциплін у капелі та консерваторії, В.Костенко перебував на роздоріжжі двох шляхів – соціальної боротьби та музичної діяльності. «...уважаю себе, насамперед громадським діячем, музика для мене лише може прислужитися до тої мети, через це відмовляюся ще побути в консерваторії рік для удосконалення», – так відповів 19-річний юнак на пропозицію О.Глазунова. Він починав новий етап свого життя, «повного надій, таємниць, хвилюючого ризиком боротьби і можливістю перемог...» [251, 66]

Усвідомлення нових соціальних реалій і пошук смислових орієнтирів супроводжувалися певною духовною кризою, причини якої деякою мірою були пов'язані з намаганням пристосувати свої романтичні сподівання до надто жорстких категорій часу.

Цілісне уявлення про естетичні витoki мислення В.Костенка буде неповним без розуміння тематики його *ранніх музичних творів*. Зокрема, *кантати «Смерть людини» (1922)*. Поетичний текст Х.Алчевської, в основу якого покладена літературна версія В.Костенка, дозволяє простежити у світосприйнятті композитора цих років поєднання пантеїстично-містичних мотивів єдності й вічного коловороту життя з

інтелектуальним пошуком раціонального начала Всесвіту: «Таємно так життя все лине: Все тлінне і безсмертне все. Життя творить одвічний цикл Всевідоновлення до згону. Смерть тварі вже почасти є Нової творчості природи. Немає смерті – всім керує Цар Вічності, що Розум є» [232].

Цілком очевидно, що на світосприйняття В.Костенка вплинули естетичні течії символізму і містицизму, які були популярні у молоді тих років.

Про символістські витoki мислення В.Костенка свідчить і своєрідний містицизм у мистецьких начуваннях: «Лише мистецтво і релігія дають можливість безпосереднього інтуїтивного пізнання істинної природи всесвіту...З неіснуючих у дійсності фарб, звуків, слів і рухів людина може створити мистецькі образи, що безмірно перевищують цінність фізичних предметів і свідчать про існування іншого істинного світу» [249, 33].

Відчуття містичного змісту життя споріднює світосприйняття В.Костенка і естетикою експресіонізму. Неоромантичні тенденції цієї мистецько-філософської течії, такі як мотив екстатичного з'єднання з всеєдністю, космосом, надчуттєвим (М.Крель), мали певний відгук в його творчості середини 1920-х років (фортепіанні етюди, ор.10).

Проаналізовані автобіографічні й творчі матеріали митця не дають можливості простежити світоглядну еволюцію В.Костенка. Вони є інформативними лише щодо важливого етапу духовного становлення митця. Втім вивчення філософської прози композитора дозволяє говорити про синтез світоглядних ідей, які були зафіксовані наприкінці 1940-х років. Намагання автора надати своїм філософським роздумам та інтуїціям цілісний системний характер, виходячи з єдиного першопринципу – субстанції Всеєдності, уможливиле висновок про існування *філософської концепції В.Костенка*, де шеллінгіанство переплітається з християнством і язичництвом, монотеїзм з пантеїзмом.

Аналіз філософської прози композитора дає уявлення про його захоплення спільною для різних філософських і художньо-філософських течій середини ХІХ – початку ХХ ст. ідеєю синтезу знання про Абсолютне. Характерне для цього часу спрямування філософської думки від так званої «негативної філософії» до позитивного знання, від раціоналізму до «*філософії одвернення*», від «філософії буття» до «*філософії свободи*» визначило і магістральний напрямок філософської

творчості В.Костенка. Основна тема його філософії – людина і Бог, людина і всесвіт – має яскраво персоналістичну спрямованість. З цих позицій В.Костенко осмислює і найбільш актуальну для 1920-х років *проблему «нація та історія»*.

В руслі основної тенденції до «повноти знання» (Ф.Шеллінг) митець намагається синтезувати у своєму мисленні Всеєдності різні шляхи пізнання світу – релігію, мистецтво, філософію і науку.

Його філософська думка спрямовується як до глобальних *проблем Всесвіту (виникнення, буття, витоку і першооснови, смислу історичного процесу і кінцевої долі людства)*, що суголосно різним течіям космізму середини ХІХ-початку ХХ століття [Додаток 2, 8], так і до *проблем особистості*, зосередженості на екзистенційних мотивах *пошуку онтологічного смислу*, заглибленістю у внутрішній світ, у сумління, пізнання внутрішнього бога. Витоки цієї лінії філософії В.Костенка багатьма ниточками пов'язані з вітчизняною кордоцентричною традицією, сприйнятою через «вічну філософію» Г.Сковороди, творчість М.Гоголя і Т.Шевченка; моральною філософією І.Канта.

Своєрідний трансценденталізм мислення В.Костенка виявляється і в міфопоетичній семантиці основного мотиву-ідеї, що пронизує його творчість (філософську, композиторську) – це символ *шляху як «вічного повернення до Отця»*. В розумінні напруженості земного особистого буття до злиття з Всеєдністю розкриваються й міфологічні витоки іншого символічного значення шляху як *особистої* зустрічі з Богом. Для В.Костенка-митця очікування цього найважливішого містичного моменту життя ніби уособилось у старовинній весільній пісні, яку автор обирає за епіграф до поеми «Пророк Світовида»⁴

«Поміж трьома дорогами, рано-рано
Там здибався князь з Дажбогом, ранесенько:
«Ой, ти, боже, ти, Дажбоже, рано-рано,
Зверни ж мене з доріженьки, ранесенько.
Бо ти богом рік від року, рано-рано,
А я князем раз на віку, ранесенько...».

Вибір цієї пісні в якості епіграфа до поеми не випадковий. Як відомо, український обрядовий фольклор, особливо його ритуальні

⁴ У російській версії В.Костенко дає назву поемі «Пророк Дажбога». Автограф зберігається в особовому фонді В.Костенка в ЦДАМЛМ України. Український варіант був вилучений при арешті.

форми, був однією з концепційних засад мистецтва 20-х років ХХ ст. Весільна пісня «**Поміж трьома дорогами**» з достатньо рідко вживаним у фольклорі теонімом «Дажбог» стає своєрідним «авторським кодом» В.Костенка, що об'єднує в його творчості вітаїзм 1920-х і трагізм 1940-х років (до цієї пісні композитор звертається двічі – в Сюїті на українські теми 1925 року, а у 1948 році пише дві обробки – для голосу і хору з ф-но). На 1940-і роки, очевидно, припадає й задум філософської поеми «Пророк Світовида», де в алегоричній формі поступово розкриваються основні поняття та питання його власної концепції, узагальнюються теоретичні постулати, ідеї, які, напевне, вже були зафіксовані у філософських бесідах «Материя-жизнь-человек». Звернення до української міфології, зокрема, до образу бога-лицаря Світовида, який об'єднує часи і сторони світу, відповідає за священнодійство законів світла Дажбожого на землі, який є «сонцем моралі, мудрості, найвищого всебачення, чеснот та вірувань у земній тайні Любові і Краси, Безмежності і Вічності» [20, 79-82, 455], вказує на основоположне значення для В.Костенка української релігійно-міфологічної традиції у розумінні Всеєдності-Соборності. Вплив німецького ідеалізму і позитивізму, зокрема, філософії І.Канта і Ф.Шеллінга, на світогляд В.Костенка був вторинним джерелом його світоглядних ідей, що гармонювали з давньоукраїнським усвідомленням Бога, який є всим і об'єднує все.

Якщо «філософія обов'язку» І.Канта здійснила найбільший вплив на етику і на метод пізнання В.Костенка, то з Ф.Шеллінгом – його пантеїстичним вченням про Всеєдність, волюнтативною метафізикою і так званою «позитивною філософією» останнього періоду пов'язується осмислення поняття *Всеєдності* як онтологічної серцевини системи, а релігійне одвернення визнається найглибиннішим досвідом пізнання істини [Додаток 2, 7, 80-81]. Того, що є «ідентичним модусом буття» (Н.Гартман), його вищим змістом і абсолютною реальністю – Бога, Всеєдності.

«Все на світі займає Всеєдність, поза якої немає нічого, – читаємо у поемі «Пророк Дажбога»), -... [всесвіт] завжди і кожну хвилину перебуває, живе, в самому глибокому значенні цього слова, і проявом його перебування, життя є одвічний Рух, Первоматерія, Енергія, умовний Час і Простір... А життєвий порив, *воля* до життя ... базується на...субстанції Всеєдності, з її Над-життям і Волею до цього Над-життя» [238, 55-56].

Вплив вчення Ф.Шеллінга про волю як основу всякого буття відчувається і в *моністичних системах космізму ХХ ст.* Саме з усвідомлення того, що все на світі отримує своє буття від волі всесвіту, вибудував свою «космічну філософію» К.Ціолковський. Напочатку ХХ ст. він висловив думку про абсолютну актуальність буття всесвіту як предковічно відчуваючої реальності: «Математично, тобто якщо приймати і непомітно малі відчуття за кількості, всі атоми завжди живі. Йтак, весь космос до останніх його меж завжди живий в абсолютному сенсі. Він завжди відчуває» [Додаток 2, 8, 60].

Цілком ймовірно, що В.Костенко був знайомий з фізичними гіпотезами космістів, а саме, з філософією «бессмертного атому» К.Ціолковського та філософією «живої речовини» В.Вернадського, де знайшов науково-природничу аргументацію своїм пантеїстичним поглядам та інтуїціям. «Чи вічний єдиний Всесвіт?, – пише В.Костенко у філософських бесідах «Материя-жизнь-человек», – Так, він існує вічно, незмінний в своїх основах і не еволюціонує. Та видима еволюція, яка спостерігається на окремих ділянках Всесвіту... радше – обмежене часом і простором переміщення речовини без змін в структурі матерії в усьому Всесвіті... Цей рух – не механічний, а спонтанний ... як невід’ємна частина, форма і властивість того, що ми називаємо матерією» [239, 18].

У своїх поглядах В.Костенко наближається до *монотеїстичного вчення Ф.Шеллінга про множинність Бога*. Згідно з Ф.Шеллінгом, тільки як єдність абсолютного і його протилежного Бог є повнота буття, Всеєдність [Додаток 2, 7, 70-74]. Саме таке розуміння Бога і зближувало монотеїзм Ф.Шеллінга з українською міфологічною традицією, яка для В.Костенка стала провідною. В.Костенко, не протиставляє Бога світу, а мислить субстанцію Всеєдності як єдність протилежностей: «Всесвітня Всеєдність є одночасно суб’єкт і об’єкт..., – зазначає митець, – однак, з цього не слідує жодне, навіть абстрактне протиставлення Об’єкта Суб’єкту ... вони гармонійно і неподільно зв’язані у вищому синтезі – Всеєдності. Суб’єктивність останньої вказує на наявність у неї Свідомості, а звідси – Розума і Мислення, як форми дії її. Виявленням існування і діяльності Всеєдності є її одвічне Життя... як вищий синтез – Над-Життя... Все у світі займає єдиний живий організм – Всеєдність, поза якої ніщо не може існувати.» [239, 59/2, 60/3].

З наведеного вище стає зрозумілою ще одна складова філософії В.Костенка. Він осмислює Всеєдність не як абстрактну цілісність, а як

живу істоту, як *єдиний організм* – це поняття запозичене В.Костенком у О.Конта [Додаток 2, 7, 43]. Підкреслюючи *персоналістичний характер Всеєдності*, митець розрізняє в ній дві потенції буття – несвідому волю, непосредню можливість буття (Об`єкт) і свідому волю, що стає буттям (Суб`єкт). Як об`єкт є невичерпною можливістю буття, так суб`єкт стає одним унікальним здійсненим буттям. І тільки у вищому синтезі ці дві потенції отримують смисл.

Головна думка В.Костенка про те, що абсолютне отримує смисл тільки у суб`єктивному досвіді, глибоко пов`язана з трансцендентальною філософією І.Канта і вченням Ф.Шеллінга про Бога як *іманентного світу художника*. Бог – це сокровенна, інтимна основа єдиного живого організму – Всеєдності: «Мені нині цілком ясно, якщо можна богом називати щось, то лише одну істинну основу світу – *всесвітню Всеєдність*». [239, 62/7]. Бог усвідомлюється В.Костенком як закон, як ідея Єдиного, що споконвічно притаманна всьому живому, як моральний імператив, що міститься у совісті людини і є її вищим онтологічним смислом. Тобто Бог, як об`єктивна реальність пізнається через усвідомлення морального закону в серці, який і є визначальним критерієм цілісності людського буття. Ця остання теза є фундаментом *теодицеї* В.Костенка і вона також перегукується з українською міфологічною традицією, де Світовид уособлює *Всеєдність-Соборність* як світ моралі і мудрості.

Переконаність В.Костенка в тому, що Бог не винен в існуванні земного зла, виходить з *християнсько-платонічного розуміння Бога як вищого блага*. В контексті цієї концепції, як відомо, зло не є субстанціальним, а осмислюється лише як нестача добра (блага). Цю важливу думку В.Костенко вкладає в уста бога Світовиди: «Я – бог світлого, розумного начала в природі, а не темного, стихійно-сліпого. Останнього зовсім немає в об`єктивній природі, воно існує лише в психічній уяві злих людей... Тому і не може бути мого антипода – темного, злого бога...» [239, 20].

Апологія світла в образі бога Світовиди є ніщо інше як *ствердження аполонійського начала буття*. У контексті ж вчення Ф.Шеллінга про волю як першу й важливішу характеристику божественного початку буття В.Костенко пов`язує проблему зла (торжество діонісійського, стихійно-чуттєвого начала) з проблемою людської свободи: «Люди мають свободну волю, вони вільні обирати будь-який шлях пізнання світу» [238, 72].

Зруйнована цілісність буття – це зруйнований заповіданий Богом моральний закон. Визнаючи волонтеративне начало життя і самоцінність моралі, В.Костенко усвідомлює і персональну відповідальність людини за земні страждання і зло: «Розплата за гріхи і винагорода, – душевне задоволення за гідну моральну поведінку, – відбувається в сумлінні людини впродовж її земного життя...» [251, 34]. На цьому важливому усвідомленні ґрунтується *етика і антроподицея В.Костенка*.

Вихідною точкою етики В.Костенка є особистість як етичний феномен і суверенна персоніфікована цілісність.

Але розуміння людини як мікрокосму, що несе у собі ідею Єдиного, не виключає й усвідомлення її як системи недовершеної, що знаходиться, як і увесь Космос, у процесі становлення своєї цілісності. Втілення ідеї Єдиного в житті розуміється В.Костенком як шлях вічного повернення до своєї небесної вітчизни. Саме через виконання морально-етичних обов'язків людина спроможна з'єднатися у вищому синтезі зі всесвітньою Всеєдністю – Богом. Цей вищий ступінь пізнання Бога усвідомлюється В.Костенком як екстаз, осяяння й абсолютне самозречення, що можливо тільки в момент смерті. На цьому моменті замикається коло життя і розкривається вічність. «Іди ж до людей і свідчи, що я є істинне Світло, Життя і Розум, початок і кінець всього існуючого, – читаємо в поемі «Пророк Світовида», – Я і Всесвіт – Єдине Нерозривне ціле. Хто це зрозуміє інтуїтивно, той з'єднається зі мною і стане істинно безсмертним» [249, 20].

У розумінні В.Костенком *смерті як вищого ступеню пізнання Бога* виникає аналогія з давньогрецькою теорією екстазу і з християнським розумінням смерті як суботствования з Богом. Тут важливо відмітити, що *апологія християнства носить у В.Костенка явний пієтистський характер*, в чому неважко помітити вплив І.Канта і Г.Сковороди. Його етика базується на глибокому переконанні, що свідченням справжньої віри є не церковний ритуал і добрі вчинки, а висока моральна поведінка людини, достойна її як сина божого [238, 30].

Отже, моральний ідеал для В.Костенка – це біблійні заповіді. Відкриваючи для себе цю скарбницю мудрості митець звертається до перлин первісної етики та етики тварин – *почуття альтруїзму, співстраждання, співрадісті*. Саме ці почуття в єднанні з почуттям справедливості й солідарності повинні, на думку В.Костенка, утворити *фундамент соціальної структури людського життя*: «Справедливість і

солідарність дадуть можливість існувати найрозумнішій суспільній системі і забезпечить людям необхідний мінімум щастя на землі» [238, 39].

Одним із важливих етичних почуттів В.Костенко вважав *повагу до суверенності іншої особистості*, її права на свій шлях і на свій моральний вибір, навіть якщо це самогубство. «...найвищий суддя для кожної людини, – пише В.Костенко, – його совість, і неможна стороннім втручатися в її компетенцію. Неможна примусом нав'язати людині життя, якщо вона абсолютно заплямована, розчарована, хвора або вбита непереборним горем» [238, 40]. Питання, яке порушує В.Костенко, дуже складне. Воно не втрачає актуальності й сьогодні, хоча, з точки зору християнського вчення відповідь на нього однозначна: самогубство – це катастрофа відлучення від Бога. Ставлення В.Костенка до проблеми самогубства протирічить і його власному розумінню іманентного стремління людської душі до з'єднання з Богом. Але варто відрізнити самогубство від жертвності. Своєрідно сприйнявши у своїй етиці «філософію обов'язку» І.Канта, митець вважав одним з альтруїстичних обов'язків людини вміння пожертвувати своїм життям заради служіння ідеї: «Жертвуйте свої статки, здоров'я і навіть життя, якщо це необхідно заради захисту ваших близьких, однодумців, земляків і навіть чужих, а особливо – для піднесення ідеї, якій ви служите...» [238, 40]. Ця думка В.Костенка є досить переконливою, особливо, з огляду на той трагічний досвід, який пережила українська інтелігенція часів «розстріляного Відродження», коли на кону були питання сумління, честі й принципових переконань. А критерій моральності вимірювався силою особистісного протистояння тоталітарній системі.

З усвідомленням суверенності людської особистості пов'язуються і погляди В.Костенка на історію та національну культуру.

Митець осмислює історію як живий цілісний закономірний процес, у якому синтезуються різні вияви оригінально-неповторного й особистісного, репрезентантом якого в історії є національна культура.

Важливо зазначити, що розуміння В.Костенком проблем «*нація та історія*», «*нація та людство*» йде у руслі романтичної історіософської традиції, де вселюдське (загальне) пізнається через осмислення національного (індивідуального): «У розвитку числених національних культур полягяє все багатство і сенс історичного процесу людства, – підкреслює В.Костенко, -...нівелюючий космополітизм серед числених народів,... призвів би лише до спустошення й занепаду всесвітнього культурного процесу.» [249, 24].

Показово, що ідея обстоювання української культури як самобутньої і рівноцінної складової світового історико-культурного процесу стає магістральною і в музично-критичних працях В.Костенка. Як доводить аналіз музично-критичної спадщини митця, його позиції у національному питанні були принциповими й бескомпромісними, хоча на межі 1920-1930х років бескомпромісність у цьому питанні інтерпретувалась як виклик системі.

Але творчість В.Костенка – не виклик, а «філософія обов'язку».

Про це говорять і рядки листа від 14 грудня 1953 року з ГУЛАГу до дружини: «Всю жизнь свою я строил по велениям нравственного долга и совести, руководствовался чувством справедливости и чести. Все удары, постигшие меня, я принимаю как совершенно необходимые и неотвратимые. Жалеть, скорбеть мне не о чем, просить и унижаться нельзя. Я совершенно спокоен и уверен в себе» [240]. За іронією долі В.Костенко був заарештований 15 червня, в день, коли Світовиду співали зажнивні та жнивварські пісні.

Аналіз філософських та автобіографічних творів В.Костенка уможлиблює висновок про те, що за характером світовідчуття і самоусвідомлення у світі В.Костенко представляє визначальний для генерації 20-х років ХХ-го століття тип романтика і максималіста, з великою спрагою пізнання смислу, долі й свого особистісного призначення, з великою мірою громадянського обов'язку. В його індивідуальності співіснували тонкий лірик і філософ волюнтативного напрямку, «мрійний антропофіл і песиміст щодо людської вдачі», палкий оратор, затятий борець за справедливий соціальний устрій і замкнена у своїй самотності й відчуженості людина. Своєрідне поєднання типологічного й особливого окреслило універсалізм інтелектуального пошуку В.Костенка, неоднолінійність особистісного становлення, творчих осяянь і невдач.

Проаналізовані матеріали дають підстави констатувати, що трагічна доля В.Костенка, як одного з непосредних і найактивніших учасників українського культурно-мистецького процесу 1920-х років, відбила закономірності творчої біографії інтелігента, який обстоював високі етичні ідеали у своїй творчості. Передовсім, етичний погляд на життя визначив «ідейне поле» його композиторського пошуку, принципові позиції у музично-критичній та музично-громадській діяльності.

РОЗДІЛ 3

КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА В.КОСТЕНКА: ЕТАПИ ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

3.1.Творче становлення. Жанрово-стильові особливості музики В.Костенка 1922-1930 років.

Якщо філософія В.Костенка є тією духовною потенцією, що дає імпульс творчим проектам митця, то композиторська творчість є знаково-семантичним модусом ідеї життя в її суб'єктивній ліричній сутності.

Початок творчого шляху митця (період 1922-1930 років) співпадає з часом становлення В.Костенка-митця, громадянина, людини.

У колізіях власної творчої долі, морально-етичних й творчих запитах В.Костенка 1920-х років відлунує непростий, багатотрудний шлях становлення української державності та формування нової національної самосвідомості.

Багатобарвність і гранична напруженість процесів художньо-мистецького життя цього періоду з його загостреним відчуттям сучасності та максималістською спрагою кардинальних змін у соціальній та гуманітарній сферах знаходилися в одному логічному ланцюгу з очікуванням «золотого віку» культури.

Серед розмаїтості мистецько-естетичних концепцій 1920-х років, що найбільш характерно відбили певні настрої, ідейні устремління тієї частини української інтелігенції, до якої належав і В.Костенко, – була сформульована в памфлетах М.Хвильового концепція «азіатського ренесансу», як початку нової ери світової культури.

Її виникнення в духовному універсумі України 1920-х років не випадкове. З одного боку, вона продовжує раціоналістичну історіософську традицію, що розглядає всесвітню історію культури в цілісності прямування до історичної мети як циклічний розвиток культур окремих народів, кожний з яких (або в сукупності з іншими) в певні періоди історії стає її репрезентантом і уособлює ідеал загальнолюдського (М.Данилевський, Г.Гегель, О.Шпенглер). З іншої, синтезує надбання національної духовної традиції в галузі розробки української ідеї, якій притаманний романтичний (за типологізацією Д.Чижевського)

погляд на проблему «нація-людство». *Нація тут розуміється не як модель загальнолюдського, а як самобутня і невід'ємна частка цілого.* Таке розуміння національного підносить вічну ідею Собору (М.Костомаров, П.Куліш, Т.Шевченко, М.Гоголь, Д.Чижевський, В.Липинський).

Власне, з притаманним українському типу самоусвідомлення у світі персоналізмом та укоріненням у соціумі М.Хвильовий осмислює основне поняття концепції – *«психологічна Європа», категорії особистісної свободи і творчості.*

Під «психологічною Європою» М.Хвильовий розуміє Європу грандіозної цивілізації, що дала світові ідеальний тип громадської людини, *європейського інтелігента* в його живій творчо-динамічній сутності й укоріненням в соціумі [182, 426, 455, 463]. З цим поняттям пов'язується й осмислення категорії *особистісної свободи*, як свободи від внутрішнього рабства. А це, на думку М.Хвильового, можливо лише тоді, коли подолається «внутрішня розколотість» і *весь світ об'єднується в серці.* Невипадково М.Хвильовий звертається до історичної паралелі Данте – П.Куліш, як до ідеальних представників типу громадської людини, що несли у своєму серці ідею «вічного миру» – суспільного миру християнської злагоди.

Ідея творчості як сутності людського існування, що покладена в основу концепції «азіатського ренесансу», співзвучна характерному для української духовної традиції погляду на життя як моральне діяння. Витоки цього погляду, як відомо, містяться у християнській традиції активної етики, де аскеза розуміється не як втеча від світу, а як самовдосконалення через заглиблення у своє внутрішнє «я», у серце, що охоплює всесвіт. Поєднання ідеалу християнської аскетичності (того її напряму, що розвинутий у німецькому містицизмі та пієтизмі) з епікурейським типом особистості у культурі українського бароко визначило, на думку дослідників (Д.Чижевського, Ан.Макарова, Д.Ушкалова), кардинальний для української свідомості стиль життя і самоусвідомлення у всесвіті.

Кордоцентричні витoki концепції М.Хвильового доводять ту неодноразово висловлювану думку, що українська романтично-кордоцентрична барокова традиція стає духовною домінантою і у мистецтві 20-х років ХХ-го століття (Ю.Шевельов, В.Барка, Ю.Лавриненко). Її універсалізм і, водночас, глибокий персоналізм формують те тло, на якому розкриваються яскраві творчі індивідуальності митців, об'єднаних динамічним рухом «романтики вітаїзму».

Вписаність концепції М.Хвильового в українській художньо-мистецький контекст того часу дає підстави висловити деякі міркування щодо типології культури українського Відродження 1920-х років. За всієї спорідненості життєтворчих (вітаїстичних) імпульсів з європейським Ренесансом, у сукупності внутрішніх тенденцій українське Відродження 1920-х років постає явищем типологічно протилежним Ренесансу. За своїм сутнісним устремлінням «вітаїзм 20-х років» був направлений до Собору і заради Собору відстоював своє право на свободу творчості і національне самовизначення. Натомість, європейський Ренесанс, який виник на заході середньовічної культури як маніфестація свободи творчого духу, знаменував собою вже і початок процесу індивідуації та втрати рівноваги між свободою творчості та регламентуючим цю свободу божественним законом (П.Флоренський, Й.Гейзінга, М.Бердяєв).

Особливий ідейний вектор художньо-мистецької думки цього часу, що формувалася на хвилі національного та державотворчого підйому і, водночас, як протидія ідеологічному наступу в культурі, визначив напрямки інтеграції національного і вселюдського у двох взаємопов'язаних процесах: санкціонованої державою українізації та європейської орієнтації українського мистецтва.

Розуміння сьогодення та шляхів розвитку української культури народжувалось у палких дискусіях, складно і протирічливо. Народжувалася нова мова, нові смисли, нова ідеологія, іноді суміщувалося несумісне. Коригувалися старі поняття – естетичного ідеалу, морально-етичних цінностей, класичної культури, реалізму, потребували осмислення нові – класового мистецтва, пролетарської культури, попутництва тощо. На думку вчених, важко було віднайти межу між політикою і мистецтвом. Антиномічність та антитетичність ставали характерною ознакою полемічного стилю епохи, про який писав С.Єфремов: «Межі часто стираються. Рубців іноді зовсім невидно. Дуже легко виникають «нові» напрями, але так само легко й зникають... хаос, а не справжня, як зараз побачимо, й диференціація.» [41, 613].

У надрукованих протягом 1925-1926 років памфлетах М.Хвильового «Камо грядеши», «Думки проти течії», «Апологети писаризму» та вилученого з друку памфлету «Україна чи Малоросія» ставилося коло найбільочіших питань тогочасної української культури. А саме: культурний епігонізм, провінційне «просвітянство», назадництво,

«малоросійська» психологія тощо. У сукупності з посиленням ідеологізації суспільства та вульгарно-класовим підходом до мистецтва вони провокували шлях утилітарно-казеного культурництва, що відкидало Україну на провінційне місце в історії.

Памфлети М.Хвильового сколихнули громадськість і відобразили найбільш бурхливий етап полеміки щодо шляхів розвитку української культури, що протягом 1925-1928 років охопила всі галузі мистецтва. Внутрішня напруженість культурно-мистецької ситуації цього періоду відчувалась не тільки в полярності позицій щодо розуміння шляхів розвитку мистецтва, виказаних «просвітянами» і «вітаїстами». Дискусії, що набули виразно політичного забарвлення, втягнули у свій вир і зробили непримиренними опонентами яскраві творчі постаті: М.Хвильового і В.Юринця, П.Козицького і В.Костенка, Ф.Кричевського і М.Бойчука, Л.Курбаса і Г.Юру тощо.

Гостре відчуття нових завдань та усвідомлення змісту нової культури відобразило протирічливі тенденції 1920-х років, коли загостреним диссонансом вибухнули віками накопичені проблеми – соціально-економічного, національного, політичного, загально-культурного та мистецького характеру. Ідея вселюдського єднання у комуністичному суспільстві збурювала ентузіазм і нечуваний творчий потенціал людини, визначала динаміку пошуків нових горизонтів і нових шляхів у мистецтві.

«Стиль наш, – пише Л.Курбас у статті «Сьогодні українського театру і «Березіль», – це динаміка становлення, це динаміка формальних тенденцій в мистецтві, що так само шукають свого завершення, своєї повності, так само, як шукає їх наше життя в економіці та політиці» [107, 690].

Відповідно палітра творчих пошуків у мистецтві цього періоду відзначалася багатобарвністю і багатовекторністю. Невипадковим є широкий діапазон стильової панорами мистецтва цього періоду, що в творчому переосмисленні підіймало архаїчні пласти духовної культури (звернення до канонів давньої фрески у творчості Ф.Кричевського, «візантизм» «бойчукістів», ритмічна стихія прадавніх форм мистецтва у театральній концепції Л.Курбаса, переосмислення українського календарно-обрядового і думного фольклору у симфонічній та камерній творчості М.Вериківського, П.Козицького, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, В.Костенка, зверталось до античної класики (М.Зеров), традицій

українського бароко, німецького Sturm und Drang, екзистенціальної традиції ХІХ століття і символізму початку ХХ століття, новітніх течій західноєвропейського мистецтва.

Основні художньо-естетичні тенденції української художньої культури 1920-х років відобразились, зокрема, у становленні музичного мистецтва цього часу. На думку дослідників, для нього характерним є стильовий сімбіоз різних музично-естетичних напрямків «старого» і «нового» – генетично споріднених постромантичних течій символізму, імпресіонізму, експресіонізму; неокласицистичних, неоромантичних, неофольклорних та авангардистських (урбанізм, конструктивізм, джаз) тенденцій.

«Поле стильових пошуків» української музики 1920-х років визначало своєрідне синтезування вітчизняних і західноєвропейських музичних традицій.

Так, одним із магістральних стильових напрямків української музики 1920-х років стає якісно нове звернення до епіко-романтичної думної традиції, з якої постає стиль української романтичної поемності.

У руслі осмислення фольклору, як однієї з концепційних засад мистецтва 1920-х років, йде розвиток жанрів вокально-хорової творчості (традиція М.Лисенка, К.Стеценка, Я.Степового, М.Леонтовича); масової пролетарської пісні; засвоєння жанрів і форм європейського класичного і романтичного мистецтва; переосмислення російської романтичної традиції (П.Чайковського, М.Римського-Корсакова, О.Скрябіна, С.Рахманінова); пізньо- і постромантичних течій західноєвропейської музики (Р.Вагнера, Г.Малера, А.Шенберга, К.Дебюссі), джазової та урбаністичної стилістики.

Всі ці процеси не могли не заповнити В.Костенка. Його активне входження у нове мистецтво розпочалося 1922 року, коли митець повертається в Україну після майже 17-річної розлуки з рідним краєм.

Опрацьовані джерельні матеріали дають можливість цілісно осмислити важливий етап становлення індивідуально-стильового мислення композитора, формування основних жанрово-стильових напрямів, образно-інтонаційних та драматургічних принципів, які визначатимуть основне русло його творчої еволюції.

Універсалізм мистецького пошуку В. Костенка цих років в інтонаційно-жанровій площині характеризується синтезом національних та європейських традицій. Звернення до традицій українського

солоспіву, хорової поеми, кантати поєднується в його творчості з намаганням опанувати жанри мелодекламації, романсу-аріозо, інструментальної музики (симфонію, симфонічну сюїту, інструментальний концерт, квартет). У ці ж роки митець звертається і до оперного жанру (реалізувався у творчості 30-х років). Про це свідчить згадувана у багатьох джерелах опера «Кочубеївна» (незакінчена) та задум композитора написати оперу «Кармелюк» на лібрето М. Йогансена (листування В. Костенка з Народним комісаріатом освіти 1925 року) [263]. Як відомо, опера була написана наприкінці 1920-х (1929–1930) на лібрето Я. Мамонтова та М. Верхацького.

Проаналізовані матеріали дозволяють дійти висновку щодо певної переоцінки митцем музично-естетичних орієнтирів напочатку 20-х років. Становлення творчої індивідуальності В. Костенка характеризує творча модуляція від естетики символізму до більшої об'єктивізації художнього змісту через осмислення української народно-пісенної стихії в період 1924-1925 років.

За реконструйованою панорамою творчості до 1924 року композитором були написані кантата «**Громадянський похорон**» для солістів, хору та духового оркестру (1922 р.), хор «Океан» та чернетки двох картин опери «Кочубеївна» (за листом Х.Алчевської приблизно в 1922-1923 р.) [1,7]. Серед них зберігся лише клавірний рукопис кантати. Символістська естетика цього твору яскраво відобразилася в насиченості музичної тканини елегантними «скрябінськими» кадансами, а також в поетичному змісті твору, про що вже було сказано у попередньому розділі.

Щодо змісту двох інших творів, написання яких також пов'язане з ім'ям Х.Алчевської, відомо лише зауваження В.Костенка щодо «ідеалістичного забарвлення» тексту кантати і лібретто опери, що й стало на перешкоді до їх виконання [251, 123].

Більш інформативною щодо символістських витоків мислення В.Костенка є його творчість 1924-1925 років. Тут явно простежується тенденція «прощання з символізмом» (*Романтична симфонія, етюд для фортепіано*) та пошук синтезу народно-пісенних джерел з новими інтонаційними структурами музики ХХ-го століття (*струнні квартали, Сюїта для симфонічного оркестру, вокальні твори*). Таким внутрішнім борінням, пошуком нової, співзвучної сучасності музичної мови відмічений і перший симфонічний твір композитора – **Романтична**

симфонія «1917» рік. Відчуття нового психологічного тону життя, нових форм мислення тут ще не знайшло відповідного інтонаційного втілення. І хоча офіційна преса сприйняла цей твір позитивно [58; 59], автобіографічні матеріали та рукописні рецензії О.Дзбанівського та М.Штейнберга [262] говорять про творчу невдачу композитора.

Втім у камерній музиці, зокрема, у циклі **Етюдів для фортепіано, ор. 10**, стильові експериментування органічно вписалися у виражальні можливості жанру. Намагання осмислити різні інтонаційні тенденції музики ХХ століття позначилися і у самій назві творів – Етюд-імпресія, Етюд-експресія, – і у спробі різними музично-стильовими засобами передати психологічні стани-настрої (див. Додаток 3, пр. № 1-3). Емоційно-образна сфера етюдів передає різноманітні градації романтично-ліричного світовідчуття – тут є і медитативно-споглядальна лірика (Етюд-імпресія, ор.10, №4), і романтичне поривання (етюд ор.10, №3), і експресивно-екстатичне напруження (Етюд-експресія, ор.10, №6). В характерних для музичної мови творів колоподібних мелодичних рухах, спиралеподібному мотивному розвитку, колористично-психологічному трактуванні гармонічних фігурацій, застосуванні скрябінських «кругових ладів», нестійких гармоній (зб.тризвук, домінанта з сестою) та відтермінуванні кадансу неважко відчутти *вплив музичної естетики російського символізму*, зокрема, О.Скрябіна, В.Ребікова з характерною для їхнього музичного мислення асоціативною формою кола (А.Белій).

З музичною естетикою символізму пов'язане в етюдах й усвідомлення музичного часопростору як психологічного стану та категорії *нескінченного* як психологічної трансформації, що досягається у музиці через постійне варіювання однієї гармонічної смисло-формули. Знайдене тут осмислення *континуального* через екстатичні або медитативні стани у подальшій творчості В.Костенка набуває нової якості завдяки зверненню до *українського народно-пісенного мелосу* та *монологічних форм вислову*.

Творчі пошуки В.Костенка в жанрі інструментальної мініатюри відобразили й нові тенденції музичної естетики середини 1920-х років. Яскравою фольклорною семантикою позначені дві п'єси 1924 року для скрипки і фортепіано – **«Козачок»** та **«Українська тема з варіаціями»**.

У музичній мові цих творів принципи поемної драматургії поєднуються з варіативно-поліфонічними прийомами розробки народно-

пісенного матеріалу. Водночас, в емоційній стрімкості та тонкій мелодичній деталізації проявилася й одна з особливостей обдарування композитора – *вокальна природа мислення*.

Неординарний співочий талант митця, тонке відчуття природи вокалу в сукупності з його філософськими ідеями нескінченності і всеєдності буття сформували особливий стиль континуального розгортання – *як прорив у безмежне*. Важливим орієнтиром у цьому пошуку для В.Костенка було слово, точніше, експресія вокальної та мовної інтонації.

У розумінні перетворення пісенно-романсової та аріозно-монологічної традицій у творчості В.Костенка 1920-х років цінною є інформація, яку ми отримуємо з рукописної рецензії О.Дзбанівського на романс В.Костенка «**В степу**». Автор рецензії акцентує увагу на *аріозно-речитативному* характері романсу: «За характером своїм це не романс, а скоріш аріозо, схоже ...[нерозб.] Переважають наспівні речитативні аріозні фрази». Також рецензент відмічає й стилістичні особливості музичної мови твору: «За музикою він дуже милий, виразний, занятний за розробкою, з відтінком вагнеризма, який виражається у повній перемін гармонічних переходів, з чисто вагнеровською неочікуваністю» [260].

Відповідність спостереженням О.Дзбанівського щодо індивідуально-стильового мислення В.Костенка знаходимо у *вокальному диптиху* на сл. І.Микитенка (текст взято з поеми «Епохи»). Твір присвячений Т.Шевченкові і складається з двох частин – романсу «**Шумить Нева**» і *художнього читання для голосу або хору з фортепіано* «**Твоє ім'я**» (1927).

Вокальна стилістика твору позначена самотнім переосмисленням традицій *українського солоспіву* (М.Лисенка, К.Стеценка, Я.Степового) та *лірико-драматичного романсу-монологу* (М.Мусоргського, П.Чайковського). Втім, введення В.Костенком у другій частині диптиху *художнього читання з фортепіано* відобразило і характерну для кінця ХІХ – початку ХХ століття тенденцію пошуку синтетичної форми мистецтва як моделі цілісного світорозуміння. На початку століття ця тенденція, як відомо, знаходить відображення в теорії евритмії Р.Штайнера, якою були запліднені і ритмізована проза А.Белого, і теорія акторської гри М.Чехова, і театральна концепція Л.Курбаса, який відродив магічно-містеріальну сутність театру як

синтезу слова, музики, ритмізованої пластики і світла. Паралельно з виникненням в німецькій експресіоністській музичній драмі техніки *sprechgesang* народжується і новий музичний жанр мелодекламації та теорія «музичного читання» М.Гнесіна. В цьому ж руслі знаходяться пошуки М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка. У середині 1920-х років техніку мелодекламації як художнього читання з музикою відроджують і у заснованому при Музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка в Києві «Театрі читця» [107, 854].

В музичному контексті твору з характерною для нього вокально-мовною експресією по-новому сприймається типова для музичної естетики романтизму і символізму гармонія домінанти з секстою. Тут вона вписана в тривалий модуляційний розвиток з «відтермінуванням» устою. Ймовірно, саме це і мав на увазі О.Дзбанівський, коли писав про «вагнеризми» гармонічної мови романсу «В степу». Однак, в музичній мові диптиху, що підпорядкована особливостям *мовної експресії* (нетрадиційні секвентні звороти, напружений модуляційний план та смілива акордика нетерцового складу), ця гармонія сприймається не в площині *романтично-символістської* рефлексії очікування, а як носій *романтично-прометеївської ідеї* – прориву у безмежне (див. Додаток 3, пр. № 4а, 4б, 5).

В руслі пошуків В.Костенком нових виражальних можливостей вокальної мови та об'єктивізації ліричного стало об'єднання романсів у диптих. Створення так званої перехідної динамічної форми ліро-епосу, що концентрує в образній сфері зміст цілої поеми [49, 247] відобразило одну з характерних жанрово-стильових тенденцій мистецтва 20-х років.

У солоспіві «**Дума про козака Степана**» на вірші Т.Шевченка з поеми «Сліпий» В.Костенко звертається до традиції українського думного музичного речитативу, що також було типовим для тогочасного мистецтва.

Спільні з вокальною творчістю стильові тенденції виявляються і в *хорових творах* В.Костенка середини 1920-х років. Проте в хорових творах цього періоду В.Костенко надає перевагу *об'єктивізації ліричної сфери через осмислення історії*. Такі риси хорових творів В.Костенка визначаються особливостями трактування цього жанру в культурі 1920-х років – його відвертою публіцистичністю, націленістю на масового слухача, прагненням об'єднати в емоційно-революційному

пориванні найбільшу кількість людей. Цілком природньо, що провідним конститутивним фактором тут є поетичне слово з його революційним ораторським закликком, патетикою.

Осмислення нових ритмів життя спрямовує увагу В.Костенка до сучасної української поезії – революційного циклу «Заспів» В.Чумака (вірш «Революція» з розділу «Цикл соціального») та віршу «Сійте в рахманний чорнозем» П.Тичини з його ранньої поетичної збірки «Сонячні кларнети». Можна припустити, що вибір В.Костенком поетичних текстів визначила яскрава ритмічно-зорова образність цих поезій, де у радісно-романтичному піднесенні відображено ідею революційного оновлення життя. Інтонаційна суголосність музичного заклику-захвату П.Тичини і революційних зорових образів поезії В.Чумака неодноразово відмічалась і літературознавцями [48, 117].

Саме через індивідуалізацію ритміки – передачу мітингової стихії «Революції» В.Чумака в хорі «**На площі**» та своєрідного музичного світлоритму-заклику поезії П.Тичини в хорі «**Сійте в рахманний чорнозем**» – композитор втілює свій музичний задум.

Характерним щодо цього є осмислення квартової інтонації-заклику, яка відіграє важливу роль в драматургії обох хорів. Якщо перший з них («**На площі**») інтонаційно виростає з квартового сигналу (затактова висхідна кварта на словах «На площі»), чим визначається декларативно-лаконічна, графічно чітка, з пунктирною *маршевою* ритмікою мова твору та класично ясне гармонічне мислення (див. Додаток 3, пр. № 6), то у другому – роль кварта епізодична. Дактилічні фанфарні нисхідні інтонації з'являються тільки у фразях риторично-категоричного змісту – в музичному заклику «ставте дієзи в ключі!», на словах «жодних кривлянь» у фразі «тільки волі жодних кривлянь» (див. Додаток 3. пр. № 7а, 7б). Сама ж інтонаційна тканина хору «**Сійте в рахманний чорнозем**» відповідає *романсовій* пластиці поетичного слова. В цілому система музично-виражальних засобів тут підпорядковується ідеї звукообразу.

Інакший ракурс втілення революційної ідеї виявлено у двох хорах 1925 року, де автор звертається до теми народних повстань – «Коліївщини» 1768 року (хор «**Червоний бенкет**» за поемою Т.Шевченка «Гайдамаки») та селянських повстань 1905 року (хор «**Червоний подарунок**» на сл. О.Донченка). Таке осмислення революційної сучасності через звернення до історичних образів нескореності народного духу було типовим для 1920-х років. Водночас, в

інтонаційній сфері творів, які побудовані подібно до хорових поем з розгорнутим поліфонічним розвитком, синтезувались характерні для індивідуально-стильового мислення В.Костенка 1920-х років форми мелодичного мислення – *романсова мелодика і напружена експресія мовно-речитативного вислову*.

Аналіз хорової творчості В.Костенка показав, що його стильові пошуки у цьому жанрі відобразили типову для музичної культури 20-х років апеляцію до історико-героїчної та революційної тематики в її найбільш демократичній формі музичного вираження. Індивідуальна своєрідність ладомелодичної мови цих творів є етапним досягненням митця, яке можна оцінити як свого роду творчу лабораторію, в надрах якої викристалізовувався оперний стиль композитора.

До хорового жанру композитор знову звертається лише в 1947-1948 роках. Проаналізовані рукописи дають змогу порівняти написані В.Костенком п'ять обробок українських пісень для хору і фортепіано з попередніми хоровими творами. Вочевидь, вони поступаються своєю самобутністю, оригінальністю осмислення фольклорного матеріалу хоровим творам 20-х років. Але це не викликає здивувань. Логіку творчої еволюції В.Костенка характеризує, власне, зростання *камерної лірики філософського та драматичного змісту*, що потребувало іншого жанрового втілення.

Опрацьовані творчі матеріали дають можливість відтворити у цілісності «стильовий портрет» композитора цього періоду. Його особливістю є органічне співіснування драматично-напруженого мелосу, фактурної насиченості вокально-хорових творів з аскетизмом, прозорістю, лаконічністю музичної мови симфонічних та камерно-інструментальних творів, зверненням до епічної пісенної архаїки як визначального критерію краси і цілісного світорозуміння.

Яскравий мелодизм як одна з індивідуально-стильових рис мислення В.Костенка неодноразово відзначався й сучасною критикою: «Особенности его композиторского мышления – это первенствующее место мелодики, всегда выразительной, пластически ясной, общая понятность музыкального содержания, упор на крестьянскую интонацию в смысле переключения её в самостоятельную напевность звучания ...» [246].

Свої творчі принципи митець неодноразово обстоював у музично-критичних працях і статтях 20-х років у зв'язку з осмисленням

таких категорій пролетарського мистецтва як «демократизм», «сучасність», «масовість».

Превалювання пісенності в інструментальному мисленні В.Костенка виявляє індивідуальні риси творчого почерку митця, авторське втілення епічної ідеї.

Вони яскраво проявились у зверненні до нових для української музики жанрах – *симфонічної сюїти, інструментального концерту і струнного квартету*.

З точки зору подальшої творчої еволюції В.Костенка важливо відзначити у творах цих жанрових напрямків синтез класицистичних, романтичних та фольклорних традицій. Вони реалізувалися у переосмисленні *принципів симфонізації народно-пісенного матеріалу, драматургії класичної сюїти та сонатно-симфонічного циклу*.

У такому аспекті привертає увагу звернення В.Костенка до популярної у композиторській практиці 20-х років веснянки **«Ой, весна-весниця»** (зб. К.Квітки) [54]. Унікальний для української народної музики ладовий колорит цієї пісні (тритонова основа, лідійський тетракорд) привертав увагу композиторів-симфоністів, зокібна, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, М.Вериківського. Ця ж тема в різній драматургічній якості звучить і у творах В.Костенка – **«Сюїті на українські теми» (1924)** для симфонічного оркестру та **скрипковому концерті (1927)**. Втілюючи ідею відродження життя, що походить із самої символіки весняного обряду⁵, композитор через образний зміст Сюїти та концерту відображає дві протилежні тенденції осмислення фольклорних джерел.

Прагнення більшого узагальнення, об'єктивності, акцентування *ритуальної*, жанрової природи фольклору визначає драматургічну ідею Сюїти – передати саму процесуальність обрядової весняної гри, дійство. Через це виникає відчуття драматургічного укрупнення тричастинного циклу Сюїти до рівня цілісної *обрядової сцени*. З ідеєю обрядової гри пов'язаний тут і принцип образно-драматургічного розгортання: експонування – жанрова трансформація – жанрово-інтонаційний синтез.

Драматургічна ідея твору відображена і у майстерному підборі фольклорного матеріалу, з якого вибудовується свого роду «сюжет

⁵ Мотив небесного та земного шлюбу, народження має спільні риси з давнім обрядом весілля. Невипадково В.Костенко використовує в Сюїті поряд із веснянками весільну обрядову пісню «Поміж трьома дорогами».

сцени»: заклик весни (Іч., «Ой, весна-весниця», «Ой, вербо, вербо») – інтермеццо кохання, ліричний дует (ІІч., «Мати-старчиха» (див. Додаток 3. пр. № 8б) – тріумф народно-танцювальної стихії, радість оновленого життя (ІІІч., «Кривий танець», «Поміж трьома дорогами»). В обраному автором тематичному матеріалі неважко помітити певні інтонаційні паралелі («Ой, весна-весниця» – «Кривий танець»), де вже закладений принцип жанрової трансформації образу (див. Додаток 3. пр. № 8а, 8г).

Сюїта – яскравий приклад самобутнього переосмислення класицистичних музичних традицій. Застосовані тут важливі драматургічні принципи і прийоми знайдуть характерне продовження в наступних творах митця.

Одним з них є гранична раціональність у відборі засобів драматургічного розвитку, що у поєднанні з тонким відчуттям лірико-поетичної природи українського народно-пісенного мелосу, його ладового колориту та метрики виявляє *свого роду «мінімалістичні» риси симфонізму* В.Костенка. Втім, в тембровій драматургії та осмисленні обрядового фольклору неважко помітити вплив композиторської школи М.Римського-Корсакова, традиції якої В.Костенко сприйняв під час навчання у Петербурзькій консерваторії.

Логіка лаконічно-раціонального розкриття ідеї Сюїти виявляється у застосуванні оригінальних прийомів синтезу – жанрово-інтонаційного (який вже закладений в принципі підбору пісенного матеріалу), ладового, метро-ритмічного та тембрового. Однією з особливостей драматургічного розвитку твору є *поєднання принципів симфонізації народно-пісенного матеріалу з сюїтним принципом жанрового контрасту*. Це створює відчуття наскрізності розвитку при камерно-класичній завершеності сюїтної форми.

У данному контексті важливим механізмом контрастно-варіативного формотворення є *репризність*. Як принцип розвитку репризність виявляється у коливаннях контрастних станів *динамічного-статичного, моторного-споглядального, континуального-остинатного*. Завдяки такій структурній логіці досягається своєрідна внутрішня пульсація і наскрізність драматургічного розвитку ідеї на всіх рівнях – образно-інтонаційному, ладовому, метроритмічному, тембровому.

Образно-інтонаційний стрій Сюїти характеризується своєрідним моделюванням градаціями ліричної обрядової гри. Лірика, елегійна та драматична, тут співставляється з жанрово-ігровим началом.

Такий драматургічний принцип образного контрасту-гри витримується, як на рівні всього циклу (контрастна друга частина), так і в образності кожної з частин.

Так, у I-й частині образна гра досягається співставленням радісно-закличної архаїки теми «Ой, весна-весниця» з лірико-елегійним началом побутової жіночої пісні «Ой, вербо, вербо». У II-й частині контраст міститься у самій темі – тут В.Костенко цитує мелодію пісні «Мати-старчиха» із збірника К.Стеценка «Луна» (варіант обр. пісні «Сивий голубочку», зб. М.Леонтовича), яку трактує як ліричний дует, підкреслюючи захований діалогізм оригіналу.

Своєрідне жанрове переосмислення тематизму I-ї та II-ї частин відбувається у III-й частині – синтезуючій репризі циклу. Найбільш яскраво жанрова трансформація образу простежується в темі рефрену – веснянці «Кривий танець», яка інтонаційно близька темі I-ї частини («Ой, весна-весниця») в оберненні. У двох контрастних епізодах (B і C) цього блискучого динамічного рондо узагальнюється лірико-драматичне начало твору. Символічним тут є введення В.Костенком теми старовинної обрядової пісні «*Поміж трьома дорогами*» (епізод B), яка ніби синтезує інтонаційний та метроритмічний плани перших двох частин (тридольність I-ї та двудольність II-ї), набуваючи значення прихованого філософського запитання, що посилюється тональним планом (H-h-H) та ладовими особливостями твору.

Драматургічна цілісність підкреслюється ладовими особливостями тематизму (тритонова основа пісні «Ой, весна-весниця»), які проектуються на загальний модуляційний план твору. Показовим щодо цього є застосування оригінального прийому *ладового синтезу* в коді II-ї частини – використовуюючи *цілотновий лад* від C при загальній тональності частини h moll автор синтезує, таким чином, дорійсько-фрігійську ладову сферу II-ї частини, лідійсько-міксолідійсько-дорійську сферу I-ї та здійснює перехід до ладотональної репризи в III-й. Цілотновий лад, але вже в значенні цепного збільшеного В.Костенко не раз буде використовувати в наступних творах, зокрема, для характеристики образів буденності в 5-му квартеті і відтворення стану «революційного поривання у майбутнє» в опері «Карпати». Це дає підстави говорити про формування своєрідного авторського музичного коду композитора – *переосмисленої романтичної гармонії домінанти з секстою*, що в еволюції ладогармонічного і мелодичного мислення композитора набуває значення одного з визначальних.

Ладова динаміка та внутрішня пульсація твору виявляється також у ритмічному чергуванні фрагментів з *лінеарним принципом розробки матеріалу*, коли ладова гра створюється хроматичними підголосками та орнаментальними мелодичними поспівками, та *остинатними структурами*, де підголосково-поліфонічна фактура ґрунтується на басових педалях, створюючи ефект біфункціональності та поліладовості (див. Додаток 3, пр.№ 8в, 8г). Як принцип створення образу, подібне співставлення архаїчних поліладових структур з професійними ладовими системами набуде значення художнього прийому в опері «Карпати», струнному тріо тощо.

Певними закономірностями розвитку, що виявляють діалектичну пару континуальності-остинатності, позначена і *метроритмічна структура* твору. Діалектичність розвитку, що підпорядкова ідеї обрядової гри, підкреслюється, як ритмічним чергуванням три- та двудольності, так і проникненням остинатних елементів у ліричні епізоди. Так, в I-й частині мелодія пісні «Ой, вербо, вербо» звучить на фоні остинатно-заклинальних інтонацій (див. Додаток 3, пр.№ 8а), що передвіщають танцювально-ігрову ритміку фіналу (рефрен «Кривий танець»). Особливостями метроритмічного розвитку тут є також постійне варіювання ритмічних структур за допомогою *прийомів укрупнення та дроблення мотиву*. Цей прийом найяскравіше проявиться в 5-му квартеті. Але, якщо у квартеті використання цього прийому веде до образної трансформації народно-жанрової сфери, надання їй рис гротесковості, то в Сюїті ритмічним варіюванням досягається загальна динамізація образної сфери.

Єдність ідеї та драматургічна цілісність циклу підкреслюється оригінальною *тембровою драматургією*. Покладений в основу розвитку ігровий принцип позначається у постійному варіюванні тембрів різних складів оркестру, переважно духової групи. Це створює особливе відчуття архаїчного простору. Показовим щодо цього є використання *унісонних звучань* – як для досягнення певних просторових асоціацій, так і задля ідейного узагальнення. Присутність цього прийому в інших симфонічних та камерно-інструментальних творах митця дає підстави говорити про *типовий для В.Костенка метод узагальнення ідеї*.

Переосмислення принципів класичної тембрової динаміки, в основу якої також покладена ідея гри, знайшло відображення у застосуванні прийомів *тезисного співставлення*, характерних для

жанру концерту або концертної симфонії. Але тут, на відміну від класичного принципу тезис-антитезис, що супроводжується звукодинамічним контрастом (F-p), В.Костенко вибудовує звукову та темброву динаміку за принципом наростання звуко-тембрової енергії (див. Додаток 3, пр.№ 8г – 8д). Така особливість тембрового мислення відповідає загальній логіці становлення ідеї Сюїти – *від своєрідного вітаїстичного заклику до епічного узагальнення ідеї життя.*

Одночастинний Скрипковий концерт за своєю драматургічною структурою наближається до типу *романтичної поеми*. Епічна ідея концерту драматизується через суб'єктивно-ліричне начало. Застосований тут принцип драматургічного розвитку відповідає логіці внутрішнього визрівання тематизму з інтонаційного зерна (див. Додаток 3. пр. №.11а)

Прихований драматизм концерту підкреслюється й зверненням автора до ліричних пісень драматичного змісту – веснянки «Кроковее колесо» («Туман танок водила» (див. Додаток 3. пр. №11в)) та побутової пісні «Ой, ти, дубе кучерявий» (див. Додаток 3. пр. №11б), що несуть основне образне навантаження. Переінтонована мелодія веснянки «Ой, весна-весниця» (її перший мотив) з'являється в концерті епізодично, але саме через її ладові трансформації в кодї стверджується ідея твору (див. Додаток 3. пр. №11г).

Таким чином, в Сюїті та скрипковому концерті в оригінально-індивідуальному звучанні відобразились різні стилістичні тенденції класицистичного, романтичного, фольклорного напрямків, які здобудуть нової якості у камерній, симфонічній та оперній творчості В.Костенка 1930-1950-х років. Для подальшої еволюції стилю митця характерно *поглиблення романтичних тенденцій через монологічну експресію вислову.*

Відмічаючи важливість цих творів у становленні авторського стилю митця, необхідно наголосити на їхньому етапному значенні у розвитку української інструментальної музики 1920-х років. Симфонічна творчість В.Костенка, поряд із творчістю П.Сениці, М.Вериківського, Б.Лятошинського, Л.Ревуцького, В.Фемеліди, Ю.Мейтуса, В.Нахабіна тощо, заклала підвалини формування українського симфонізму I-ї половини ХХ століття.

У руслі осмислення композитором сучасних тенденцій української музичної культури відбувається опанування В.Костенком жанрів камерно-інструментальної музики, зокрема струнного квартету.

Досліджені матеріали дозволяють дійти висновку щодо жанрів камерно-інструментальної музики як внутрішньо гармонійної форми вислову, яка впродовж всієї творчої біографії митця була осердям його творчих ідей і можливостей самореалізації.

За матеріалами сучасної В.Костенку преси обидва його перших квартети, як і квартети Б.Лятошинського, Б.Яновського, П.Козицького, М.Вериківського, І.Белзи увійшли до золотого фонду української квартетної музики 1920-х років.

Особливою рисою обох квартетів, що вирізняє їх від квартетної творчості сучасників, є *стилість і лаконічність вислову*, ніби навмисне обмеження фактурно-колеристичних засобів виразності (див. Додаток 3, пр.№№ 9-10). Звідси виникає відчуття декламаційної тезисності, риторичності вислову. Водночас, м'який «світлоритм» гармонічної вертикалі, що досягається використанням народних діатонічних ладів та поєднанням лінейних форм розробки тематичного матеріалу (переважно імітаційно-підголоскової поліфонії) з остинатними прийомами розвитку (басові квінтові педалі) створює особливий просторовий колорит ясності й прозорості. Як відмічалось вище, такий своєрідний аскетизм мислення, коли драматургічна мета досягається мінімальними засобами, був характерний і для симфонічної творчості В.Костенка цього періоду.

В порівнянні зі скрипковим концертом в квартетах виявляються інакші тенденції *переосмислення традицій сонатно-симфонічного циклу*. Якщо концерт за своїм драматургічним розгортанням наближається до типу романтичної поеми, то квартети стилістично об'єднує *класицистична тенденція в трактуванні сонатно-симфонічного циклу* (збереження тричастинної циклічної форми сонати (без скерцо), де I ч. – сонатне алєгро, II ч. – контрастна, повільна, III ч. – народно-жанровий фінал, рондо

Започатковані у композиційно-образній сфері перших квартетів принципи набудуть значення формотворчих ідей у камерно-інструментальній творчості пізнішого часу. Вони характеризуються синтезом і взаємопроникненням елементів народного музичного формотворення та класицистичної традиції.

Так, в драматургії I-го квартету (d moll) головну роль відіграє *тема вступу* (див. Додаток 3, пр.№ 9а). Ця тема, інтонаційно споріднена з гагілкою «Янчику-білоданчику» (середній епізод), жанрово

переінтонована, подібно до маленької поеми вводить у коло лірико-елегійних образів.

Тема вступу є інтонаційним зерном квартету. Вона переінтовнується через аріозну експресію другої теми головної партії, складаючи основну образну антитезу як імперативно-вольовій моториці першої теми головної партії (див. Додаток 3, пр.№ 9б), так і лірико-пасторальному началу побічної партії сонатного алегро Іч. (див. Додаток 3, пр.№ 9в).

В процесі ряду образних трансформацій тема вступу набуває рис романтичного воління, вітаїстичного ствердження, в кодї, чим підкреслюється ідейна спрямованість квартету – у співставленні роздуму та дії перемагає дія через ліричний роздум, логічне через кордоцентричне. В драматургії твору таке співвідношення *ratio* і *cordio* підкріплюється типовим для інструментального мислення В.Костенка *риторичним прийомом узагальнення ідеї шляхом переінтонування пісенної інтонації мовною* (див. Додаток 3, пр.№ 9є, 9з). У фінальних тактах ідея стверджується у лаконічно-імперативному унісонному звучанні всіх партій (див. Додаток 3, пр.№ 9з).

Новаторські пошуки В.Костенка проявляються і в переосмисленні класичної форми рондо у фіналі циклу. Тут автор звертається до традицій народного інструментального музикування – троїстої музики (див. Додаток 3, пр.№ 9е) та побутових ліричних пісень. Жанровий синтез форм народно-інструментального музикування і класичного рондо виявився в переміщенні ідейно-драматургічної ваги з рефрену на переінтоновану тему ліричного епізоду (В), яка і є носієм епічної ідеї квартету.

Тенденція використання українського інструментального фольклору в системі авторської мови знайде своєрідного розвитку у творчості В.Костенка 1930-х років (5-й квартет, опера «Карпати») в зверненні до жанрів карпатського інструментального музикування.

Друга частина квартету – ліричне інтермеццо, де відбувається перехід від драматичної експресії Іч. до епічного пафосу фіналу. Примітною особливістю інтонаційної сфери цієї частини є *переважання діатоніки* з відповідним підбором фольклорного матеріалу. Так, з двох народно-пісенних тем, що вводять у коло лірико-пасторальних образів (див. Додаток 3, пр.№ 9г, 9д), одна є оригінальним діатонічним варіантом козацької пісні «Ой, на горі вогонь горить» (на це вказує

В.Довженко, аналізуючи цей квартет [49, 172]). Проте у визначенні тематичного першоджерела музикознавець допускає неточність – в етнографічних записах [130] діатонічний варіант цієї пісні ідентифікується по першому рядку під назвою «Із-за гори сніжок летить». Пісня ж «Ой, на горі вогонь горить» записана у т.зв. дорійському зміненому ладі (з # ІУ в мінорі).

З діатонічним принципом ладомелодичного мислення пов'язані й особливості інтонаційного синтезу твору, основне значення в якому має *трихордова поспівка*.

Вона є інтонаційним зерном імперативно-вольової теми головної партії Іч., а також стає носієм ліричної образності в фіналі (епізод В). Саме через поступове виокремлення трихордової поспівки з тематичного контексту І, II і IIIч. відбувається синтез лірико-епічного та раціонально-вольового начала квартету, чим підкреслюється монолітність і цілісність ідеї.

У зв'язку з ладовими особливостями квартету важливо зазначити, що *використання діатонічних ладів є однією з властивостей «вітаїстичного» світовідчуття В.Костенка середини 1920-х років*. Як зазначалось вище, вже у скрипковому концерті (1927) композитор звертається до пісень більш драматичного змісту з інтонаційно ускладненою ладовою хроматикою. Така *тенденція розширення інтонаційної сфери творчості у напрямку драматизації тематичного матеріалу* характеризує і його оперу «Кармелюк (1929-1930), і камерно-інструментальну творчість 1930-1950-х років, де у систему українського фольклору включаються інонаціональні фольклорні джерела, зв'язок з якими стає більш опосередкованим.

Виявилася ця тенденція і у Другому квартеті.

В порівнянні з Першим квартетом, де драматургічна зав'язка припадає на першу частину, основний ідейно-емоційний зміст квартету G Dur міститься у другій частині циклу (a moll) – елегії пам'яті В.Блакитного (див. Додаток 3, пр.№ 10д, 10е).

Цій частині передуює епіграф з поезії «Червоні Зорі» Вас.Еллана, в якому закладена своєрідна захована програма квартету:

«І над розвіяністю
Хмар –
Червоні зорі,
Зорі...»

В ланцюгу взаємопов'язаних подій творчого життя В.Костенка та його світоглядних орієнтирів факт присвяти частини квартету пам'яті «незламного комунара» і, водночас, «надзвичайно тонкого і ніжного лірика» (М.Хвильовий), не сприймається малозначущою формальністю. Навпаки, цей факт переконує в ідейній суголосності образу «червонозоряної комуни» власним етико-філософським поглядам композитора, його соціальним утопіям і романтичним ілюзіям.

Показовим для романтично-ліричного сприйняття митцем революції є й той факт, що обираючи рядки для епіграфа, В.Костенко звертається не до прозаїка і реаліста Вал.Пронози. Він обирає поетичні рядки В.Блакитного-романтика – Вас.Еллана, який сприймав революцію, подібно до П.Тичини, як *«трагічну лірику»*.

Епіграф, з його романтичною символікою світової революції й лірично-«зоряним» відчуттям неосяжності буття визначає основну ідею квартету. Пафос індивідуальної людської долі, самотності і смерті, який властивий другій частині, відтіняє лірико-епічну образність крайніх частин. У такому поглибленні ліричної сфери філософсько-елегійними мотивами розкривається нова якість музичної мови митця. На рівні ідеї вона відображається у ствердженні епічного через драму особистого буття. У контексті творчості В.Костенка 1920-х років це є якісно новим рівнем осмислення категорій континуального і вічного.

Як тенденція мислення *лірико-філософський монолог* стає однією з найхарактерніших індивідуально-стильових рис авторської мови митця, що особливо переконливо реалізується у творах 1930-1950-х років.

Монологічні тенденції творчості В.Костенка пов'язані і з переосмисленням фольклорних джерел. Показовою щодо цього є роль побутової ліричної пісні «Журба за журбою». В темі другої частини Другого квартету зв'язок з нею опосередкований. Він виявляється у характерному інтонаційному ході – оспівуванні тонічної нисхідної квінти (V-I) верхньою септимою і секстою. Малий мінорний септакорд, що лежить в основі цього інтонаційного ходу стає й одним з «авторських кодів» романтично-елегійного начала творчості 1930-х («Мелодія» для віолончелі і фортепіано), 1940-х (Шостий квартет, де тема пісні цитується; солоспіви на вірші Л.Українки) і 1950-х років (Восьмий квартет).

У контексті дослідження індивідуально-стильової еволюції творчості В.Костенка важливо відмітити риси посилення процесу

драматизації ліричної сфери, що яскраво виявлені у Другому квартеті. Тут, поряд із трагічним пафосом другої частини, драматичний зміст концентрується і в тематизмі крайніх частин. Романтично-схвильована образність головної партії Іч. утворюється з двох тем, хроматично ускладнених, з загостреною пунктирною ритмікою, семантично близьких до романтично-прометеївських мотивів (див. Додаток 3, пр.№ 10а, 10б). Їй контрастує прозора, ясна, наспівна лірика побічної партії h moll (див. Додаток 3, пр.№ 10в) і широкий, що ніби здіймається до «вершиноджерела» хід заключної партії D dur (див. Додаток 3, пр.№ 10г), яким випереджається романтично-піднесене звучання головної партії в кодї. Через ряд образних і жанрових трансформацій (зокрема, аріозно-монологічного начала II-ї частини і танцювально-примхливої, стрімкої образності фіналу) лірична сфера набуває рис епічної величі в звучанні теми В фіналу (3-5-ти частинна форма з елементами рондо-сонати). Таке ствердження ідеї квартету через переінтоновану народно-танцювальну тему, інтонаційне зерно якої складає «дзвонова» *трихордова поспівка* (див. Додаток 3, пр.№ 10ж, 10і), є показовим для образно-інтонаційного мислення В.Костенка 1920-х років.

Важливо відмітити тут роль *трихордовості*. Як і в Першому квартеті, виокремлення трихордової поспівки у процесі інтонаційного та ідейного синтезу свідчить про глибоку суголосність авторського мислення архаїчним пластам народної культури. *Трихорд*, як інтонаційна основа найдавніших форм народних рецитацій (К.Квітка) трансформується в індивідуально-стильовому мисленні В.Костенка в один із специфічних «авторських кодів» як *музичний еквівалент ідеї цілісності*. Через трихордовість у 2-му квартеті не тільки стверджується пафос життя – вона ж символізує і приреченість земного континууму, через неї смерть осмислюється як повернення до витoku. В музиці квартету (IIч.) це асоціюється з піфагорійською декадою (кінцевою пустою октавою з квінтовим тоном), що є одним з античних символів первинної гармонії всесвіту (див. Додаток 3, пр.№ 10е).

Трихордовість відіграє особливу роль і у драматургічному мисленні В.Костенка 20-х років. З нею пов'язується ідея «авторства» епічної розповіді, що указує на зв'язок з лірницькою традицією. Знайдений у перших двох квартетах драматургічний принцип набуде значення творчої концепції у П'ятому квартеті. В її основу покладена *жанрова ідея думи* як найбільш місткої метафоричної форми громадянського ліричного вислову.

Подібний драматургічний зв'язок між квартетами характерний для творчої еволюції композитора. Усвідомлення змісту, жанру і стилю вислову, а також визначення *idei* творчості відбувається через невинне переосмислення автором особистісних «інтонаційних кодів» (*домінанти з секстою, малого мінорного септакорду, трихордової поспівки*) як смислових еквівалентів життя.

3.2. На шляху до жанрово-інтонаційного синтезу: творчість 1930-1941 років.

Межа 1920-1930 років в українській культурі відмічена трагічним зламом. Утвердження сталінізму, офіційно-тоталітарного керівництва у мистецтві, репресивні заходи щодо української інтелігенції у 1929-1934 роках на десятиліття призупинили її плідний розвиток. Задушлива атмосфера політичних звинувачень, взаємопідозри, уніфікаторських тенденцій у суспільстві створювали ґрунт для конформізму у мистецтві [49].

«Насадження» єдиного методу соцреалізму з його поверховим академізмом, монументалізмом та масовістю, вплив так званої «виробничої концепції», відмова від «стильового плюралізму» 1920-х років і загальна уніфікація смислу культури відбилися, як у тематиці, так і у жанрово-інтонаційному змісті музичної творчості цього періоду.

Однак, сучасні дослідники відмічають етапне значення музичної творчості 30-х років. Воно полягає у посиленні зв'язку з фольклорною традицією, певній жанровій стабілізації [50, 15]. Водночас із розповсюдженням жанру урочистої та прославної кантати з її орієнтацією на інтонації радянської масової пісні відбувається входження у тогочасну музичну творчість героїко-революційної тематики, образу нового героя, романтики сучасного соціалістичного будівництва. Звернення до сюжетів класичної літератури веде до оновлення оперно-балетної драматургії [50, 71]. У виразнюється тенденція наближення опери і балету до типу музичної драми наскрізного розвитку. З драматизацією та новою тематичною направленістю театральних жанрів пов'язується і розширення сфери інтонаційних джерел – композитори намагаються синтезувати класичні традиції з новими жанрово-інтонаційними тенденціями епохи. В тому числі, вони звертаються до радянських масових пісень, по-новому осмислюють і пісні часів революції та громадянської війни.

Нова тематика своєрідно відбилася і в українській камерно-інструментальній творчості. Для неї характерна програмність.

Загальний курс на демократизацію мистецтва, осмислення образів сучасності не оминув і В.Костенка.

Творчість В.Костенка 1930-х років, на відміну від творчості 1920-х, майже повністю представлена в нотних матеріалах (переважно рукописних). Збережені автографи (клавіри) всіх п'яти опер, балету, партитури квартетів.

Не знайшло підтвердження у комплексі біографічних джерел одиначне повідомлення в періодиці 1930-х років про написання В.Костенком у 1937 році двох романсів на вірши О.Пушкіна – «Песня о Стеньке Разине» та «Погасло дневное светило»⁶ (нотні аналоги не знайдено).

Серед камерно-інструментальних творів даного періоду не знайдено повний текст віолончельної сонатини – в рукописах збережена тільки друга її частина, виокремлена В.Костенком у самостійний твір «Мелодія» (1937).

Спирання на авторські нотні рукописи в дослідженні творчості 30-х років надає можливість ясніше зрозуміти індивідуально-стильове мислення композитора та повніше представити картину українського музичного мистецтва цих несприятливих для творчості років.

Як вже зазначалось вище, індивідуальності В.Костенка було притаманне осмислення об'єктивного крізь призму *філософського, лірико-психологічного світобачення*. Ця індивідуальна риса є характерною і для мистецького пошуку В.Костенка 1930-тих років.

У цей період композитор продовжує працювати у т.зв. «європейському» руслі (опери, балет, струнні квартети), своєрідно реагуючи на нові тенденції суспільного і мистецького життя. Невпинний творчий пошук митця полягає в інтонаційно-образному збагаченні змісту музики через звернення до думного епосу, героїко-історичних сторінок фольклору, традицій гудаків. Визрівання внутрішнього трагізму забарвило у нові тони епос і лірику, визначило появу сатиричних, пародійних, гротескних образів.

Нові якості творчого мислення В.Костенка особливо яскраво відобразилися у двох історичних операх («Кармелюк», «Сава Чалий»),

⁶ Рад.музика, 1937 № 2, с.43

написаних в традиціях музичної історичної драми, Третьому та П'ятому струнних квартетах.

Панорамний аналіз *оперної творчості* митця, дозволяє говорити про неї як про значне й самобутнє явище. Поряд з операми Б.Лятошинського, Б.Яновського, Ф.Фемеліди опери В.Костенка створювали національний феномен оперної культури, вписуючи вітчизняні традиції в європейський музичний контекст. Відображаючи типове для часу осмислення національного через героїко-патріотичну тематику та побут В.Костенко підносить на новий драматургічний рівень українську історичну оперу та побутовий музичний театр. Важливо наголосити на визнанні В.Костенком своєї ролі у розвитку лірико-побутової опери як створювача нової редакція музики (в операх «Наталка Полтавка» та «Назар Стодоля» композитор намагається подолати традиційну номерну структуру цього жанру загальною симфонізацією твору, введенням речитативних зв'язок), в той час як його мислення в царині історичної опери було дійсно самобутнім.

Персоналізм мислення В.Костенка зумовив особливості драматургічних концепцій його історичних опер. Новаторський пошук митця в напрямку *музичної історичної драми* позначився у персоналістичному вирішенні проблеми «історія та герой», переакцентуації центральної образної ваги з масових сцен, що характеризують колективний образ народу, на психологічну драму героїв («Кармелюк», «Сава Чалий»). Можна припустити, що такою психологічною особливістю була позначена і перша незакінчена опера В.Костенка «Кочубеївна» з центральним жіночим образом (в цьому прочитується паралель до «жіночої теми» у творчості П.Куліша). Така особливість мислення В.Костенка стала предметом критики опери «Кармелюк» напочатку 1930-х років [236]. Проте у критиці 50-х років саме завдяки таким якостям мислення та майстерному симфонічному втіленню ідеї твору опера «Кармелюк» здобула найвищої оцінки як яскравий зразок реалістичної музичної драми [3, 73-75].

Якісно новий рівень осмислення проблеми «герой у драмі історії» представляє останній і кульмінаційний, за визначенням В.Костенка, оперний твір митця – **«Сава Чалий»** (1937). У цьому творі героїчне підіймається до рівня *трагічного узагальнення*. Невипадковий і вибір сюжету – трагедія І.Тобілевича «Сава Чалий», де історичний образ гайдамацького ватажка переданий через вирішення внутрішнього

конфлікту. Драматургічне рішення опери визначає акцентування у творі *проблеми морального вибору*, перед яким опиняються головний герой Сава Чалий, його дружина Зося, гайдамаки. Етос і трагізм основного ідейного конфлікту полягає у неможливості поєднати ідеал цілісності, який уособлює сім'я, з руйнуючою стихією гайдамацького руху, сама ідея якого втратила для героя свій гуманістичний сенс. Таким чином, вирішення складної внутрішньої ділеми призводить до особистої трагедії героя та загибелі його сім'ї.

Етичний пафос опери ніби апелює до ідейної антитетичності культури українського бароко, де типу людини «мудрої» протистояв тип людини «гордої» (Ан.Макаров). У цьому полягає історизм мислення В.Костенка. Водночас розкрита композитором тема особистої трагедії героя викликає історичну паралель з долею української інтелігенції 30-х років, для якої проблема морального вибору була такою ж актуальною і принциповою.

Важливу роль у музично-драматургічному втіленні основного ідейного конфлікту опери відіграє узагальнено-символічне трактування народних джерел – українського думного епосу, українського обрядового фольклору та польських народно-танцювальних жанрів.

Так, передчуття трагічної розв'язки втілюється у символіці колискової пісні «Ходить сон по вулочці», яка звучить в VII-й картині опери у тональності *b moll*. Тут ладотональна сфера *b moll* значно драматизована завдяки застосуванню зменшених септакордів, загострено хроматичних звукосполучень. Через трансформацію колискової автор досягає руйнації образу самого життя. Це було якісно новим для В.Костенка семантичним осмисленням фольклорних джерел творчості.

Трагізм ідеї підкреслюється і співставленням в опері двох інтонаційних сфер – епічної архаїки (обрядового фольклору) і думного епосу, які тут символізують дві протидіючі сили – мудрості серця і руйнуючого духу стихії.

У такій символіці відображена і логіка драматургічного розвитку опери, яка насичена хорovими сценами. Так, перша хорova сцена пов'язана з троїцькими святами – дія опери починається під час «зеленої неділі» (основу сцени складає пісня «Ой, за гаєм річка»). Остання ж хорova сцена, інтонаційно пов'язана з думним епосом (за гайдамаками ходив кобзар, якого називали «сліпий Волох»), символізує неминучу фатальну розв'язку.

Насиченість композиційної структури опери хоровими сценами, лейттематичним розвитком, узагальнено-символічним трактуванням фольклорних джерел підкреслює цілісність драматургічної ідеї цього твору. Зазначені риси наближають оперу «Сава Чалий» до типу музичної драми наскрізної дії. Драматургічні досягнення В.Костенка в опері «Сава Чалий», у порівнянні з його попередньою історичною оперою «Кармелюк», що написана була в руслі стилістичних пошуків 1920-х років, свідчать про якісно новий рівень оперно-драматургічного мислення композитора. Драматургічна ідея твору відображає й змістово-якісний рух його творчості від сповненого надій, романтичних ілюзій «вітаїстичного ствердження» до усвідомлення трагічної сутності буття. Наступний крок у цьому напрямку В.Костенко робить у П'ятому квартеті, але тут етична проблематика знаходить інакший ракурс вирішення – через сатиричну, гротескную образність.

Осмилюючи причини такого внутрішнього трагізму творчості В.Костенка кінця 1930-х років відповідь знаходимо не тільки в загально-суспільних кризових явищах. До цього додалися й обставини особистого життя. Переплетення «зовнішнього» і «внутрішнього» – загальна суспільна катастрофа і смерть маленької доньки Світлани, якій судилося прожити на світі трохи більше трьох років – співпали у творчій біографії композитора цього періоду. Ймовірно, з цими обставинами пов'язана й поява в опері «Сава Чалий» образу смерті, що передається через трансформацію теми *колискової* пісні. Ця ж тема відіграє важливу драматургічну роль в наступних творах митця. Так, у 7-му квартеті вона стає носієм ідеї цілісності життя і смерті (ідея Всеєдності).

Стверджуючи красу як етичну категорію композитор, як і раніше, звертається до народної культури. Він відкриває для себе її нові пласти: *гуцульський фольклор* (історико-революційна опера «Карпати»), *орієнтальну стилістику* (лірико-епічний балет «Оживлений степ»). В цьому виявилися і власні мистецькі переконання, і тонке відчуття епохи.

Лірика, відтінена відчуттям трагічного сенсу життя, з новою силою звучить у музиці балету «**Оживлений степ**» (1933) за романом І.Ле «Роман Міжгір'я». Інтимно-лірична сфера балету переплетена тут з епічним пафосом твору. Сама ж символіка «Оживленого степу» відображає новий вектор осмислення вітаїстичної тематики оновленого життя, здобуваючи оригінального музичного втілення.

Поєднання в музиці балету українських думних джерел та орієнтальної стилістики, символіка степу у назві твору – всі ці риси вказують на закодовану тут ідею повернення втраченої цілісності буття, характерну для філософського мислення В.Костенка. В контексті балету тема відродженої землі хлопкоробів викликає паралель з ідеями українського національного відродження першої третини ХХ століття.

Інакше вітаїстичні мотиви реалізувалися в історико-революційній опері **«Карпати» (1932)**. Етос ідеї революційної боротьби тут осмислюється через відчуття людської гідності. І водночас музика цієї опери позначена новими рисами завдяки зверненню до сфери *пародії*. В драматургії твору виявляється характерна для філософської етики митця антитеза цілісності і руйнації, яка втілюється через образно-інтонаційні трансформації народних джерел. Показовим щодо цього є «образ зради», відтворений шляхом деформації ладо-інтонаційного строю гагілки у пародійній сцені опери. Подібний прийом В.Костенко використовує і у П'ятому квартеті.

Музичне втілення ідеї опери пов'язане з гуцульським фольклором, на якому побудовано обрядову сцену весілля. Заразом В.Костенко використовує й теми революційних пісень. Одним із виявів синтезування у творі генетично різних інтонаційних джерел є включення мелодії «Інтернаціоналу» у музичний контекст опери.

У контексті осмислення стильових пошуків В.Костенка необхідно відмітити в музичній мові опери «Карпати» риси творчого експерименту, пошуку нової стилістики. Народно-ладова система, зокрема, поліладовість гуцульського інструментального фольклору, на який спирається композитор, переосмислена тут через авторську мову. В її основі лежить біфункціональна диссонансна акордика нетерцового складу та цілотновість, пов'язана із семантикою збільшеного тризвуку. Подібне прагнення системного синтезу різних ладо-мелодичних структур відобразило типову для мистецтва ХХ століття тенденцію полістилістичного мислення. У творчості В.Костенка такий пошук нової стилістики найбільш органічно проявляється в інтонаційно-ладових структурах 3-го, 5-го квартетів, струнного тріо.

Втім, театральнo-симфонічна творчість В.Костенка залишає відчуття незавершеності, несумірності заявлених можливостей та їх реалізації. У контексті аналізу творчої спадщини В.Костенка факт локалізації музично-театрального напрямку 30-ми роками дає підстави

говорити про свідому переорієнтацію задумів на *камерний жанр* як такий, що був позбавлений штампів соцреалізму і найбільш показовий для індивідуально-стильової еволюції митця. В ньому втілились і драматургічні досягнення оперно-симфонічного мислення, і певна недовомленість театральних запитів 1920-1930-х років.

Третій струнний квартет (1934) – один з найліричніших творів митця. Його музична тканина виростає з дитячої ігрової пісні (лічилки-дражнилки), а філософсько-елегійний ракурс осмислення життя відтіняється емоційно багатою і, водночас, тендітною образністю дитячого світу. На відміну від опери «Сава Чалий», де через трансформацію коліскової пісні осмислюється трагічне, дитячий фольклор у Третньому квартеті є носієм світлих життєдайних образів (див. Додаток 3, пр.№№ 12а – 12г).

Переосмислена через дитячий ігровий фольклор (різного роду лічилки, дражнилки, перекликання звірят тощо) трихордова інтонація складає інтонаційне зерно твору. На його основі вибудовується різнопланова образно-інтонаційна сфера квартету. Лірико-епічне начало вступу тут збагачується ігровою образністю I-ї частини, думно-монологічною патетикою II-ї частини, синтезується в ігровій моториці III-й частині. Саме тут через ігровий, ритмічно-пульсуючий рух теми стверджується епічна ідея квартету.

Намічений у Третньому квартеті більш опосередкований зв'язок з фольклором випереджає осмислення фольклору складовою частиною своєрідної полістилістичної мови (5-й, 6-й, 8-й квартети, струнне тріо).

Водночас, нове контекстне усвідомлення дитячого ігрового фольклору передвіщає появу загострено-скерцозної образності у П'ятому квартеті та струнному тріо.

Поряд із розширенням образно-інтонаційної сфери збагачується і ладо-мелодичне мислення митця. У Третньому квартеті відбувається спроба синтезу інтонаційно напруженого поліфонічного мислення композитора з елементами народної культури: народно-ладовою модальністю, мелодичними діатонічними ладами, хроматикою думного ладу. Але, застосовані у цьому квартеті загострена ладова хроматика та цілотновість не набувають значення антагоністичних семантичних структур (добро-зло), як у П'ятому квартеті. Тут вони включені у контекст розвитку єдиного образу.

Нові індивідуально-стильові тенденції виявились і в переосмисленні драматургії сонатно-симфонічного циклу. При збереженні традиційної класичної структури романтично-поемні тенденції зсередини ускладнюють класичну форму твору, насичуючи його епізодами філософської лірики.

Більш традиційним щодо музично-стилістичних пошуків виглядає **Четвертий струнний квартет с moll (1937)** на теми українських пісень. Тут інтереси композитора зосереджуються у сфері інструментальної обробки народних пісень, що об'єднані за сюжетним принципом (прихована програма). У порівнянні з симфонічною Сюїтою, яка відображає спільну тенденцію осмислення фольклорних джерел і відзначена наскрізністю драматургічного розвитку, Четвертий квартет нагадує типові для того часу віночки українських пісень.

Втім, вибір народних джерел у квартеті є принципово новим. У ньому відобразився процес драматизації образно-інтонаційної сфери творчості В.Костенка. Композитор звертається переважно до побутових та весільних пісень драматичного змісту з хроматично ускладненою ладовою структурою (IУ# або УII# ступінь в мінорі).

Так, тематизм першої частини побудований на трьох народно-пісенних мелодіях – переінтонованій колядці «Ой, гула, гула» (див. Додаток 3, пр.№ 13а), чумацькій пісні «Гей, сидить пугач» (там само, ц.2) та побутовій ліричній пісні «Зеленеє жито» (див. Додаток 3, пр.№ 13б), які об'єднані за принципом інтонаційно-жанрового контрасту.

Друга частина (повільне рондо) інтонаційно спирається на три оригінальні теми – бурлацької пісні «Вчора була суботонька» (див. Додаток 3, пр.№ 13в) та ліричної побутової «Там, де Ятрань круто в'ється», образний контраст яким складає грайлива тема, співзвучна з піснею «Зеленеє жито».

Примітною особливістю композиційного рішення цієї частини є проростання рис рондальності у загальну структуру симфонічних варіацій, де головну драматургічну роль відіграє рефрен. Саме через образну динамізацію теми рефрену в процесі варіативно-поліфонічного розвитку другої частини та її жанрової трансформації у фіналі (у рефрені використана пісня «Ой, у саду вишня» (див. Додаток 3, пр.№ 13г)) стверджується епічна ідея квартету. Композиційний принцип II-ї частини зберігається і в фіналі (рондо). Але образний контраст тут підсилюється ще й ладовим співставленням – діатоніки епічної теми

рефрену та загостреної хроматики двох ліричних пісень – весільної «Частуй, частуй, пан-отченьку» (див. Додаток 3, пр.№ 13д) і побутової «Ой, попливи, вутко» (див. Додаток 3, пр.№ 13е).

Показовим щодо розвитку в подальшій творчості В.Костенка розроблених в цьому квартеті народно-пісенних тем є значення двох з них – «Ой, гула, гула» та «Гей, сидить пугач». З першої визріває тематизм П'ятого квартету, переінтонована друга – є носієм елегійного начала у Восьмому квартеті.

У руслі розвитку індивідуально-стильових пошуків В.Костенка Четвертий квартет можна визначити як творчу лабораторію митця на шляху освоєння нових пластів українського фольклору, удосконалення поліфонічного мислення, що безпосередньо підводить до стильового синтезу і кульмінації індивідуально-художніх пошуків митця у програмному П'ятому квартеті.

У музичній критиці 1930-х і 1950-х років [34; 35, 191-194] **П'ятий струнний квартет g moll за поемою «Сон» Т.Шевченка (1939)**⁷, оцінюється як один з перших яскравих програмних творів тогочасної української камерно-інструментальної музики. Тяжіння до програмності (узагальнено-символічної, літературної, захованої тощо) визначає й одну з рис індивідуального мислення композитора цього періоду.

Те нове, що вібрав у своїй драматургії П'ятий квартет, є яскравим вираженням кульмінаційності інтонаційно-жанрових пошуків митця. Сам автор вважав його найкращим зі своїх квартетів [251, 132].

Прагнення цілісного творчо-філософського узагальнення наприкінці 1930-х років змусило В.Костенка відійти від музично-театральної творчості і зосередити свої задуми виключно на камерних жанрах.

Роздуми про невідповідність домінуючого у тогочасному мистецтві методу соціалістичного реалізму власним творчим принципам, філософсько-естетичним поглядам, а також небажання вдаватися до мистецької «фальші» зафіксовано на сторінках філософських творів митця. Зокрема, у поемі «Пророк Світовида» В.Костенко висловлює думки сповнені болем за втрачену людську гідність: «Під культурою тепер стали розуміти не найвищий щабель духовного розвитку, а зовнішній комфорт і вміння красиво триматися в суспільстві. Сучасна поверхова культура здебільшого нівечить морально-нестійких людей, розкладає їх психіку, робить з них нікчемні автомати і філістерів» [249, 22].

⁷ У Т.Шевченка жанр твору визначається як комедія.

Тема людської гідності визначає й ідейну спрямованість П'ятого квартету.

Як відомо, в історії української шевченкіани композитори зверталися до невеличкого уривку «Прощай, світе, прощай, земле...» з комедії «Сон» Т.Шевченка (М.Лисенко, Я.Степовий, В.Сільвестров), виявляючи музично-поетичні метафори землі-долі, землі-світу, землі-життя. В осмисленні поетичної метафори «сну» поета як пророцтва власної долі і долі України В.Костенко звертається до невербального жанру як до найбільш відповідного для ідейного узагальнення змісту поеми Т.Шевченка, твору, «исполненного самых наглых и дерзких описаний высочайшего дома» [194, 116].

Показовим для індивідуальності В.Костенка є й факт звернення до політичної сатири Т.Шевченка у 1939-му році. В час зростання репресій і терору, нівелювання особистості та домінування декларативно-фанфарних гасел у мистецтві, коли «трагедія» мала бути виключно «оптимістичною», написання програмного твору гостро-сатиричного спрямування було не типовим, а, скоріш, винятковим явищем.

В художньому осмисленні твору Кобзаря В.Костенко підноситься над конкретним образно-драматичним змістом і прямими історичними паралелями, виводячи програмність на узагальнено-символічний рівень. У багатоплановості комедії для В.Костенка стає важливим саме етос ідеї подолання зла – через внутрішнє особистісне протистояння, духовну нескореність. Відповідно до власних етичних поглядів, композитор акцентує увагу не на революційній ідеї політичної боротьби. Він зосереджується на глибинній соборній ідеї повернення зруйнованої цілісності буття через внутрішнє етичне перетворення, переборення зла, що міститься у самій людській природі. Саме ця «біблійно-сковородинська» лінія комедії, що захована в епіграфі та авторських відступах Т.Шевченка, і визначає художню концепцію квартету.

Етична спрямованість задуму відтворюється через узагальнення образів «добра» і «зла». Це відображено у своєрідному «епіграфічному лібретто», де світу «живого космосу» (I, II, IV частини) протистоїть образ «буденного мирку» з його банальщиною, безінтелектуальністю і безглуздям (III частина).

Водночас «епіграфічне лібретто» визначає й драматургічну ідею твору. Її особливістю є те, що образна антитеза подається не у тематизмі сонатного алегро як експозиції драми, а у поступовому

накопиченні «сатиричної енергії», внутрішньому визріванні в межах епічної образності сфери гротеску, що концентрується у III-й частині циклу – Скерцо.

Особливістю драматургічного конфлікту є й інтонаційне моноджерело, з якого постають антагоністичні образи. Ідея твору розкривається через образні трансформації теми вступу (див. Додаток 3, пр.№ 14а). Вона інтонаційно пов'язана з думним епосом та архаїчними народно-пісенними джерелами, що у контексті твору символізують образ цілісності і соборності народного духу. Саме через жанрові та образні трансформації думно-монологічного начала теми вступу у гротескове (див. Додаток 3, пр.№ 4е) В.Костенко розкриває ідею сатиричного спростування «зла» та стверджує духовну велич народу.

Прагненню епічного узагальнення у квартеті відповідає й індивідуалізація інтонаційних джерел. Їх переосмислення через авторську монологічно-філософську рефлексію і самозаглибленість відкривають поряд з епічною спрямованістю ідеї її суб'єктивне начало, що заховано у темі людської самотності, трагізмі особистої долі (див. Додаток 3, пр.№ 14г, 14д). У цьому аспекті тема вступу ніби уособлює авторську індивідуальну константу, його особистісну духовну цілісність. В драматургічній структурі твору ця тема набуває значення лейттеми.

Своєрідне поєднання у квартеті епіки, лірики і сатири з яскраво вираженим особистісним, «авторським» началом стилістично споріднює квартет з думою. В такому аспекті можна говорити, що в основу драматургії квартету покладена *жанрова ідея думи як найбільш місткої форми громадянського вислову*. Зв'язок з думною традицією виявляється і в особливостях переосмислення сонатно-симфонічного циклу, і у принципах інтонаційного розвитку.

Так, становлення ідеї квартету відбувається через варіативний розвиток єдиного інтонаційного джерела, яким є вступ. В ньому, подібно до думного «мотива-формули», закодований образно-інтонаційний зміст твору. Вступ – це своєрідна драматургічна матриця квартету. Лаконічний за формою, цей стриманий, сповнений філософської рефлексії монолог-роздум, концентрує найважливіші закономірності драматургічного розвитку – інтонаційні, структурні, ладотональні, метроритмічні тощо.

Так, «внутрішня» наскрізна форма твору виражає тенденцію до укрупнення жанру через монотематичний принцип розвитку, що надає

квартету рис поемної драматургії. Найбільш характерно «думність» проявляється у I-й частині циклу. Тут через віддалення заключної партії з експозиції на кінець розробки, а з репризи – на кінець коди, класична форма сонатного алегро ніби укрупнюється до двох «уступів-варіацій».

Основній ідеї квартету відповідає і розвиток образно-інтонаційної сфери.

Так, в першій частині вона утворюється з інтонаційного розгалуження теми вступу і синтезованих в процесі варіативного розвитку ладо-інтонаційних структур – дорійського, фрігійського, міксолідійського ладів, народно-ладової модальності, поліладових і біфункціональних гармонічних утворень, професійних систем зменшеного та збільшеного ланцюгових ладів. У такому ладовому розмаїтті позначилися особливості лірико-епічної образності цієї частини, де через синтезування думних та архаїчних народно-пісенних джерел ніби відтворюється «дивний сон-образ» України (див. Додаток 3, пр.№ 14б, 14в). У другій частині – яскравому прикладі громадянської лірики митця і, водночас, драматичній кульмінації циклу – лірико-епічне начало драматизується через аріозну патетику і зв'язок з народними голосіннями та плачами (див. Додаток 3, пр.№№ 14г, 14д). У такий спосіб процес розвитку підводиться до ідейно-драматургічного центру квартету – Скерцо. Тут розробка циклу збігається з його драматургічною кульмінацією. У жанрово-інтонаційному плані Скерцо, що є осередком сатирично-гротескних образів, відбувається «розкодування» ідеї квартету (див. Додаток 3, пр.№ 14е, 14ж).

Метод «розкодування» ідеї в Скерцо виявився у жанрових трансформаціях образно-інтонаційної сфери перших двох частин. Народнопісенне начало (лірико-епічна та ігрова образність) трансформується тут у загострено-скерцозну танцювальну ритміку, думне начало перетворюється у гротескову маршовість, а драматичний монолог теми вступу через пониження жанру трансформується у «фривольну» опереткову пісеньку.

На розкриття образної антитези та ідеї націлений і ладотональний план циклу. У сконцентрованому вигляді він міститься вже у вступі. Поступово, через ряд модуляцій і відхилень в G Dur, e moll, C Dur тут відбувається розвиток від загостреного драматизму с moll до основної тональності циклу g moll. Така динаміка в цілому відображає ладотональний план циклу і кожної з його частин: I (G Dur-e moll), II (с moll), III (C Dur-c moll), IV (g moll).

Гротесковість образної сфери підкреслюється тонально-ладовою символікою за принципом протиставлення простої, земної, життєстверджуючої сфери *C Dur* (тема рефрену) загостреному драматизму *c moll* (тема «пісеньки» та «гротескового маршу»).

Особливості конфлікту виявляються і в специфіці формотворення Скерцо. Тут, на відміну від мелодико- і ладо-варіативних принципів розробки тематизму I,II,IV частин, пріоритетність в темоутворенні віддається *ритму*. Використання композитором характерних для симфонізму XX-го століття *ритмо-остинатних прийомів розвитку* стає фактором динамізації теми рефрену Скерцо (складна 3-частинна форма з рисами рондо-сонати). В основі ритмічної структури цієї теми лежить своєрідна заклинальна формула, суголосна давнім формам народних рецитацій [69]. Її трансформація відбувається завдяки застосуванню прийомів рондоподібного формотворення і винахідливості композитора у використанні ефектів *метричного укрупнення* – чергування простих і геміольних структур (див. Додаток 3, пр.№ 14ж). Через це у Скерцо створюється карикатурно-трагічний образ безглузлого кружляння по замкненому колу «гомеричного простору». А сама тема рефрену, динамізуючись, у кодї викликає асоціації з образом «закляття зла».

Карикатурність образу довершує використання імітаційно-поліфонічних засобів розвитку тематизму (фугато, стретти) у розробці теми середнього епізоду Скерцо (трансформована в опереткову пісеньку тема вступу). Через саморуйнацію цієї теми на зм.7 у Скерцо знімається головна ідейно-образна антитеза. В наслідок таких образних трансформацій IV частина стає осердям нового етапу інтонаційного синтезу. Власне у фіналі в надрах лейттеми народжується нове епіко-драматичне начало і нова тема (див. Додаток 3, пр.№ 14з, 14і). Своєю інтонаційною спорідненістю з трудовими піснями вона ніби утворює своєрідну арку з першою частиною. Водночас маршеві витoki теми фіналу, що надають звучанню частини стриманості, вольової енергії, символізують народження нової духовної цілісності і підкреслюють епічний пафос квартету.

Яскраво індивідуальні художні якості мислення В.Костенка певною мірою визначили мистецьку долю його творів 1930-х років, не позбавлену й парадоксів.

Так, вражає популярність 5-го квартету з його гостро сатиричною спрямованістю, занадто сміливою для 1939 року. Втім виконання цього твору – не єдиний парадокс творчого життя В.Костенка. Дивує й факт

прийняття у 1933 році до театральної постановки опери «Карпати», де міститься явна пародія на радянську систему. І незнищеність рукопису конфіскованої органами НКВС філософської поеми «Пророк Світовида», де за алегоричними образами прочитується протест проти уніфікаторської та шовіністичної політики великої держави. Творча біографія В.Костенка, як і багатьох його сучасників, що пережили сталінське лихоліття, викликає числені запитання, відповідь на які може бути суто гіпотетичною.

Зосередженість на внутрішньому змісті музики, неприйняття всього зовнішнього, ефектного, вульгарно-об'єктивістського було принциповою творчою позицією В.Костенка в 1930-ті роки. Перенесення уваги композитора з масових сцен на психологічні характеристики героїв спричинилося до того, що більшість музично-театральних творів В.Костенка ніколи не виконувалася.

Серед п'яти опер і балету на театральній сцені ставилися лише три опери – «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля» та «Кармелюк». Постановка перших двох лірико-побутових опер відповідала тогочасній тенденції розуміння національного через відображення побуту. Опера «Кармелюк», що стала значним досягненням не тільки у творчій біографії митця, а й твором етапним у розвитку української опери [3, 73-75], йшла на сценах оперних театрів недовго, лише напочатку 30-х років. Не зважаючи на її коротке театральне життя, аріозо Кармелюка «Ще день, чи два» з третьої дії опери увійшло до «золотого репертуару» багатьох баритонів (серед них – І.Паторжинський, М.Зубарів, О.Мартиненко тощо). Опера «Сава Чалий» («Народна помста») за трагедією І.Тобілевича, яку сам композитор вважав найкапітальнішим своїм твором [251, 134], так і не побачила світ. Та ж доля спіткала і балет «Оживлений степ» («Саїд») за «Романом Міжгір'я» І.Ле, і оперу «Карпати», яка присвячена революційним подіям у Західній Україні 1930-1931-го років у період її пацифікації польським урядом.

3. 3. Узагальнення ідеї життя. Камерно-ліричні тенденції в музиці 1942-1957 років.

Творчість цих двох десятиліть співпала з найбільш драматичним періодом життя В.Костенка. З них п'ять років припали на воєнний час і шість – на табори ГУЛАГу. Однак музика цього періоду позначена

найбільшою врівноваженістю мислення. Ідейний модус творчості характеризується мудрим прийняттям особистої долі і ствердженням життя в його найвищому етичному значенні. Лірика та епос, залишаючись основними в його творчості, здобувають нової якості завдяки монологічно-філософській самозаглибленості і трагізму.

Подальший пошук внутрішньої гармонії та ідеалу цілісності у зверненні до класичного мистецтва відкриває нові горизонти творчості В.Костенка. Саме це давало В.Костенку можливість вижити, зберегти свою творчу індивідуальність. Але класика входить в музичний світ В.Костенка не тільки через традиційні форми мислення, як це було раніше. Композитор використовує і прямі цитати, і тонку стилізацію, звертаючись до музики Й.С.Баха, П.Чайковського, Ф.Шопена. Водночас завдяки паралелям з бароковою та романтичною культурою поглиблюється драматургічне мислення В.Костенка, збагачуючись образами скорботи та протесту.

У жанровій палітрі також сталися якісні зміни. Роздуми про сенс життя спонукають В.Костенка відмовитися від театрального жанру, зосередивши свої задуми на симфонічній (поема «Тайга»), камерно-інструментальній (струнне та фортепіанне тріо, три струнних квартети), камерно-вокальній («12 солоспівів на вірші Л.Українки»), фортепіанній (дитячий цикл «Проліски») та хоровій творчості.

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

Два твори воєнного періоду – Шостий струнний квартет і Струнне тріо (рукопис фортепіанного тріо вважається втраченим) – це свого роду «воєнний диптих», в якому відобразились складні духовні переборення людини, що за своїм внутрішнім складом гостро відчувала будь-якого роду руйнуючі процеси – особистісні, загально-суспільні, всесвітні. Пережите наприкінці 1920-х – в 1930 роки ще більше загострило особистісний пошук смислу у вирі катастрофічних подій війни. Трагізм і пафос самоствердження набувають у цих творах чи не найвищої сили.

Водночас у художньо-драматургічному змісті квартету та тріо відбилися стилістично різні тенденції тогочасного музичного мистецтва: фольклорна та класицистична. Вони виявилися в особливостях образно-інтонаційної сфери та трактуванні сонатно-симфонічного циклу. Зокрема, композиційної побудови *першої частини, драматургічної ролі Скерцо та жанрових джерел фіналів.*

Так, епічний **Шостий струнний квартет А Dur (1941)** продовжує фольклорну лінію творчості митця, представлену Сюїтою та Четвертим квартетом. Як і раніше, автор спирається на оригінальні українські народно-пісенні теми. Втім те, що було знайдено в інтонаційній мові П'ятого квартету, зумовило якісно нове ставлення до народних джерел. Монологічно-речитативні інтонації ніби проростають у фольклорні структури Шостого квартету. Сфера інтонаційних джерел збагачується й ритмо-пластикою тарантели (Пч.), що надає загальному звучанню твору експансивно-динамічної образності.

Своєрідність поєднання у квартеті монологізму та народно-пісенних джерел відображена в композиційній логіці. Драматургічна ідея вибудовується від епіки першої частини до трагічної кульмінації циклу в третій частині та епічного узагальнення у фіналі. Таким чином, епічне начало концентрується аркоподібно в першій та четвертій частинах (епіко-пісенні джерела (див. Додаток 3, пр.№ 16а, 16е)), тоді як дві середніх утворюють своєрідне драматичне «осердя» квартету (жанрово-ігрові та монологічні джерела (див. Додаток 3, пр.№ 16б, 16в, 16г)). Такій драматургічній логіці відповідає і ладотональний план: F Dur-d moll II-ї частини (*Allegro scerzando*) та d moll III-ї частини (*Andante*) складають тональний контраст крайнім частинам (A Dur).

Драматизація змісту двох середніх частин, особливо загострений трагізм третьої частини, відкривають у Шостому квартеті одну з трагічних сторінок музики В.Костенка. Водночас у третій частині через поєднання епіки і трагізму розкривається образний світ надхненної лірично-мужньої сили, того невмирущого потягу до світла, яким відмічені глибинні пласти мислення композитора.

Ідея твору визначила специфіку процесу формотворення. Поскілки образно-тематичний контраст розподілений між частинами циклу, а не концентрується у першій, В.Костенко відмовляється від форми сонатного алегро. Він фокусує увагу на спокійно-величавому *епічному* характері твору, використовуючи у першій частині найбільш співзвучну щодо цього форму варіацій (варіації на пісенну тему «Щука-риба в морі»). Застосовуючи вже знайомий по Сюїті та П'ятому квартету прийом жанрового переосмислення тематизму композитор досягає у фіналі трансформації епіко-пісенної сфери у жанрово-ігрову. В основі жанрових трансформацій тематизму лежить принцип підбору інтонаційно близьких фольклорних тем. Зокрема, козацькій пісні

«Щука-риба в морі» (Гч.) відповідає у фіналі родинна побутова пісня з ритмо-інтонаційними особливостями козачка «Ой, хмариться, дощ буде» (рефрен).

Логіці становлення ідеї твору відповідає й інакша, ніж у П'ятому квартеті, драматургічна роль Скерцо – тут другої частини циклу. Якщо у П'ятому квартеті Скерцо – це драматургічний центр і кульмінація, то у Шостому таким центром є третя частина (3-5-ти частинна форма). Скерцо ж є важливим етапом образно-інтонаційних трансформацій. У його середньому епізоді (тарантела) поступово викристалізуються мовно-речитативні інтонації і здійснюється перехід до заглиблено-монологічної сфери третьої частини та її узагальнення у фіналі (епізод В, основу якого складає пісня «Журба за журбою» (див. Додаток 3, пр.№ 16е)).

Інтонаційні особливості третьої частини виявляються у хроматично-напруженій гнучкій мелодичній лінії з характерним оспівуванням тоніки зм.7, зм.4, мелодичними затриманнями III-го та II-го ступеню, напруженою пластикою альтерованих інтервалів. З цим пов'язане й ладотональне мислення, модуляційний план твору (для нього характерні секундові та малотерцові співвідношення). Напружена вертикаль утворюється в наслідок поєднання лінеарності з хоральністю при домінуючому значенні *поліфонічних прийомів* розвитку.

Така інтонаційно деталізована напружена мова генетично пов'язана з П'ятим квартетом. Вона ж передвіщає актуалізацію поліфонічних засобів виразності у струнному Тріо та творчості В.Костенка останнього десятиліття – Сьомому, Восьмому квартетах, симфонічній поемі «Тайга».

Своєрідне поєднання лірики, епіки і трагізму у **Тріо для двох скрипок і альту d moll (1942)** визначило інакший, ніж у Шостому квартеті, зміст твору.

Усвідомлюючи катастрофу війни через *драму людини*, В.Костенко створює свій найбільш класичний твір. Загострене відчуття трагізму і духовна нескореність змушують його звернутися до нових інтонаційних джерел і форм мислення.

Він не тільки зберігає те, що було раніше (народно-пісенні, думні джерела), а й поглиблює образно-інтонаційне мислення через звернення до культури західноєвропейського бароко, а саме, до стилістики партитної музики Й.С.Баха. Зв'язок із творчістю Й.С.Баха виявляється

тут як у випробуванні нових прийомів поліфонічного синтезу, так і у збагаченні змісту музики новими образами величі та скорботи (див. Додаток 3, пр.№ 15є).

З бароковою традицією твір поєднує і типовий для тріо-сонати інструментальний склад ансамблю (дві скрипки та альт). Втім В.Костенко таким складом підкреслює граничну напруженість ліричного вислову, за типом мелодизму близького до романтичної традиції П.Чайковського.

Звернення до стильової паралелі Чайковський-Бах, романтизм-бароко дозволяє композитору по-новому осмислити *трагічне*. Якщо у П'ятому квартеті ідея повернення зруйнованої цілісності буття через духовне протистояння злу вирішується методом сатиричного узагальнення, то у Тріо вона осмислюється через заглиблення у ліричну сферу та особистісне *відчуття трагізму одиної людської долі*. Тут не випадково виникають асоціації з Шостою симфонією П.Чайковського. Вплив симфонізму П.Чайковського відчувається і в тематизмі першої частини, і у драматургічній ідеї Тріо. Воно вибудовується від ліричного протесту першої частини (див. Додаток 3, пр.№ 15б, 15в, 15г), через бурлескно скерцозну вальсову образність другої (див. Додаток 3, пр.№ 15д) та скорботну патетику третьої (див. Додаток 3, пр.№ 15е, 15є) до триумфально маршевого пафосу фіналу (див. Додаток 3, пр.№ 15ж).

Розглядаючи Тріо в наступності з попередніми квартетами відмітимо особливості переосмислення в цьому творі сонатно-симфонічного циклу. Як і в П'ятому квартеті важливу драматургічну роль тут відіграє *вступ*. У ньому сконцентрована ідея твору в її проникливо ліричній сутності. Підкреслюючи напружений ліричний тонус твору автор ніби намагається подолати скінченне, звертаючись до мелодики слобожанської *протяжної ліричної* пісні (в творчості середини 1920-х років категорія нескінченного осмислювалась композитором через семантику кола, а не лінії). Саме цей тип мелодизму вже визрівав у творчості митця 1930-х років (3-й квартет, опера «Карпати», «Мелодія» для віолончелі і фортепіано). *Такі як в Тріо протяжні у часі теми стають відмінною рисою індивідуально-стильового мислення В.Костенка*. Знайдений тут синтез інтонаційних особливостей *протяжної ліричної пісні, драматичного романсу-монологу, партитної мелодики* досягне своєї кульмінації у симфонічній картині «Тайга».

Якісно новий тип вислову передвіщає і діалектика образно-тематичного розгортання Тріо. Його особливостями є використання двох сонатних форм – сонатного алегро у першій частині та рондо-сонати у фіналі. З такою драматургічною специфікою, де активно-динамічна сфера концентрується в крайніх частинах, пов'язане в Тріо і *переосмислення ролі Скерцо (II ч.)*. Тут воно є *ліричним інтермецо*, що вводить у сферу бурлескно-танцювальної та ностальгійно-вальсової образності (див. Додаток 3, пр.№ 15д). Водночас Скерцо виконує роль важливого синтезуючого центру, де через драматизацію лірично-вальсової образності побічної партії першої частини відбувається перехід до піднесеного трагізму третьої частини. В образно-інтонаційній сфері третьої частини в наслідок *жанрового переосмислення тематизму*, а саме, переінтонування протяжної ліричної пісні (А)⁸ у мелодику партитного типу (В) випереджається смислова діалектика фіналу (маршеві, думні джерела, плачі).

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

Так, динамізація музичної тканини в розробці сонатного алегро I-ї частини (побудована на інтонаціях теми головної партії) досягається через її мотивне дроблення у *стреттових проведеннях*, а у фіналі (рондо-соната) розробкою є *фугато* на темі побічної партії (В (див. Додаток 3, пр.№ 15к)).

Така особливість розробкових розділів сонатних форм підкреслює *діалектику епічного і ліричного* в Тріо. Так, драматизуючись в процесі мотивно-поліфонічного розвитку *епічна тема* головної партії Іч. (інтонаційно близька до козацької пісні «Ой, на горі та й жінці жнуть») стає носієм *ідеї особистісного ліричного протесту*. Втім у фіналі твору синтез образно-інтонаційної сфери досягається через *героїзацію ліричного начала* у фугато (побудовано на темі побічної партії, епізод В). Жанровий синтез фіналу, що відбувається завдяки узагальненню епічної маршовості у двох взаємодоповнюючих характеристику образу темах – *тріумфально-урочистій* (А, див. Додаток 3, пр.№ 15ж) та

⁸ Інтонаційно близька до слобожанської пісні «Повій, вітре» з фонографічної збірки Ступницького 1929 р [154, 32].

думній темі-плачі (С, див. Додаток 3, пр.№ 15л) підкреслює цілісність драматургічної ідеї твору.

Специфічне поєднання в інтонаційній мові Тріо принципів народного мислення та класичного музичного мистецтва (бароко, класицизм, романтизм) визначило особливості *ладової системи* цього твору. Намічений у П'ятому квартеті процес ускладнення горизонталі шляхом деталізації мовної інтонації, застосування народних діатонічних і професійних ланцюгових ладів реалізувався в Тріо у створенні ладової системи з *тяжінням до пониження ступенів ладу* (близької до ладу Д.Шостаковича). Як певний якісний етап ладоінтонаційного мислення В.Костенка така ладова система отримає розвиток в подальшій творчості.

Осмислення генезису індивідуально-стильових тенденцій творчості митця у Тріо та П'ятому квартеті дозволяє виявити характерну для В.Костенка тональну семантику *C Dur* у Скерцо цих творів. Така ж логіка тонального синтезу творчості В.Костенка яскраво виявляється у ладо-тональній сфері двох останніх творів (*c moll – C Dur*). Йдеться про *суттєвий тонально-діалектичний модус мислення композитора у ствердженні ідеї життя*.

Зібрані й опрацьовані матеріали (слідча справа В.Костенка, листи до дружини з ГУЛАГу, листування з В.Довженком. Л.Архимович) уможливають реконструкцію фактів і подій останнього періоду життя митця. Воєнні та повоєнні роки життя композитора були позначені складними духовними ваганнями, типовими для багатьох українських інтелігентів, яких трагічні події передвоєнного десятиліття та катастрофа війни поставили перед усвідомленням глобальної катастрофи гуманізму в Радянському Союзі. Невипадково 1943-1948 роки життя композитора позначені творчим мовчанням.

Перебуваючи у цей час на Заході України В.Костенко приймає рішення повернутися до Харкова. Однак у Харкові він був раптово арештований 15 червня 1950 року. Загадка його арешту залишається відкритою. Про духовну нескореність і самозреченність композитора свідчать і протоколи допитів, і листи В.Костенка до дружини з таборів (Ангарлаг, Озерлаг), де він відбував покарання за нескоєний злочин.

Трагічні події біографії митця кінця 1940-х – 1950-х років знайшли відображення у напруженому драматично-філософському тонусі творчості цього періоду.

Стильовий синтез останнього десятиліття творчості В.Костенка розставляє певні акценти у різних жанрових напрямках. Показово, що у цей час В.Костенко знову звертається до симфонізму (симфонічна картина Тайга»), квартетної творчості (Сьомий, Восьмий квартети), камерно-вокального жанру («12 солоспівів на вірші Лесі Українки»), хорової та фортепіанної творчості.

Відбувається ніби повернення до витоків. Проте повернення на якісно новому рівні.

Так, переосмислення стильових пошуків 1920-х років відобразилось у вокальному циклі для баритона і меццо-сопрано **«12 солоспівів на вірші Л.Українки» (1949-1950)**. Глибокі сутнісні мотиви, роздуми композитора цих років, які шукали відповідної форми ліричного вислову, знайшли відгук у поезії Лесі Українки. Необхідність говорити мовою серця, роздуми над найтаємнішими і найсильнішими почуттями романтичної душі – все це композитор знаходить у віршах поетеси – «Надія», віршів з поетичних циклів «Сім струн», «Мелодії», «Хвилини», «Невільничі пісні». Суголосність музики ліричному тону поетичного слова досягає у цьому творі високого рівня переконливості. Знайдене в інтонаційній, драматургічній мові романсів дає підстави віднести його до вершинних творів всієї творчої біографії композитора і водночас визначити цей цикл як *лірико-драматичну кульмінацію* творчості В.Костенка.

Звертаючись до поезії «революційного гарту і ніжності» (І.Денисюк) В.Костенко створює 12 драматичних поем (для баритону, сопрано), об'єднаних єдиним типом ліричного вислову та єдиною лінією драматургічного розвитку (див. Додаток 3, пр.№№ 17а – 17р). Принцип циклізації романсів відображає спільну з 1920-ми роками тенденцію до укрупнення жанру. Розглянутий у наступності з П'ятим квартетом та оперною спадщиною митця вокальний цикл «12 солоспівів на вірші Л.Українки» синтезує досягнення композитора в галузі оперної драматургії і водночас нотує, новий погляд на програмність. Поєднання у композиційній структурі твору принципів циклізації романсів з елементами оперно-симфонічного мислення (розгорнуті аріозні та речитативні епізоди) наближає його до типу моноопери. Етапний стильовий синтез позначився і у переосмисленні композитором традицій українського солоспіву, лірико-драматичного романсу-монологу та мовно-речитативних експериментальних напрямків (мело-

та ритмо- декламації) початку ХХ століття. Навідміну від вокальної творчості 1920-х років, де пісенно-романсові та аріозно-монологічні тенденції розвивались у межах окремих жанрів, тут вони синтезуються в одному творі, що є новим в індивідуально-стильовому мисленні В.Костенка.

Композитор звертається до чотирьох поетичних циклів Л.Українки: «Сім струн», «Мелодії», «Невільничі пісні», «Хвилини» та окремих віршів – «Надія», «Скрізь плач», написаних поетесою у період 1884-1895 років. Своєрідність поєднання у циклі поезій інтимної та політичної лірики Лесі Українки позначилась у поступовій драматизації образного змісту твору – від мотивів туги за Україною (№№1,2,3,4), любовної лірики (№№5,6) до високої трагіки (№№7,8,9,10) і лірики протесту (№№11,12). Задля внесення власних смислових акцентів В.Костенко змінює послідовність віршів у поетичних циклах. Вірш «Надія» (№1) – це свого роду епіграф до всього циклу. Він концентрує в собі мотив жертвовної любові до рідної землі, що пронизує образно-поетичний зміст твору.

Відповідно до поетичної програми вибудовується і музична драматургія твору. Інтенаційно-драматургічні та образно-поетичні арки між 11-м («І все-таки до тебе») і 1-м («Надія») та 12-м («Скрізь плач») і 8-м («Не співайте») романсами підкреслюють драматургічний центр циклу – романс «Хотіла б я піснею стати» (№7). Ним починається найбільш напружено-драматична частина циклу (свого роду розробка). Вона об'єднує чотири романси – «Хотіла б я піснею стати», «Не співайте», «Нічка темна», «Дивлюсь я» (№№ 7-10), в яких передаються настрої непокори і протесту, розпач скривдженого серця і виклик долі. Два останніх романса утворюють свого роду драматичну сцену (фінал або коду), де узагальнюється ідея твору – активного перетворення життя у спільній праці.

У музичному втіленні вербального ряду виявилась тонка чутливість композитора до дрібних нюансів поетичної мови. Інтенаційний звукопис відображає складний психологічний комплекс різноманітних відтінків мужності й ніжності – радість весняного збудження й зосереджений сум, закоханість у життя і вольове самозречення, спонтанне емоційне поривання, палкії мрії і розпач, епічну велич, духовну нескореність й уразливість поетичного серця.

Одним з методів досягнення такого тонкого психологічного змісту є *переосмислення композитором поетичної ритміки*. Чутливо прислухаючись до метро-ритмічних змін у поезії В.Костенко часто переакцентує наголоси в музичних фразах, моделюючи різні інтонаційні комплекси (інтонаційне уточнення) для виділення головного слова (або складу), «больової» точки романсу («Дивлюсь я...»), переітоновує одні й ті ж поетичні фрази («Нічка темна», «Гей, піду», «Стояла я...») та репризні проведення («Сім струн»), вводить своєрідні риторичні наголоси в повторах («Хотіла б я...»), застосовує прийоми речитації («Колискова»), поліритмію.

За такої інтонаційно деталізованої мови, яка посилює психологічну характеристику образу, деякі романси нагадують драматичні сцени з аріозними і речитативними епізодами («Нічка темна», «Скрізь плач»).

Заради динамізації музичного образу В.Костенко використовує і характерні класичні інтонаційні комплекси та фактурні прийоми. Прикладом цього є романс «Не співайте», де композитор звертається до революційної семантики 12-го Етюду Ф.Шопена – закличної пунктирної інтонації в мелодії (у В.Костенка це – кварта), підкресленої в басах характерною гармонічною фігурацією. Революційну ідею твору маркує вторгнення цього інтонаційного комплексу в скорботний монолог останнього романсу циклу «Скрізь плач».

Інтонаційній мові підпорядковані в циклі й особливості ладо-гармонічного мислення: загострена ладова хроматика, альтеровані акорди субдомінантової групи, раптові зміни ладу та ладові дезальтерації, перервані каданси з розв'язанням у мінорний тризвук VI низького ступеня в мажорі, аутентичні каданси з секстовим тоном, модулюючі секвенції з тоновим або півтоновим кроком, що надають психологічної глибини вислову. Водночас *поетична символіка деяких віршів визначила й особливості використання композитором народних ладів*. Так, думний лад (дор. зм.) вживається в романсах думно-епічного змісту – «Скрізь плач» (плачи, голосіння), «Сім струн», «Гей, піду». Для більшості ж романсів характерно поєднання в одному інтонаційному контексті народних діатонічних ладів (фрігійського, дорійського, лідійського) та загостреної хроматики мажоро-мінору. Показовим щодо цього є використання *фрігійського ладу* в романсах, що передають образи туги, смутку («Надія», «Сім струн», «І все-таки

до тебе»). Втім у солоспівах радісного весняно-променевого настрою проявляється тенденція до підвищення ступенів звукоряду («Знов весна», «Стояла я»). Через таке образно-символічне трактування ладу посилюється інтонаційна єдність музично-поетичної мови твору, драматична експресія вислову.

Чутливість до поетичного слова Л.Українки, відображена в деталізованій ладо-інтонаційній мові твору, досконалість і переконливість музично-поетичного мовного синтезу, самобутнє драматургічне рішення циклу дають підстави віднести його до одного з вершинних творів української камерно-вокальної лірики 1940-1950-х років.

Сьомий струнний квартет (1949) має спільні з вокальним циклом інтонаційно-жанрові джерела (романс, плач), що характеризують вступ, 1 та 2 частини квартету. У Скерцо і фіналі з'являються нові образи, які переключають в сферу жарту, тонкої гри, іронії над класичними темами і зворотами. У двох темах Скерцо і фіналу відчуваються тематичні алюзії з «Кіаріни» Р.Шумана та канону «Dona nobis pacem».

Однак драматургія квартету не вирізняється такою цільністю індивідуального вислову як більшість попередніх камерно-інструментальних творів В.Костенка. Важливими тут є досягнення саме інтонаційного мислення. Зокрема, інтонаційні комплекси, якими передані у вступі та першій частині образи плачу, жалю, німого запитання, готують інтонаційну мову симфонічної картини **«Тайга» (1956) та Восьмого струнного квартету (1957).**

Датування цих творів вказує на те, що їх задум визрів ще в таборі. Особливо це стосується симфонічної картини, назва якої викликає певні асоціації, пов'язані з перебуванням композитора в Іркутських таборах. Тайга у В.Костенка – це філософсько-символічний образ вічності і невмирущості життя. Таке трактування образу співзвучне з думками композитора, які відлунюють у його листах до дружини. Вони ж є єдиними біографічними матеріалами щодо розуміння цих важких у житті і творчості В.Костенка років. Що могло підтримувати життя 55-літньої хворої людини, засудженої до 25-ти років позбавлення волі – творчість, філософія, кохання? Гірке усвідомлення неможливості писати, відчуття своєї особистісної непотрібності, відірваності від мистецького життя, від України поєднуються в його листах з мужнім самозреченням, прийняттям як закономірне і невідворотне трагічних

подій власного життя. Врятовувало все – книги, серед яких був «Кобзар» Т.Шевченка, філософія, кохання, надія і віра у вищу гармонію та справедливість. Звільнення по амністії 1956 року стало для В.Костенка очікуваною, жаданною радістю повернення до життя. Проте «воля» принесла не тільки щастя зустрічі з сім'єю, вітчизною, а й біль незатребуваності. Лише дружня підтримка двох людей, музикознавців В.Довженка та Л.Архимович, які щиро бажали відновити ім'я В.Костенка в українській музичній культурі, давала надію на повернення до мистецького життя. Їхніми зусиллями, зокрема, виданням у 1957 році «Нарисів з історії української музики» В.Довженка та публікаціями Л.Архимович 1968-1970-го років були зроблені важливі кроки для збереження пам'яті про талановитого музиканта.

Останні три роки життя композитора позначені творчим мовчанням. Це наводить на думку, що *симфонічна картина «Тайга» і Восьмий струнний квартет є лебединою піснею композитора, передчуттям творчого прощання.*

Пошук цілісності буття у гармонії Всеєдності, що визначив ідею життя і творчості В.Костенка, у цих творах сягає чи не найвищого етико-філософського узагальнення. Заглиблення у філософську сферу окреслило особливості інтонаційного та драматургічного мислення. Показовим щодо цього є актуалізація ролі поліфонічних форм і засобів вираження, що поглиблювало психологічне забарвлення музики, а також відповідало індивідуальним пошукам митця у напрямку раціонально-вольового начала особистісного самоствердження.

Стильовий синтез позначився і в ідейно-образному плані творів, і в тональній діалектиці симфонічної картини (C Dur) і квартету (c moll). Інтонаційний зміст музики збагачується новими відтінками ліричного вислову, відображаючи різні вектори та тенденції мислення В.Костенка.

Показовим щодо цього є переосмислення в цих творах думної теми П'ятого квартету.

У симфонічній картині вона розгортається у тривалій напружений монолог (19 тактів), що ніби символізує невпинний пошук мислячого серця (див. Додаток 3, пр.№ 18а). Як головний носій ідеї та інтонаційне зерно твору перша тема поеми вібрала різноманітні інтонаційні комплекси, які семантично пов'язані з мотивами смислових категорій буття: невідворотності смерті, пафосу життя і нескореності долі, страждання і надії. Їх преломлення в індивідуально-стильовому мисленні композитора зумовило весь образно-інтонаційний стрій поеми.

Як і в 5-му квартеті, В.Костенко спирається на *монологічні* та *епіко-пісенні джерела*. Проте, їх співвідношення підпорядковано пафосу особистої долі, що визначило інакший ніж у 5-му квартеті жанровий синтез. Якщо ідейний синтез 5-го квартету направлений на духовне соборне перетворення, чому відповідає опора на епічні жанрові джерела, то у симфонічній картині акцентуються індивідуалізовані інтонаційні джерела. Зокрема, сфера драматичного монологу. Невипадково тут узагальнюються досягнення Другого, Третього, П'ятого, Шостого, Сьомого квартетів і тріо. Домінування особистісно-вольового, раціонального начала в ідейній спрямованості поеми визначає специфіку інтонаційного та ладотонального мислення, принципи формотворення.

Музичне узагальнення ідеї життя в його невпинному пориванні до нескінченного і вічного досягається тут тривалим лінеарним розвитком основного інтонаційного зерна (тема вступу) та поліфонічним взаємопроростанням звукових комплексів монологічної та епіко-пісенної сфер.

Показовим щодо цього є переосмислення в поемі форм імітаційно-підголоскової та контрастної поліфонії. Так, експозиція картини вибудовується подібно до *експозиції двоголосної фуги*. У межах тривалого розгортання теми-монологу (унісон струнних) в контрапункті з двома неутриманими протискладеннями формується експозиційний матеріал другої пісенної теми, яка одразу звучить з утриманим протискладенням і двома підголосками (див. Додаток 3, пр.№ 18б). Водночас, в інтонаційному розгалуженні теми-монологу виокремлюються основні семантичні комплекси, у яких прочитуються музично-символічні аналогії фатуму, долі в її особистісному вимірі, соборного єднання. Ці комплекси утворюють основу ідейного синтезу твору.

Подібний до 1-го розділу принцип експонування і розробки тематизму витримується і в середньому розділі картини. Характерною закономірністю процесу постійного інтонаційного розгалуження і синтезу тематичного матеріалу є узагальнення ідейного змісту в локальних кульмінаціях.

В цьому процесі особливу роль виконують *розробкові розділи*. Так, внутрішня динаміка твору характеризується двома основними хвилями розробки (*Allegro* (див. Додаток 3, пр.№ 18в)). Одна з них структурно сполучає перший експозиційний розділ *Allegretto con moto* з середнім розділом *Meno mosso (Moderato)*, друга виконує функції

предикту до динамізованої репризи-коди. *Розробковість як магістральний принцип розвитку* проявляється і в прийомах експонування тем (подібно до експозицій тем у фузі), і в локальних розробках тематичного матеріалу, чим досягається наскрізність розвитку. Показовим щодо цього є контрапунктичний розвиток думної теми середнього розділу (див. Додаток 3, пр.№ 18e), яка за своїм образно-інтонаційним складом (стримана маршевість, загострена хроматика мелодичного розгортання) є провідником монологічної лінії розвитку. Трансформуючись вона стає й важливим фактором драматизації лірико-пісенної сфери поеми.

Логіка драматургічного становлення ідеї підкреслюється *ладо-тональною діалектикою* C Dur – c moll, яка набуває кульмінаційного звучання у поліладовому проведенні двох тем в кодї. З такою ладовою семантикою пов'язані особливості модуляційного плану. Для нього характерні малотерцові співвідношення тональностей одного ладового нахилу (c moll-a moll, C Dur-Es Dur). Показово, що ладо-тональний розвиток підпорядковується особливостям мелодичного розгортання з характерною для нього пластикою альтерованих інтервалів – зм.3, зб.4, зб.2, зб.5, зм.7 – та нисхідними хроматичними півтоновими ходами. Таке підпорядкування гармонії мелосу доводить іманентну вокальність ладо-інтонаційного мислення В.Костенка.

Завдяки *превалюванню лінейних методів розвитку* драматургія твору (концентрична 3-х-5-ти частинна форма) вибудовується подібно до величного поліфонічного полотна. У постійному конструюванні взаємовідмінюваних інтонаційних ліній процес музичного розгортання підходить до генерального синтезу ідеї – у подвійному поліладовому (C Dur-c moll) контрапункті двох тем першого розділу (А), які узагальнюють монологічне та епічне начала. Тональний і тематичний синтез твору ніби символізує єдність індивідуального та вселюдського. В той же час, фінальне звучання основного мотиву теми-монологу свідчить про загострено-персоналістичний характер співвідношення суб'єктивного і об'єктивного. Втілення теми індивідуальної долі, особистого вибору у симфонічній картині «Тайга», як і у багатьох попередніх творах В.Костенка, підкреслює глибоку етичну сутність ідейного синтезу життєтворчості митця, її суголосність соборному розумінню особистісної свободи як особистісної відповідальності.

Загальній поліфонізації музичного розвитку відповідає і раціональне *темброве мислення*. У порівнянні з принципами тембрової драматургії, що були започатковані в Сюїті, тут еволюція інструментально-симфонічного мислення В.Костенка позначилась у більш індивідуалізованому трактуванні тембрів духової групи, що поряд з монолітними унісонними проведеннями tutti струнних відіграють важливу роль у тембровому синтезі. Так, темброва динаміка вибудовується за принципом розширення тембрового діапазону, коли кожне введення нової теми, нової контрапунктичної лінії супроводжується введенням нового тембру шляхом їх накладання (тембр-образ-ідея).

Диференціація та поєднання тембрів струнних і духових підкреслює діалектичність розвитку образно-інтонаційної сфери поеми, де тембр несе ще й *семантичне навантаження*. Так, з групою мідних духових асоціюється мотив фатуму, струнні відтворюють особистісне начало, дерев'яні духові – лірико-епічне. Застосування певних типів тембрових ансамблей, характерних для експонування, розробки і синтезу тематизму підкреслюють особливості розвитку кожної із зазначених ідейних ліній поеми.

Так, експозиційні проведення двох тем першого розділу (монологічної та лірико-епічної) доручаються струнним, в розробкових контрапунктичних проведеннях до них приєднуються кларнети й фагиоти. Водночас контрапунктична тканина другої теми збагачується тембрами флейти, гобою, англійського рожка, що відтіняє її світлий епічний характер. Показово, що тембровий синтез 1-го розділу характеризується посиленням групи дерев'яних духових і високих струнних в монолітному унісонному проведенні другої теми, відгалуженням низьких тембрів туби, віолончелей і контрабасів у протискладенні (мотив фатуму) та особливих просторових тембрах труб і валторн в хоралі. Така диференціація інструментів відповідно до різних смислових інтонаційних ліній, протискладень та утворених в процесі інтонаційного синтезу хоральних фанфарних комплексів виокремлює основні жанрові аналоги змістового синтезу в поемі – *пісня (об'єктивне)*, *монолог (суб'єктивне, особистісне)*, *хорал (ідеальне)*. У такому триєдиному символі цілісності буття, що у фінальному синтезі ідеї підкреслюється унісонним звучанням усіх низьких тембрів оркестру, – кларнет-бас, фагиоти, тромбони, туби, віолончелі і контрабаси, – виявляється і внутрішній інтимно-ліричний ракурс єдності – як долі і фатуму, життя і смерті.

У зв'язку з еволюцією тембрового мислення В.Костенка, слід зазначити, що до принципів темброво-сислової диференціації духової та струнної груп композитор вже звертався у симфонічній творчості 1920-х років. Але навідміну від класично-барокового принципу ігрового змагання, де роль різних груп оркестру приблизно врівноважена (Сюїта на українські теми), у симфонічній картині «Тайга» відбувається смислова трансформація тембрового мислення В.Костенка у бік романтичних традицій.

Драматургічна ідея лірико-елегійного **Восьмого струнного квартету (1957)** розкривається через ретроспективний синтез музичних тем та інтонаційних констант попередніх камерно-інструментальних творів митця. Це й викликає думки про творче прощання.

У контексті осмислення генезису інтонаційно-стильового мислення В.Костенка важливо відмітити роль своєрідних авторських музичних кодів, які у творчості 1930-х років синтезувались у думній темі П'ятого квартету. У симфонічній картині «Тайга» цей «авторський код» стає інтонаційним зерном і носієм ідеї. Показово, що у Восьмому квартеті він вже включений у загальний ретроспективний контекст інтонаційного синтезу, що відповідало особливостям драматургічної ідеї квартету.

Поєднання в образній сфері квартету елегійної рефлексії, високої мужньої філософської лірики та революційної романтики визначило особливості переосмислення інтонаційних джерел. Ідеї внутрішнього *розкриття ліричного змісту буття* відповідає процес інтонаційних і жанрових трансформацій єдиного тематичного зерна квартету – теми вступу (переосмислена народно-пісенна тема «Гей, сидить пугач», що вже використовувалась В.Костенком раніше у 4-му квартеті), що поступово проходить стадії елегійного роздуму, монологічної рефлексії, тріумфальної маршовості (див. Додаток 3, пр.№ 19а).

Подібний принцип жанрового переосмислення єдиного інтонаційного джерела твору вже був використаний В.Костенком у попередній квартетній творчості (П'ятий, Шостий квартети). Але у Восьмому квартеті змінюється змістова якість вислову. Якщо П'ятий квартет з його гротескно-сатиричною спрямованістю семантично був пов'язаний з принципами карнавалізації змісту комедії Т.Шевченка, то семантичний ряд Восьмого квартету виражає мотив примирення, мудрого прийняття життя з його трагізмом і проникливо ліричною сутністю.

На розкриття ретроспективної ідеї твору націлено й ладотональне мислення композитора. Тут поєднуються традиційні системи (міноро-мажора, народно-ладового мислення) та індивідуалізована ладова хроматика. При збереженні традиційної логіки загального тонального плану – с moll (I ч.) – As Dur (II ч.) – C Dur (III ч.) – у квартеті, як і раніше в Тріо, виявляється *тенденція до пониження ступенів звукоряду*. Показовим щодо цього є пониження V-го та I-го ступенів ладу, застосування аутентичних кадансів з розв'язанням у III-й мінорний ступінь в мінорі, тональних співставленнях (f moll-des moll, b moll-des moll). Логіка *енгармонічних і ладових підмін* яскраво проявляється в модуляційному плані II-ї частини – As Dur-(f moll-F Dur)-a moll-cis moll-dis moll (Dis Dur)-As dur, у фіналі в межах побічної партії – C Dur – с moll, завдяки чому вже відомі мелодичні звороти набувають нового елегійно-філософського забарвлення. Така особливість ладотонального мислення підкреслює своєрідний колорит рефлексії ліричного роздуму-почуття.

Лірико-філософська спрямованість ідеї квартету відобразилася і у переосмисленні драматургії сонатно-симфонічного циклу. Восьмий квартет тричастинний (без скерцо). Якщо у попередніх камерно-інструментальних творах скерцо виконувало роль певних синтезуючих центрів, то у Восьмому квартеті композитор виключає скерцозну образність. Така особливість драматургічного мислення, коли у смислову структуру квартету вплітаються інтонаційні пласти попередніх творів (П'ятого, Шостого квартетів та поеми), зумовила драматургічне розімкнення і розширення внутрішньої структури сонатно-симфонічного циклу за рахунок епізодів філософської лірики, які й виконують роль важливих смислових центрів твору.

З композиційними особливостями пов'язане й використання у квартеті *поліфонічних форм синтезу* (див. Додаток 3, пр.№ 19д, 19ж, 19і), що поряд з монотематичним принципом інтонаційного розвитку ведуть до укрупнення та симфонізації циклічної форми. Ця тенденція, започаткована в творчості 1920-х років саме у Восьмому квартеті набуває кульмінації і драматургічного завершення.

Втім навідміну від симфонічної картини, де контрастно-поліфонічне письмо визначило тип експонування, розробки та синтезу тематизму, звернення до прийомів імітаційної та імітаційно-підголоскової техніки в композиційному розгортанні квартету є

фрагментарним. Такий принцип використання поліфонічного письма підкреслює елегійно-ретроспективний характер вислову. Так, до форм контрастно-поліфонічного мислення композитор звертається тільки у розробкових розділах та синтезуючих епізодах. Ліричний епізод II-ї частини, що є одним із синтезуючих центрів квартету, представляє собою експозицію та стретту чотириголосної фуґи (на переінтонованій темі поеми). Фуґато та стреттові проведення характерні й для епізоду С фіналу (тема вступу в оберненні). Він є *лірико-філософською кульмінацією квартету* і водночас узагальненням елегійно-романтичного начала творчості В.Костенка (див. Додаток 3, пр.№ 19і). Саме у цьому епізоді, завдяки поєднанню функцій розробки та предикту, відбувається генеральний синтез ідеї, що непосредно підводить драматургічний розвиток до її узагальнення у сповненому рушійній енергії життя фінальному звучанні маршової теми рефрену (див. Додаток 3, пр.№ 19з).

Здійснений аналіз дає підстави констатувати, що індивідуально-стильовий синтез у Восьмому квартеті стверджує духовну константу композитора, романтика, лірика і максималіста, який втілює в інтонаційному змісті творчості найсуттєвіші парадигми життя, намагаючись досягнути гармонію Всеєдності у формах музичної творчості.

РОЗДІЛ 4

МУЗИЧНО-КРИТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ В.КОСТЕНКА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПІЗНАННЯ ЙОГО ПОСТАТІ

4.1. У пошуку мистецько-естетичних засад аналізу сучасної творчості (статті 1926-1927 років).

Філософські й творчі ідеї В.Костенка знайшли своє відображення у музично-критичній діяльності. Ця малодосліджена сторінка його творчої біографії надає можливість неупереджено підійти до оцінки творчої індивідуальності В.Костенка. А водночас – розставити й певні наголоси як у творчій діяльності митця, так і у процесі становлення української музичної критики 20-х років ХХ століття.

Опинившись волею власних переконань у вирі музичних дискусій 1926-1930 років В.Костенко залишається їх активним учасником до того моменту, коли процес обговорення шляхів розвитку української музики був формально зведений до з'ясування ідеологічних платформ музичних організацій. У 1930 році дискусії були штучно припинені (доповідь М.Скрипника), і музична критика, як явище полемічне втратила свій конструктивний сенс. Припиняє і свою критичну діяльність В.Костенко.

Питання, що стали предметом палких обговорень у мистецькій пресі, неможливо об'єктивно осмислити без розуміння особистої позиції В. Костенка як одного з найактивніших учасників музично-дискусійного процесу тих часів.

Аналізуючи критичні праці В.Костенка переконуємося у тому, що його погляди є полемічними й несуть на собі відбиток загальної атмосфери дискусій другої половини 1920-х років. Деякі з них були продиктовані вимушеним компромісом, деякі вже відкинула історія, а дещо становить науковий інтерес і для сучасного українського музикознавства.

Оцінка музично-естетичних позицій В.Костенка актуалізує розуміння їх сутності не тільки з позицій сучасного музикознавства, а й передусім з точки зору тих вимог і завдань, які були продиктовані ідейно-мистецькими пріоритетами 1920-х років.

В. Костенко розпочинає свою критичну діяльність у період останнього кульмінаційного спалаху доби духовного відродження

України першої третини ХХ століття. Зростаючий внутрішній драматичний накал життя все настійніше проступав у духовній атмосфері того часу як знак переломного моменту, що супроводжував утвердження сталінської тоталітарної влади. Після бурхливого розвою процесу національного культуротворення наступив очевидний поворот у державній політиці до поступового і цілеспрямованого наступу на художню інтелігенцію та утиску національного в мистецтві.

Як вважають вчені, витoki багатьох трагічних подій української культури межі 1920-1930 років знаходяться саме в політичних актах середини 1920-х років. Найважливіші з них – лист Й.Сталіна до Л.Кагановича від 26.04.26 та Постанова червневого 1926 року Пленуму ЦК ВКП про художню літературу, в якій були засуджені, як ворожі, погляди М.Хвильового, О.Досвітнього, М.Ялового. Зокрема, критиці підлягло основне ідейно-естетичне поняття концепції М.Хвильового – «психологічна Європа», а в зв'язку з цим і група неокласиків на чолі з М.Зеровим.

Політика ідеологічного диктату в культурі, як то боротьба з так званими «ідеологічно-шкідливими» ухилами – «шумськізмом-хвильовізмом», «буржуазним націоналізмом», «дрібнобуржуазними концепціями» тощо, позначилася і на процесі перегрупування українських художніх сил, який розпочавшись в літературі охопив усі галузі мистецтва.

Ліквідація ВАПЛІТЕ, реорганізація Всеукраїнського музичного товариства ім.М.Д.Леонтовича у ВУТОРМ, а згодом і в Пролетмуз, заснування Пролітфронту, АРКУ, АПМУ, ОПКУ, АРМУ, АХЧУ тощо – все це драматичні віхи українського мистецько-громадського життя кінця 1920-х років, за якими стояли особисті трагедії українських митців.

Перенесення соціальної теорії класової боротьби на закони розвитку культури вело до штучного звуження мистецько-естетичних орієнтирів і віддалення на другий план найсуттєвіших проблем духовного розвитку України.

Несумісність універсальної ідеї комунізму з регламентованими більшовизмом класово-соціологічними методами її втілення визначила основний конфлікт і драму української культури епохи диктатури пролетаріату.

Політика ідеологічної регламентації культури, впровадження нових (марксистських) методологічних засад дослідження історії стали

одним із визначальних факторів складного, суперечливого процесу формування української мистецької критики цього періоду.

Важливою відправною точкою у розумінні мистецько-естетичних поглядів В.Костенка, як і більшості українських митців, музикантів тієї доби, є розуміння того, що попри посилення ідеологізації та вульгарно-соціологічних засад українське музикознавство до кінця 1920-х років обстоювало високі художньо-естетичні критерії музичної культури – ідею професіоналізму, спадкоємності зв'язків з національною і світовою культурою та українськими народно-пісенними традиціями.

Таким чином, ідея національної самоідентичності української музичної культури, усвідомлення її самобутньою органічною складовою загальноєвропейського мистецько-художнього процесу була домінуючою і координуючою в українському музикознавстві 1920-х років.

З осмисленням проблеми *національного* пов'язується й розуміння змісту пролетарської (класової) музики. А саме, таких важливих категорій як «*демократизм*», «*сучасність*», «*масовість*» Питання, навколо яких розгортаються музичні дискусії 1926-1930 років невід'ємні у музично-критичній думці цього часу від спроби осмислення феномену «*національного музичного стилю*» та усвідомлення *народної пісні* однією з *концепційних засад музичної естетики* національного Відродження 1920-х років.⁹

У 1920-ті роки в працях українських музикознавців та музичних критиків (М.Грінченка, К.Квітки, П.Козицького, Ю.Ткаченка, Ю.Масютіна, В.Костенка) було розвинуто погляд на національний музичний стилетворчий процес як *синтез різних етно-структур і стилістичних напрямків*.

Але не зважаючи на спільність *принципових* підходів митців до розуміння національного музично-історичного процесу, осмислення якісно нових завдань і мистецько-естетичних орієнтирів української музики, що проходило в ідеологічній атмосфері класового пролетарського мистецтва, відбувалося вкрай суперечливо.

⁹Як відомо, проблема національного музичного стилю викликала полеміку серед українських музикознавців ще напочатку 1900-х років. Так, в полеміці Ф.Колесси та С.Людкевича були висловлені дві протилежні позиції. Одна, якої дотримувався Ф.Колесса, спирається на так звану «*восточницьку*» теорію про національну «*окремішність*» української музичної культури, протиставлення її стильових закономірностей канонам західно-європейського музичного мистецтва. С.Людкевич висловив діаметрально протилежний погляд на проблему національного музичного стилю і сформулював поняття «*етнографічного ендосмосу*». [120,49].

Розгляд питань у музичних дискусіях 1926-1930 років та окремих музичних розвідках відображає характерну для мистецько-культурної ситуації цього часу дилему – між розумінням національної культури як *цілісного історико-культурного явища*, складової *всесвітнього мистецько-художнього процесу*, та класовою *теорією «боротьби двох культур»*, яка все настійніше упродовжувалася у мистецтві та набувала дедалі *войовничих вульгарно-класових виразів*.

Саме крізь призму цієї дилеми в українській музично-критичній думці 1920-х років відбувається усвідомлення вузлових питань сучасної музичної культури – *ставлення до класичної музичної спадщини, народної творчості, місця і ролі художньої інтелігенції в пролетарському мистецтві (зокрема, проблема «попутництва»)*.

У руслі осмислення класичної музичної спадщини *формується критерії історичної оцінки української композиторської творчості та принципи концептуального підходу до вивчення творчих біографій українських композиторів*. Найважливішим з них є розгляд індивідуального духовно-творчого процесу в *цілісності і спадкоємності з національною музично-історичною традицією* (М.Грінченко, П.Козицький, В.Костенко).

Водночас, у зв'язку з розбудовою нової пролетарської культури простежується і зворотня тенденція різкого розмежування досягнень дореволюційної і пореволюційної творчості. Найбільш характерно вона виявилася у поглядах київських і харківських митців щодо шляхів розвитку української музики. Особливо гострі протиріччя викликало питання ставлення до традиційних форм національної музичної творчості, зокрема, хорової та вокальної. Конфронтація позицій виникла і в ставленні до національних музичних авторитетів – М.Лисенка та М.Леонтовича.

Характерним виявом протиріч в осмисленні питання національного фактору сучасної української музичної творчості була й дискусія *щодо ролі народної пісні в пролетарському музичному мистецтві*. Погляди музичних критиків у цій дискусії коливались від так званих *«антинеонародницьких»* (Я.Полфьоров) до усвідомлення народної пісні *одним з головних концептів сучасного музично-творчого процесу* (В.Костенко, О.Вадимів).

Не менш суперечливо проходило й усвідомлення нових складних *інтонаційних пошуків сучасних українських композиторів у контексті*

західноєвропейської музичної культури. Вплив ідеологічного фактору, а саме, теорії «боротьби двох культур», відбився на процесі осмислення таких нових стилістичних явищ як *експресіонізм* і *джаз*. Про те, як важко входила у теорію тогочасної української творчості джазова стилістика свідчить дискусія 1925-1926 років «про Джаз-Банд», де опонентами Ю.Мейтуса виступили П.Козицький, Ю.Ткаченко, Ю.Слоницький.

Не менш показовим є й ставлення до німецького експресіонізму. Осмислення його впливу на українське мистецтво (театр, літературу, музику), що був безперечним, у музичній критиці цього часу практично ігнорується. Питання оцінки так званої *урбаністичної музики* порушувались у дискусії 1929 року (статті Ю.Ткаченка, В.Костенка, О.Білокопитова, О.Борисова) на рівні мистецьких декларацій трьох українських музичних об'єднань (АПМУ, АРКУ і ВУТОРМ). Однак спроби розкрити впливи експресіонізму на сучасну українську музичну творчість простежувалися винятково у публікаціях В.Костенка (статті «Експресіонізм і правдизм в музиці», «Німецький експресіонізм і впливи його на українську музику»).

Питання щодо ролі й місця інтелігенції в музичній культурі 1920-х років, так званих «*попутників*», найбільш гостро обговорювалось в дискусіях 1929-1930 років і окремих статтях цього періоду. Протирічливість у розумінні цього питання відобразилась у численних викривленнях поняття «попутник» – від «попутника» пролетарської революції (тобто, інтелігента) до «попутника» української культури (тобто, композиторів-неукраїнців). Сама ж проблема ролі художньої інтелігенції у пролетарській культурі прийняла відверто шовіністичний характер. Із засудженням останнього виступили П.Козицький, В.Костенко, Ю.Ткаченко.

Нині усі ці проблеми, що стали предметом палких обговорень у тогочасній мистецькій пресі, стало можливим осмислити завдяки дослідженню критичної спадщини В.Костенка. Як історичний документ тієї доби критична спадщина В.Костенка дозволяє простежити динаміку і поетапність обговорення вище означених проблем в українській музичній критиці 1920-х років.

У такому сенсі вагомим є зосередження уваги на *історико-культурних аспектах* критичної діяльності митця. Оскільки більшість статей В.Костенка написана в ході дискусій 1926-1930 років,

вважаємо своїм завданням визначити позицію митця по найбільш загальним питанням полеміки.

У своїх публікаціях упродовж п'яти років (1926-1930) В.Костенко намагається осмислити важливі естетичні засади української музичної культури, з'ясувати логіку її історичного розвитку і визначити стильові орієнтири сучасної української музичної творчості. У такому сенсі аналізуючи процес історичного розвитку української музики митець звертається до вивчення музичних біографій українських композиторів. Так, В.Костенку належить ініціатива першого критико-біографічного дослідження про одного з яскравих, талановитих композиторів сучасності – П.Сеницю. Водночас усвідомлення сучасних інтонаційно-стильових процесів в українській творчості невід'ємно пов'язуються у критичній спадщині В.Костенка з контекстним аналізом новітніх західно-європейських мистецьких течій, зокрема, експресіонізму.

Статті В.Костенка 1926-1927 років відображають *проблематику початкового етапу обговорень* шляхів розвитку української пореволюційної музики. У руслі основних мистецько-художніх тенденцій цього періоду в його публікаціях аналізуються основні напрямки сучасного музично-творчого процесу. Розуміння його двовекторності, націленості, з однієї сторони на *подолання провінційної замкненості української культури* і створення художніх цінностей, гідних рівня світового мистецтва, з іншої – на *переосмислення національних історичних традицій*, спрямовує думку митця на аналіз кардинальних понять та *ідейно-естетичних корелятивів сучасної творчості*.

Так, одним з них була загальна для культури 1920-х років установка на *демократизацію мистецтва*. У контексті класової теорії культури цей процес усвідомлювався через протиставлення *культури демократичної*, відкритої розумінню широких мас, *культури елітарній*, характерним виявом якої є індивідуалізм і формула «мистецтва для мистецтва».

Саме через антитезу «демократичне-елітарне» В.Костенко робить спробу осмислити музично-естетичні орієнтири і жанрово-стильові засади української пореволюційної творчості. Проте, він не протиставляє категорії *класичного* та *пролетарського*. Митець намагається осмислити сучасний музично-творчий процес у спадкоємності з національною традицією та інтегральних зв'язках з європейським музичним мистецтвом.

Так, у першій статті В.Костенка 1926 року «**До розвитку української музики**» яскраво виражені власні стилістичні орієнтири на класицистичну естетику (автор декларує аскетизм, об'єктивну лірику, ясну завершену форму). У руслі загальних для музичного мистецтва 1920-х років тенденцій В.Костенко робить акцент на *розширенні жанрового діапазону творчості*: «Композиторську творчість треба розвинути не тільки в хоровій, а й у вищих галузях, в романсі, з наданням йому суто соціального характеру, в камерному ансамблі, та особливо, в оркестровій музиці». Поряд з цим, в статті підкреслюється і концептуальне для національного музичного мистецтва значення *народної пісні* – «характер творчості в душі народної пісні, але без рабського копіювання останньої» [83].

Ідея *синтезу національних і європейських традицій*, але вже у *контексті сучасних західно-європейських течій*, простежується в статті «**Експресіонізм і правдизм в музиці**». Слід звернути увагу на те, що стаття була написана вже після червневого 1926 року Пленуму ЦК ВКП, і цей факт суттєво відбився на загальній стилістиці вислову з характерною тенденцією розмежування ідейно-естетичних орієнтирів на «наше» й «вороже», на виборі самого методу, так званого «негативного порівняння», в осмисленні засад сучасної творчості – пролетарської і буржуазної.

Попри поширену у публіцистиці тих років ідеологічну риторичну важливість є сам факт такої спроби паралельного аналізу історичних форм і елементів музичної творчості у двох ідеологічно поляризованих музично-творчих процесах.

Так, осмислюючи зміст української пролетарської музики крізь антитезу «*експресіонізм – правдизм*» («буржуазне – пролетарське») В.Костенко висловлює важливе й намічене вже у попередній статті розуміння народної пісні головним концептом сучасної музичної творчості.

Саме з народною піснею автор пов'язує зміст процесу демократизації мистецтва, усвідомлення *всенародної* (в ідеалі – вселюдської) сутності пролетарської творчості («для правдизму елемент мелодії є зв'язком з широкими масами»), осмислення таких важливих елементів музичної мови як форма, мелодія, гармонія, ритм. У цьому аспекті, не заперечуючи позитивної ролі експресіонізму в переосмисленні класичних канонів музичного мистецтва В. Костенко, проводить свого роду

«демаркаційну лінію» («елітарне – масове») між естетикою експресіоністичного мислення і сучасною українською творчістю, виокремлюючи ряд стилістичних антитез щодо форми, мелодії, гармонії й ритму. Якщо не зважати на типовий для 1920-х років декларативний стиль вислову, у спостереженнях В.Костенка щодо музично-естетичних орієнтирів *експресіонізму* і української пролетарської творчості (так званого *правдизму*) є раціональне зерно. Як перша спроба *контекстного осмислення* засад української пореволюційної творчості, ця стаття цінна самою постановкою зазначеного питання в українській музичній критиці 1920-х років.

Поряд з цим у статті заторкається й важливе для розуміння проблем розвитку української музичної культури 1920-х років питання усвідомлення необхідності *диференціації форм музичної творчості* відповідно до завдань загально-культурного (музично-масова робота) та суто професійного напрямків. В.Костенко підкреслює, що «...найближчим завданням правдизму є дати масам музику різної кваліфікації (примітивна пісня, хор, оркестр), і цим з одного боку задовольнити їх естетичні потреби, а з другого – підтягти до того художнього рівня, що його нам залишила стара культура» [104].

Таке розуміння особливостей формування нових художніх цінностей у культурно-політичних реаліях України 20-х років пояснює й позицію В.Костенка щодо визначення змісту *революційного етапу* як перехідного до суто *пролетарської творчості*. Найбільш переконливо його позиції розкриваються в публікаціях 1929-1930 років у зв'язку з обговоренням проблем пролетарського фронту в українській музиці.

Серед публікацій 1926-1927 років виокремлюється ще одна група статей, об'єднаних навколо питання *українських музично-історичних зв'язків*. Серед них статті – «Про музичну профосвіту», «Українська музика», «Критичне дослідження музики», «Жовтень і українська музика».

Основні моменти, на яких зупиняється В.Костенко у цих статтях пов'язуються з обговоренням проблем *реорганізації музично-освітнього процесу в Україні* та *формування української музично-історичної науки*.

У контексті осмислення заходів щодо пристосування музичної освіти до вимог сучасного життя (студіювання національного музичного мистецтва, підготовка робітничо-селянських кадрів, професійний рівень навчання) В.Костенко, одним з перших говорить про необхідність об'єднання музичних інститутів і музичних технікумів для

стабілізації й цілеспрямованості музично-освітнього процесу. У цьому сенсі він заторкає й актуальне для того часу питання про заснування при інститутах підготовчих відділів для робітничої молоді та утворення спеціальних кафедр національної композиції, хорового мистецтва, народних інструментів, дослідження народної творчості [97].

З усвідомленням *критеріїв дослідження історії української музики* В.Костенко пов'язує проблеми формування української музично-історичної науки.

Складність і дискусійність постановки цього питання в українській музичній критиці 1920-х років відображає типову для того часу ідейно-естетичну антиномію – *«універсальне – класове»*. У контексті формування української музично-критичної думки вона виявилась у штучному поєднанні двох несумісних за своїми визначальними чинниками історіографічних концепцій: усвідомлення національного музично-історичного процесу у цілісності і спадкоємності культурно-історичних традицій, що притаманно *класичній музично-історичній науці*, та *вульгарно-класової теорії* змін ідеологічних надбудов, які відбивають етапи соціально-економічного розвитку суспільства.

Напочатку 1920-х років тенденція нав'язування класових норм у підходах до дослідження музики ще зустрічала опір у музичній критиці (ст. Б.Манжоса «Марксизм і музика»). Проте у другій половині 1920-х років ця тенденція стає вже визначальною, що призводило до цілком закономірної вульгаризації музично-історичної науки. Як норма, входять у контекст музично-історичних розвідок, критичних статей, конспектів лекцій з історії української музики (П.Козицький, В.Костенко та інш.) посилення на працю С.Чемоданова «Социально-экономические основы музыки».

Характерним виявом суміщення несумісного – двох методологічних підходів – є й *«подвійна»* схема періодизації історії української музики, що простежується у статті В.Костенка *«Українська музика»*. За основу береться період від С.Гулака-Артемівського до 1926 року. Якщо в осмисленні еволюції української композиторської творчості домінує *національна ідея та жанрово-інтонаційний зміст творчості*, тоді центральним, кульмінаційним етапом її розвитку В.Костенко визначає творчість М.Лисенка. Коли ж корегуючим є соціально-ідеологічний чинник, історія української музики вибудовується за принципом *«до Жовтня» – «після Жовтня»*.

Подібні приклади заангажованості критика містяться також у статті «Жовтень і українська музика» і в публікаціях пізнішого часу.

У той же час, поряд із відображенням типових для того часу протиріч в осмисленні етапів еволюції українського музично-творчого процесу, в статті «Українська музика» яскраво виявляються позиції В.Костенка щодо питання *переосмислення національних традицій* – М.Лисенка і М.Леонтовича. Як свідчать матеріали преси, штучне протиставлення постатей видатних музикантів у визначенні мистецьких орієнтирів тогочасної української творчості дало підстави представникам Всеукраїнського музичного товариства ім.М.Д.Леонтовича критикувати представників харківських музичних сил, у тому числі й В.Костенка, у недооцінці ролі М.Леонтовича у сучасному музично-творчому процесі.

Штучний характер розбіжностей між київськими і харківськими музичними силами у розумінні національно-мистецьких орієнтирів української музики стає дедалі очевидним. У цьому сенсі показовою є позиція В.Костенка, яку він висловлює у статті «Українська музика» і якої дотримується в інших публікаціях.

Так, розуміючи європеїзацію одним із напрямків розвитку української музики, В.Костенко свідомо підкреслює значення М.Лисенка як фундатора української національної школи, що здійснив у своїй творчості якісний поворот від *традиційного вокально-хорового* напрямку до розвитку *інструментальних жанрів*. Очевидним є й те, що у статті В.Костенка йдеться не про заперечення хорової творчості, а про *подолання жанрової обмеженості* українського музичного мистецтва – позиція, спільна для багатьох музичних критиків 1920-х років.

З цього приводу важливо підкреслити, що об'єктом критичних поглядів В.Костенка не є *творча* постать М.Леонтовича як така. Погляди В.Костенка стають зрозумілішими, якщо взяти до уваги те, що вони були висловлені у період переходу українського музично-творчого процесу від етапу збирання українських музичних сил, символом якого був М.Леонтович, до етапу активної творчості, коли в мистецтві проводилась *політика боротьби з некритичною авторитарністю і патронством*.¹⁰ Критика В.Костенка стосується тільки одного моменту – ідеології творчості. І саме у цій площині В.Костенко вносив пропозицію щодо зміни назви Музичного товариства імені М.Д.Леонтовича

¹⁰ М.Христовий. Передова.- Нове мистецтво.- 1926.- №24, с.1

та реорганізації його структури відповідно до нових завдань: «...всеукраїнському музичному Товариству, що прямує до пролетарського характеру мистецтва і має в дальшому зробити певний художньо-ідеологічний вклад у всесвітню музику, не зовсім личить патронат такої ідеологічно-невизначеної постаті, як Леонтович, при всій до його пошані, як видатного хорового композитора» [93].

Підкреслюючи на певному етапі пріоритетність лисенкової традиції В.Костенко, у той же час, не заперечує і значення М.Леонтовича як творця оригінального стилю хорової обробки народної пісні: «Він майже виключно зосередив творчість в одній царині – хоровій гармонізації народної пісні, але все те, що він дав у цій галузі дає нам змогу вважати його за одного з найкращих композиторів після Лисенка» [100].

Суттєві зміни загально-мистецького курсу, що позначились, зокрема, у домінуванні виробничого фактору, тільки загострили внутрішні протиріччя мистецько-громадського життя. Процес перегрупування українських художніх сил, що розпочався в літературі після червневого 1926 року Пленуму ЦК ВКП, відгукнувся і в музичній галузі. Проте, якщо у літературному житті цей процес достатньо повно відображений у документах, пресі, творчих матеріалах, у музиці він проходив у своєму прихованому руслі, у чому відобразилась специфіка музично-громадського життя. Відсутність альтернативних музично-мистецьких об'єднань, які б стояли на різних ідейно-художніх платформах, як це було в літературі («Плуг» – «Гарт», ВАПЛІТЕ) і театрі («Березіль – театр ім.Франка) та творчі непорозуміння між Київською та Харківською філіями Музичного товариства імені М.Д.Леонтовича, послужило поштовхом до внутрішнього розколу єдиної музичної організації та формування протягом 1927-1929 років нових музичних об'єднань – Ревмуз`у, АРКУ і АПМУ.

Критичні виступи В.Костенка, розглянуті у контексті загально-мистецького перегрупування художніх сил, коли антитез і альтернатив вимагав час, є явищем закономірним, викликаним, як кризовими процесами у межах Товариства, так і політикою ідеологічної непримиренності, що насаджувалась у мистецтві.

Свої перші пропозиції щодо змін у структурі та напрямках діяльності Товариства В.Костенко формулює у порядку обговорення в статті «**Організація українських музичних сил**». Вони складаються з наступних позицій:

- 1). Об'єднання всіх музичних сил, що працюють на терені України, головне, по соціальній ознаці (критика національно-обмеженого складу Т-ва);
- 2). Уточнення революційної платформи Т-ва і в зв'язку з цим зміна назви Т-ва (критика просвітянських тенденцій);
- 3). Поширення роботи Т-ва на охоплення великих міст (критика хуторянства);
- 4). Заснування в межах Т-ва асоціації революційних композиторів, а в подальшому і фахових асоціацій – режисерської, оперно-драматичної, диригентської;
- 5). Видання музичного журналу, як бойового органу революційної музичної думки (критика академічних тенденцій ж. «Музика»);
- 6). Налагодження видавничої справи;
- 7). Переведення ЦП Т-ва до Харкова.

Як свідчить тогочасна мистецька преса, ці пропозиції не викликали заперечень у музичної громадськості. Лише після опублікування статті В.Костенка **«Дайош асоціацію революційних композиторів»** у пресі розгорнулась полеміка, де опонентами В.Костенка виступили П.Козицький, Ю.Ткаченко, Ю.Слоницький, а на заключному етапі Я.Юрмас.

Що ж спричинило цю полеміку?

У своїй статті В.Костенко заторкає питання створення асоціації революційних композиторів. Тільки на відміну від тезисного окреслення цього питання у статті «Організація українських музичних сил» він конкретизує свої думки щодо принципів утворення нової мистецької організації. Основна ідея утворення нової організації, на думку В.Костенка, полягає в об'єднанні всіх композиторів, що працюють на терені України (*подолання національної і місцевої обмеженості*) та поділяють Жовтневу платформу, у *революційно-активну мистецьку організацію з чітко визначеними художніми принципами*. Про ці принципи – демократизм, високий професіоналізм, опора творчості на народну пісню та збагачення жанрового діапазону інструментальними жанрами – В.Костенко писав у своїх попередніх статтях.

У зв'язку з вищезазначеними принципами утворення нової *суто композиторської* організації у статті критикується аполітичність та обмежено-місцевий характер новоутвореної у межах Товариства

Асоціації сучасних композиторів, створення якої не знаходило підтримки і з боку керівництва Товариства.¹¹

Якою ж була реакція музичної громадськості на пропозиції В.Костенка?

На сторінках журналу «Нове мистецтво» В.Костенку відповідає П.Козицький у статті «Тільки без демагогії». Але, у своїй відповіді він практично обходить підняте В.Костенком питання щодо створення асоціації революційних композиторів, концентруючи відповідь на констатації тез Декларації Товариства від 19 вересня 1924 року. Зупиняючись на питаннях ідеології творчості, П.Козицький акцентує увагу, насамперед, на хорovій продукції композиторської майстерні. Тим самим підводячи ґрунт під критику В.Костенком обмежено-хорового напрямку діяльності Товариства.

Цілком ймовірно, таке переведення П.Козицьким питання створення асоціації революційних композиторів у площину захисту ідеологічної платформи Товариства спровокувало відхід дискусії щодо шляхів розвитку української музики у бік обговорення організаційно-ідеологічних хиб в роботі Товариства.

Не останню роль у цьому процесі відігравала і творча конфронтація між київськими та харківськими мистецькими силами.

У зв'язку з таким поворотом дискусії виникає запитання: що саме примусило П.Козицького захищати ідеологічну платформу Товариства у відповідь на продекларовані В.Костенком принципи утворення асоціації революційних композиторів?

Як стає відомо з мистецької преси, у березні 1926 року (тобто ще до критичних виступів В.Костенка), Товариство було раптово позбавлено фінансування, що викликало скорочення концертної та видавничої діяльності. У 1926 році не виходив журнал «Музика». Те, що такі репресивні заходи щодо Т-ва були наслідком державної політики у галузі мистецтва і культури загалом, очевидно. Пов'язувати їх з виступами В.Костенка не має жодних причин. Але, у ситуації ідеологічного тиску і спланованого наступу на художню інтелігенцію будь-яке критичне слово використовувалось задля єдиної мети – розмежувати єдиний мистецький рух, посіяти зерна недовіри і ворожості у мистецькому середовищі.

¹¹ Див. ж. «Нове мистецтво». - 1926. - № 26

Негативні наслідки політики у галузі культури вплинули і на подальший розвиток дискусії у 1926-1927 роках, що була зведена до тактики взаємозвинувачень і виправдовувань. Дискусія була припинена статтею Я.Юрмаса «Музично-громадська робота та її критика» (з приводу критичних виступів В.Костенка) [199], що була написана за дорученням ЦП Товариства.

Таким чином, проаналізовані матеріали переконують у необхідності дослідження позицій В.Костенка у музичних дискусіях середини 20-х років. Висловлені ним думки свідчать про штучний характер протиріч між представниками українських музичних сил та про принциповість підходів митця до найскладніших проблем української музичної творчості цього періоду.

4.2. В.Костенко і дискусії 1929-1930 років.

Наступні три роки (1928-1930) ситуація в українському музично-громадському житті відмічена загостренням процесу ідеологічного перегрупування музичних сил. Про це свідчить реорганізація Музичного товариства імені М.Д.Леонтовича у ВУТОРМ (лютий 1928 року), заснування АРКУ (кінець 1928 року) і АПМУ (жовтень 1929 року).

Особливого ж напруження ідеологічні протиріччя в музичній сфері набувають наприкінці жовтня-грудня 1929-1930 років у зв'язку з публічним порушенням питання про *створення української Асоціації пролетарських музикантів* та обговоренням у музичній пресі змісту української *пролетарської* музики.

Порушення цього питання зумовлено, з одного боку, утворенням ВАПМ'у і пов'язаним із цим новим етапом перегрупування українських музичних сил. З іншого – усвідомленням необхідності корегування напрямів і мистецько-естетичних засад музичної творчості на етапі «великого перелому» у суспільно-громадському житті.

Проблематика і характер обговорення були відкриті мистецьким диспутом щодо доповіді представника ВАПМ В. Белого «**О задачах и деятельности ВАПМ**» (влаштований АРКУ 16 жовтня 1929 року у Харкові). Після цього диспуту дискусія переходить на сторінки республіканської та всесоюдної преси (газета «Література й мистецтво», журнали: «Музика масам», «Пролетарский музыкант», «Мистецька трибуна»).

У диспуті відбилися вульгарно-класові тенденції *протиставлення національного і класового*, що невдовзі привело музично-дискусійний процес до кризи і драматичного фіналу.

Так, під час обговорень питання об'єднання українських музичних сил, які стоять на послідовно класовій платформі, у нову музичну організацію, ВУТОРМ і АРКУ підлягли критиці, як *формалістичні, реакційні угруповання*, у діяльності яких *протиставлені завдання національного самовизначення української музичної культури завданням її класового самовизначення* [Додаток 2, 3].

Подібне протиставлення національного і класового стає одним із тривожних симптомів 1929 року, коли в Україні розпочинаються масові арешти і звинувачення у буржуазному націоналізмі діячів української науки (процес СВУ), а згодом і українського мистецтва.

Проте, у двох музичних дискусіях 1929-1930 років – *«Щодо пролетарського фронту в українській музиці»* та *«Щодо використання народної пісні в пролетарській музиці»* – ще простежуються намагання митців скорегувати поняття «національного» і «класового» у розумінні змісту сучасного українського музично-творчого процесу.

Так, у дебатах 1929 року обговорюється ряд питань, що мають концептуальне значення для української музичної творчості. Вони стосуються осмислення *ролі народної культури в пролетарській музиці* та ставлення до так званих беземоційних течій західноєвропейського мистецтва – *«виробничої» (урбаністичної) музики*.

Характерною тенденцією обговорення цих проблем в українській і російській пресі було розмежування позицій представників різних музичних організацій. Найбільш тенденційними і претенціозними були виступи лідерів ініціативної групи АПМУ – В.Борисова і О.Білокопитова.

Так, у своїй статті «Музыкальное творчество Украины», що, за визначенням автора, є першою спробою класової характеристики української музичної творчості, В.Борисов, класифікуючи творчість найбільш яскравих українських митців – членів ВУТОРМ`у й АРКУ, виокремлює дві категорії композиторів. Одна з них характеризується формалістичними, естетськими тенденціями, орієнтацією на вузько національні завдання та музику буржуазного Заходу (П.Козицький, М.Вериківський, Б.Яновський, Б.Лятошинський, В.Костенко, Л.Ревуцький). Другу категорію автор статті кваліфікує як «композиторів-пристосованців» –

еклектиків, прихильників фокстроту, джазу і виробничо-індустріальної музики (Ю.Мейтус та ін.)

У контексті статті мистецькі принципи й орієнтири лідера АПМУ В.Борисова характеризує консервативне ставлення до «індивідуально-ліричної» та урбаністичної музики [Додаток 2, 3]. Проте розуміння ним мистецько-естетичних засад пролетарської творчості так і залишається нез'ясованим.

Очевидною причиною проголошення В.Борисовим такого ставлення щодо урбаністичної музики було прийняття групою АПМУ основних тез платформи ВАПМ`у (п.7, р.3), де *натуралістичні течії* у сучасній музиці визначалися однією з форм її занепаду і спустошення.

Саме на це положення платформи ВАПМ спирається і В.Белій у статті «Классовое расслоение музыкального фронта УССР и ВАПМ», де він виступає ярим супротивником урбаністичних течій, в тому числі й джазу – музики «урбаністичної еротики»: «Мы считаем, что ориентирование нашей композиторской молодёжи на т.н. урбанистическую музыку во всяческих её проявлениях (механически звукоподражательную, механически эротическую и т.п.) – является реакционной попыткой снизить и извратить идейное содержание творческих задач, стоящих перед пролетарским искусством» [Додаток 2, 1, 12].

Такий обмежено-викривлений підхід до нових стильових пошуків українських композиторів викликає критику з боку Ю.Ткаченка. У своїй статті [160; 161] він висловлює думку, що сучасний пролетарський композитор, який знаходиться тільки на шляху пошуку музичних засобів відтворення нових «ідей-емоцій» (Ю.Ткаченко), може користуватися усім арсеналом формальних досягнень музичної культури, не обмежуючись тільки надбанням класичної епохи. З цих позицій Ю.Ткаченко кваліфікує підхід ВАПМ`у до урбаністичної музики однобічним, формалістичним і позбавленим історичної перспективи.

Зіткнення полярних позицій характерно і для обговорення другого питання цієї дискусії – *ролі народної творчості в пролетарській музиці*. З критикою платформи ВАПМ у цьому питанні виступають представники ВУТОРМУ й АРКУ – Ю.Ткаченко і В.Костенко. Автори статей загалом солідаризуються у критиці національної політики ВАПМ`у, зокрема, великодержавницького ставлення до музичних культур національних республік і національних меншостей. Але, висвітлюють різні ракурси проблеми.

Зосібна, Ю.Ткаченко наголошує на невиразно сформульованих тезах ВАПМ у щодо *класової диференціації народної творчості*. Він пропонує більш чіткий підрозділ: на творчість *робітничих і селянських верств та куркульства*. Критики Ю.Ткаченка заслуговує й відсутність практичних рекомендацій щодо використання творчості перших двох верств у пролетарській музиці.

Більш цілісно і глибоко розкриває зміст проблеми В.Костенко [94]. Визнаючи відмінність культурно-політичних умов розвитку української і російської професійної музики автор статті підкреслює *історичну обумовленість народного характеру* нового українського музичного мистецтва. Не протиставляючи у данному питанні зміст (пролетарський) і форму (національну) В.Костенко наполягає на *пріоритетності національного моменту як основи сучасної професійної музичної творчості*.

Свій погляд щодо ролі народної пісні у пролетарській музиці В.Костенко найбільш повно і обґрунтовано обстоює у дискусії 1929-1930 років з цього питання. Поруч із А.Вадимовим він опонує Я.Полфьорову і його пролеткультівському підходу до питання музичної спадщини та обмежено-етнографічного погляду на народну творчість.

У статті **«До проблеми використання народної пісні в пролетарській музиці»** В.Костенко намагається спростувати основні твердження статті Я.Полфьорова «Старовинна народна пісня в світлі матеріалізму (проти неонародництва в музиці і етнографії)» [143].

Так, основна ідея концепції Я.Полфьорова базується на твердженні: у часи «войовничого матеріалізму» використання у творчості старовинної народної пісні, що являється «витвором назавжди вмерлої доби» є виявом ворожого матеріалістичному світогляду ідеалізму. А тому, на думку Я.Полфьорова, пропаганда «духу народної пісні» або «духу народної творчості», тобто *пропаганда оброблення тем музичної сучасності формальними методами старовинної народної пісні, є відродження народницьких поглядів, несумісних з матеріалістичним світоглядом* (п.8).

На основі цих тверджень Я.Полфьоров визначає два способи використання народної пісні у сучасній творчості: «як свіжої своєрідної готової тематики, яку треба одягти в найудосконаліші технічні форми сучасності» [143], або як документальний музейно-етнографічний матеріал.

У контексті осмислення проблеми «національного» в українській музично-критичній думці 20-х років реакція музичних критиків на такий «сепаративний» підхід до історії культури, де кожна доба розглядається як замкнений цикл, була показовою.

Зокрема, А.Вадімов, доводячи антиісторичність концепції Я.Полфьорова, обґрунтовує свою критику посиланнями на тези з праць В.Леніна та В.Луначарського щодо культурної спадщини і виступає, таким чином, опонентом пролеткультівського ставлення до художнього надбання минулого.

Нерозуміння Я.Полфьоровим спадкоємності музично-історичних зв'язків відмічає і у своїй статті В.Костенко. Більш детально він зупиняється на трьох моментах: 1) уточненні змісту понять «етнографізм» і «творчість у душі народної пісні»; 2) критиці невірному підходу до розуміння характерних властивостей української пісні та пов'язаного з цим твердження про ворожість форм народної творчості вищим музичним формам; 3) усвідомлення народної пісні як основи української пролетарської музичної творчості [82, 23].

Щодо першого пункту, В.Костенко диференціює поняття «етнографізм» і «творчість у душі народної пісні», які у теорії Я.Полфьорова змішані. Розмежовуючи ці поняття, В.Костенко визначає суто народницькою течією, насамперед, етнографізм. Це, на його думку, виключає момент творчого переосмислення і тим самим послуговує примітивізації мистецтва. «Творчість у душі народної пісні» виростає з «етнографізму», як щабель вищого творчого порядку і, таким чином, наближається до завдань сучасної доби», – близькі до цього погляди В.Костенко висловлював і в статтях 1926 року [83].

Спростовуючи твердження Я.Полфьорова про ворожість форм народної творчості вищим музичним формам В.Костенко звертає увагу на хибність вихідної тези. Розповсюджуючи термін «старовинна пісня» на всю фольклорну спадщину, Я.Полфьоров трактує її як старовинно-ліричну, наділяючи усіма рисами архаїчного ідеалізму. Звідси робиться висновок, що форма старовинної пісні ворожа вищим музичним формам європейського мистецтва.

Спекулятивність такого висновку очевидна. Але у соціокультурній ситуації кінця 20-х років, коли обстоювання ідеї національної самоідентифікації культури вимагало з'ясування нерівнозначності понять «національна самосвідомість» та «національний шовінізм»,

концепція Я.Полфьорова відображала одну з хибних для розвитку української музики тенденцій.

На цьому і зупиняється В.Костенко. Констатуючи, що пролетаріат України ще не висунув своїх митців, а основна маса творчих сил – інтелігенти та вихідці з села, В.Костенко визначає саме *народну творчість* тим об'єднуючим фактором, що відкриває шлях до розуміння музики широкими масами. Таким чином, В.Костенко тут, як і у статтях 1926 року, підкреслює своє розуміння *демократизації музичного мистецтва, як усвідомлення народно-пісенних основ творчості*: «...єдиним шляхом зробити сучасну українську музику дійсно масовою, народною – є наслідуванням пісенній творчості і художнім історичним традиціям..... спроба проф. Полфьорова (поруч інших виявів інтелігентського нігілізму в національному питанні) вибити народний ґрунт у нашої музики буде одною з ланок до цілковитої дезорієнтації української радянської музики...» [82, 24-25].

Показово, що цією статтею В.Костенка дискусія щодо ролі народної пісні в пролетарській музиці закінчується. Це було останнє конструктивне обговорення напередодні драматичного фіналу українського музично-дискусійного процесу кінця 20-х років.

Проблема національного фактору у сучасній музичній творчості залишається однією з найактуальніших і у дебатах 1930 року. Але, перш ніж перейти до цього етапу обговорень шляхів розвитку української музики, вважаємо необхідним зупинитися на статті, якою завершуються дебати 1929 року. Мова йде про колективну статтю ініціативної групи АПМУ **«До утворення пролетарського музичного фронту на Україні»** [39, 2].

Основні принципові положення цієї статті, що стосуються питань *ідеології творчості, музичної критики та музикознавства, музично-масової роботи*, дають підстави вважати її програмним документом АПМУ. Тенденційний характер цього виступу АПМУ з усією очевидністю виявив те негативне (загальносуспільне), що зумовило дискредитацію музичних обговорень 1926-1930 років, а ширше – весь український музично-творчий процес 20-х років.

Як відомо з преси,¹² розходження саме у вищезазначених питаннях послужили приводом до виходу у жовтні 1929 року з лав ВУТОРМУ і АРКУ групи музикантів – Т.Шутенко, О.Білокопитова

¹² Г. «Література й мистецтво». – 1929.- №39

(ВУТОРМ), В.Борисова, М.Богданова, М.Коляди (АРКУ). Підтримуючи платформу ВАПМ вони утворюють ініціативну групу АПМУ.

Стаття ініціативної групи АПМУ написана у типовому для представників так званого «пролетарського авангарду» стилі дискредитації українського музично-творчого процесу.

Так, у статті послідовно доводиться, що під гаслом «революційних музик» ВУТОРМ і АРКУ посідають явно *дрібно-буржуазні* позиції в українському мистецтві. Як ідеологічно невитримана кваліфікується романсова творчість М.Вериківського, П.Козицького і Б.Лятошинського. За *формалізм і романтичні тенденції* у сприйманні Революції критикується В.Костенко (Романтична симфонія). Такі симфонічні твори членів АРКУ, як «Завод» Ю.Нахабіна та «На Дніпрельстані» Ю.Мейтуса класифікуються, як відбиток *буржуазно-натуралістичних тенденцій* (аемоційність, відсутність мелоса). Ідеологічно ворожою пролетаріату визнається і *музика фокстротного типу* Д.Клебанова, Ю.Мейтуса, Г.Фінаровського.

Відображаючи у таких оцінках загальні положення ВАПМґу щодо сучасних музичних течій, ініціативна група АПМУ виступає таким чином, як і раніше В.Борисов, проти індивідуально-романтичних («занепадницьких») та натуралістичних (урбаністичних) тенденцій сучасної творчості.

Позиції ініціативної групи АПМУ щодо національного фактору української творчості яскраво демонструє оцінка ними *музичної критики і музикознавства* у діяльності ВУТОРМґу і АРКУ. Поруч із загальними звинуваченнями у беспринципності, формалізмі та естетстві автори статті акцентують увагу, зокрема, на *антимарксистському методі* М.Грінченка та Я.Полфьорова. Зокрема, М.Грінченко критикується за те, що «розглядає явища музичної культури не під класовим кутом зору, а як *явища суто-національного порядку*». «Провина» Я.Полфьорова перед марксизмом кваліфікується як «обивательський імпресіонізм».

Відсутність класового підходу вважається й основною хибою музично-масової роботи ВУТОРМґу і АРКУ. Але, критикуючи так ретельно діяльність ВУТОРМґу і АРКУ, автори статті задовольняються характерним для того часу ідеологічним «загальником» у визначенні позицій АПМУ.

У контексті політичної ситуації 1929 року критичний виступ ініціативної групи АПМУ звучить обвинуваченням у найбільш «шкідливих» ідеологічних збоченнях. Саме такою тактикою АПМУ стверджувала своє право лідера в українському музично-творчому процесі. Ця тенденція матиме характерне продовження і в обговореннях 1930 року, найбільш суперечливих і драматичних.

У зв'язку із загостреною динамікою подій українського музично-громадського життя кінця 20-х років, на складні внутрішні процеси якого в значній мірі впливала атмосфера масового психозу «кампаній проти» («Єфремовщина», «Давидовщина» тощо), важливо відмітити, що дискусія 1930 року стає останньою кульмінаційною крапкою в обговоренні шляхів розвитку української музичної культури і, водночас, межею, за якою розпочинаються кампанії ідеологічних чисток. Як наслідок – вилучення з лав ВУТОРМ`у (5.У.31) композиторів – М.Гозенпуда, Л.Кауфмана, І.Ройзентура, М.Лісовського, Шевчука, Цубе, В.Верховинця, В.Рибальченка та музикознавців – М.Грінченка, С.Барика, О.Дзбанівського, Я.Парфілова¹³. Втрачаючи будь-який конструктивний зміст, штучно припиняються дебати щодо пролетарського фронту в українській музиці. ВУТОРМ і АРКУ, переживши ще одну «рятивну» реорганізацію (ВУТОРМ – Пролетмуз, АРКУ – ОПКУ), назавжди зникають з історичної арени.

Як останній етап відкритих обговорень шляхів розвитку української музичної культури, дискусія 1930 року привертає увагу найперше принциповістю висловлених лідерами ВУТОРМ`у, АРКУ і АПМУ – П.Козицьким, В.Костенком, О.Білокопитовим, В.Борисовим – позицій щодо кардинальних питань української музичної творчості.

У зв'язку з цим, потребує усвідомлення той факт, що існуючі між музичними товариствами *розходження організаційного характеру* не впливали на розв'язання принципових питань музично-творчого процесу. В обговоренні простежується певна наступність позицій, заявлених трохи іншим складом учасників на попередньому етапі обговорень проблем «українського пролетарського музичного фронту» у 1929 році.

Не зважаючи на існуючу між ВУТОРМ`ом і АРКУ конфронтацію, частково пов'язану з критичними виступами В.Костенка 1926-1927 років, погляди В.Костенка і П.Козицького в дискусії 1930 року

¹³ «Мистецька трибуна». – 1931.- №10-11.- с.14

залишаються спільними у непримиренності щодо трьох основних позицій платформи АПМУ – *недооцінці національного моменту в сучасній творчості, спрощеного пролеткультівського підходу до проблеми музичної спадщини та попутництва* [95; 96; 66].

Ідеологи АПМУ, захоплені лідерськими амбіціями і «лівими» деклараціями, а, можливо, і дезорієнтовані політичною інтригою, до якої були втягнуті три музичні організації, цілковито ігнорували пропонувані опонентами напрямки обговорень. Як і у 1929 році вони спрямовували свої виступи на дискредитацію українського музично-творчого процесу.

Що ж протистояло вузько груповим тенденціям в музичних дискусіях 1930 року?

У цьому сенсі важливо з'ясувати *громадянську позицію* В.Костенка. Аналіз тогочасної преси свідчить, що він був єдиним з музичних критиків, хто відкрито і неодноразово виступав проти «нерозумного обвинувачення будь-яких музорганізацій в контрреволюції і занепадництві». Митець закликав до консолідації українських музичних сил: «...всі, хто щиро ставиться до української революційної музики, згодиться, що так далі не може йти музична справа... Треба об'єднати всі живі музичні сили, що є в трьох організаціях, і скласти з них керівне ядро нової організації (чи федерації) з виразно пролетарськими настановами. Звичайно, створення всеукраїнської музорганізації чи федерації ніяк не заважатиме цілком природній і потрібній боротьбі за визначення ідеологічно-мистецьких засад у музичному мистецтві, але остання матиме пристойний, ідейний характер без організаційних чи особистих форм» [95, 11].

Проте, загальний курс державної політики був спрямований не до плюралізму й консолідації творчих сил. У 1930 році вже очевидними були антиконсолідуючі та антидемократичні тенденції, що виявились у цілеспрямованому наступі на українську культуру. Знаряддям цієї політики мимоволі став і «пролетарський активізм» апмівців. Характеристики ВУТОРМ у і АРКУ у виступах О.Білокопитова [10] та В.Борисова [11] у 1930 році стають відверто засуджуваними. Зокрема, ВУТОРМ характеризується, як «беспринципна, бюрократична, ідеологічно зведена на нівець організація, яка замовчує і тим самим покриває прояви ворожої пролетаріату ідеології в музиці (фокстрот, легкий жанр, западниство, урбанізм)» (О.Білокопитов) та як «шовіністична,

націоналістична організація, вдячний ґрунт для СВУ» (В.Борисов). АРКУ ж визначається, як «ідеологічно-невиразна мішанина, організація мертва й нежиттьова» (В.Борисов).

Такі оцінки двох мистецьких організацій з боку лідерів АПМУ практично підштовхнули штучну реорганізацію ВУТОРМґу і АРКУ у пролетарські товариства – Пролетмуз і ОПКУ, і, водночас, відкриті обвинувачення у буржуазному націоналізмі відомих українських митців – М.Грінченка, П.Козицького, В.Костенка, Г.Хоткевича, Д.Ревуцького, Я.Полфьорова, Ю.Ткаченка, Ю.Масютіна та інш.

Згодом ці обвинувачення прозвучали на Об'єднаних зборах оргкомітету Спілки радянських музик України та МК композиторів м.Харкова 8-12-15 січня 1934 року у виступі О.Білокопитова «Викрити і розтрощити до кінця націоналізм на музичному фронті УРСР»¹⁴. Сам же О.Білокопитов розділив долю багатьох учасників цієї суспільної трагедії, загинувши від тієї самої системи, ідеологію якої так знято захищав у своїх виступах.

Суперечливість позицій, висловлених лідерами ВУТОРМ, АРКУ і АПМУ в дискусіях 1929-1930 років відобразила процес розмежування українського музичного фронту на два русла – прихильників платформи ВАПМґу (ініціативна група АПМУ, О.Білокопитов, В.Борисов), мистецько-ідеологічні позиції яких характеризувало негативне ставлення до урбаністичної музики, недооцінка національних традицій і ролі народного мистецтва, спрощене розв'язання проблеми музичної спадщини та категоризм у питанні «попутництва». Інший, опозиційний щодо цього напрямок представляли прихильники ідеї національної самоідентифікації української музики – П.Козицький, Ю.Ткаченко та В.Костенко, які у зазначених дискусіях обстоювали відповідно мистецько-ідеологічні позиції ВУТОРМ та АРКУ.

4.3. Проблематика та критерії дослідження історії української музики в публікаціях В.Костенка 1928-1930 років.

Проблематика музичних дискусій 1929-1930 років, активним учасником яких був В.Костенко, знайшла відображення в музикознавчих працях і публікаціях митця 1928-1930 років. Серед них нариси:

¹⁴ «Радянська музика».- 1934.- № 1

«Народна пісня та музика українська», «Павло Сениця» та статті з різних питань.

Проаналізовані матеріали свідчать про якісне розширення жанрово-змістового діапазону розвідок (історико-критичний, критико-біографічний нарис). Їх тематичний зміст відображає спрямованість критичної думки В.Костенка у площину найважливіших проблемних зон тогочасного музично-творчого процесу. Зокрема, аналізу *стилетворчих засад української композиторської творчості*.

Суттєвою змістовою якістю цієї групи праць є усвідомлення *стильового симбіозу* однією з характерних тенденцій сучасного музично-творчого процесу. У той же час, осмислення митцем процесу національного стилеформування ґрунтується на усвідомленні *цілісності та спадкоємності національних музично-історичних традицій*.

Показовим щодо цього є нарис **«Народна пісня та музика українська»**.

Особливість цієї праці В.Костенка полягає у поєднанні історико-критичної та культурно-просвітницької функцій. Насамперед, націленість матеріалу на широку демократичну аудиторію (пед.вуз, музпрофшкола) пояснює намагання автора у стислій формі окреслити найбільш характерні явища цілісного живого музично-творчого процесу.

Висловлені В.Костенком погляди щодо окремих *аспектів національного стилеформування, еволюції професійної творчості* заслуговують на визнання цієї праці корисною не тільки для адресата 1920-х років. Вона не втратила своєї актуальності й для сучасного розуміння стильової еволюції вітчизняного музичного мистецтва.

Так, аналіз першої глави «Походження та еволюція пісні» виявляє один з характерних для українознавства кінця ХІХ – початку ХХ століття запитів щодо осмислення *природи чужоземних впливів на формування національного музичного стилю* [75, 15-20].

У розв'язанні цього питання В.Костенко посилається на дослідження П.Сокальського, О.Серова, Шафранова, М.Лисенка, А.Львова, М.Неймана.

Поділяючи гіпотезу П.Сокальського щодо превалювання азійської версифікації в українській музиці, В.Костенко не є абсолютним прихильником так званої «*восточницької*» теорії. Він висловлює думки співзвучні поняттю «етнографічного ендосмосу», сформульованого С.Людкевичем у відомій дискусії з Ф.Колесою.

Так, на думку В.Костенка, у процесі формування будь-якої національної культури неодмінно асимілюються впливи різних інонаціональних культур, й оригінальність кожної визначається особливостями синтезування цих впливів [75, 18-19]. Осмислюючи формування ладової системи та ритмічної версифікації української народної музики він звертає увагу на значення у цьому процесі, насамперед, впливів візантійської церковної музики та польських партесних концертів.

Українська пісня, як зазначає митець, «є містком поміж європейською та азіатською музикою, і роль її що до цього значно виразніша і більша за російську, яка скоріш схиляється до європейського діатонізму... Українська пісня поєднала високу художню структуру європейської пісні з надзвичайним ліризмом і глибиною східньої. Перетравивши це протягом кількох століть, український народ створив пісню такої краси, яка не тільки робить йому честь, а й ставить його що до музичних здібностей, на одне з перших місць серед інших народів» [75, 20].

У своїх спостереженнях і роздумах щодо своєрідності української народної пісні та її значення у світовому музично-історичному процесі В.Костенко виступає *послідовником традицій М.Лисенка та С.Людкевича*.

Показовим щодо цього є усвідомлення народної творчості як *цілісності*, а не як класово диференційованого процесу. Важливо підкреслити, що наприкінці 1920-х років у загально-політичній ситуації протиставлення «національного» – «класовому» переконання В.Костенка є свідченням принциповості його позицій попри ідеологічні догми часу і політичну кон'юнктуру.

Осмислюючи процес національного стилеформування В.Костенко заторкає одну з актуальних музикознавчих проблем того часу. Вона стосується *еволюції ладо-мелодичних форм народного мислення*.

У цьому питанні В.Костенко, як і раніше М.Грінченко в «Історії української музики», спирається на теорію «*ангемітонної пентатоніки*» Гельмгольца-Сокальського, згідно якої у поетапній еволюції ладо-мелодичних форм народного мислення виокремлюються епохи «квартти», «квінти», «терції» [75, 13-15]. Попри те, що ця теорія була дискусійною (її критикували К.Квітка у праці «Первісні тоноряди», П.Козицький у рецензії 1923 року на «Історію української музики» М.Грінченка), В.Костенко спирається на ідеї П.Сокальського стосовно правильного реставрування старовинних пісень. На думку В.Костенка, воно

повинно базуватися на первісності *тонової*, а не півтонової інтонації у народному музичному мисленні.

Зокрема, на підставі цієї тези В.Костенко аналізує два варіанти пісні «Щедрик»: з початковою великою терцією у записі М.Лисенка і малою – у записах М.Леонтовича. Митець визначає *ангемітонний варіант* М.Лисенка як більш давню ладо-мелодичну форму, а запис М.Леонтовича вважає пізнішою історичною модифікацією цієї пісні.

Як свідчать сучасні дослідження, питання хронологічної ідентифікації двох варіантів запису пісні «Щедрик» [75, 14], не зважаючи на його важливість, ще й досі не увійшло у дослідницьку практику. У контексті вивчення української фольклорної спадщини зауваження В.Костенка має значення з точки зору постановки цієї проблеми в українському музикознавстві та як одна з можливих версій історичної ідентичності першоджерела пісні «Щедрик».

Теорія «ангемітонної пентатоніки», як один з теоретичних концептів дослідження народної творчості у 20-ті роки, вплинула і на осмислення В.Костенком *еволюції жанрових форм української народної пісні*.

Проте у висвітленні В.Костенком даного питання є й деякі протиріччя. Це стосується осмислення процесу *розвитку ладо-мелодичних форм народного мислення* (за пропонованою загальною схемою – від доби дихорду до мажоро-мінорної системи) та *еволюції народно-пісенних жанрів*.

Приміром, визначаючи належність обрядових пісень до найдавнішої доби розвитку пісенного фольклору, В.Костенко, у той же час, указує на поетичність і надзвичайну красу мелодій більшості веснянок, що підкріплює мелодичними прикладами, які не відповідають ладо-мелодичному типу пісень архаїчної доби («Кроковеє колесо» або «Туман танок водила») [75, 24].

В іншому випадку автор, характеризуючи історичні пісні князівської доби, визначає їх спорідненість з «діатонічним радісним характером» музики обрядових пісень. Тобто підкреслює діатонічну ладову основу обрядового фольклору. У такому разі обрядові пісні більш складної (хроматичної) ладової будови не вписуються у пропоновану схему розвитку [75, 34].

Очевидною причиною подібних протирічливих тверджень В.Костенка є відсутність диференційованого підходу до аналізу

мелодичних типів обрядових пісень, урахування їх історичних і регіональних трансформацій.

Протиріччя іншого характеру викликані, насамперед, неусталеністю поглядів на деякі проблеми української музичної етнографії, зокрема, на проблему *історичної класифікації дум*. Так, в одному випадку В.Костенко класифікує думи як різновид історичних пісень, а в другому – як «найбільш характерні й відмінні пісні народної історичної творчості» [75, 34, 37], що з сучасних наукових позицій є більш коректним визначенням [31; 51].

Порушує цілісність уявлення про еволюцію жанрових форм української пісні і відсутність у нарисі характеристики дитячого фольклору.

Але, враховуючи те, що дана праця В.Костенка поєднує навчальну та просвітницьку функції, ці недоліки у значній мірі компенсуються розмаїтістю образно-змістовних характеристик пісень, підбором поетичних і нотних прикладів, в яких представлені різні жанри та історичні типи українського пісенного фольклору. Привертає увагу і велика за обсягом бібліографія та численні посилання у тексті на авторитетні дослідження з історії народно-пісенної творчості, музично-етнографічні збірки [75, 58].

Головна думка автора сконцентрована на усвідомленні *нерозривності і спадкоємності національних музично-історичних традицій*.

У даному нарисі, як і у статтях близької проблематики, В.Костенко обстоює позиції того напрямку українського музикознавства, у межах якого *формування феномену української музичної культури осмислюється як поетапний процес розкриття національно-індивідуального у всесвітньо-універсальному* (М.Грінченко, С.Людкевич, П.Козицький).

Саме з таких позицій В.Костенко осмислює у нарисі традиції української *професійної творчості*. Зокрема, *творчість М.Лисенка*.

На думку В.Костенка, «... величезне значення Лисенка полягає в тому, що він показав правильний шлях до європеїзації національної музики, перший почав творити засобами європейської техніки, дав низку зразкових творів у вокальній галузі та утворив досить оригінальну оперову творчість» [75, 50].

Цю думку В.Костенко обстоює і в статті **«Українська оперна творчість»**. Тут, зокрема, зазначається, що «творчі досягнення Лисенка в оперній галузі є кульмінаційним пунктом для української музики, навіть наших часів» [102, 128].

Такі погляди В.Костенка свідчать про послідовність його позицій у визначенні національних музично-естетичних орієнтирів та розумінні еволюції української професійної творчості.

У той же час, характерний для 20-х років категоризм в осмисленні до- і післяжовтневого музичного мистецтва відбився у поглядах В.Костенка на творчість *М.Леонтовича*. Проте визнання критиком «жанрово-обмеженого характеру» творчості М.Леонтовича не вплинуло на загальну оцінку постаті митця. Автор нарису кваліфікує його як одного з найкращих композиторів післялисенкової доби [75, 52].

Осмислення ж сучасного етапу української композиторської творчості не вносить суттєво нових поглядів у порівнянні зі статтею 1926 року «Українська музика». У характеристиці сучасної творчості не знайшли відображення такі значні твори, як «Увертюра на українські теми» Б.Лятошинського, опери «Хвесько Андібєр» О.Золотарьова та «Вибух» Б.Яновського.

Можливою причиною такої ситуації могли бути надто короткі строки написання нарису (писався на замовлення НКО), через що В.Костенко обмежився короткою згадкою імен композиторів – О.Золотарьова, Б.Яновського, Ю.Мейтуса та інш. Аналіз критичної спадщини В.Костенка доводить, що застосована ним у цьому нарисі класифікація «російські композитори» та «інші» була відбитком одного з типових для 20-х років трактувань поняття «попутник». Нехарактерність для критичних позицій В.Костенка такого підходу доводять його статті 1928 та 1929 років, де він різко засуджує подібний погляд на «попутництво» як вияв «зоологічного націоналізму»[94;95].

Осмислення сучасного етапу національного стилеформування більш яскраво представлено у статтях, опублікованих у журналі «Критика» в 1928-1930 роках.

Автор намагається окреслити жанрово-стильові орієнтири сучасної творчості, проаналізувати *індивідуально-стильові риси мислення композиторів*.

Найбільш узагальнено і панорамно до цієї проблеми В.Костенко підходить у статті «**Стан української музики минулого року**» (1929).

Як відомо, 1928 рік став етапним у розвитку української пожовтневої музичної творчості. Українські композитори активно засвоюють надбання вітчизняної та європейської музично-театральної культури, створюючи яскраві самобутні твори в жанрах опери

(«Вибух» Б.Яновського, «Хвесько Андибер» О.Золотарьова) та балету («Весняні казки» М.Вериківського), продовжують працювати в жанрах симфонічної і камерно-інструментальної творчості. Саме такі важливі якісні зрушення у тогочасній музичній творчості є предметом критичної уваги В.Костенка. У такому сенсі важливо з'ясувати розуміння В.Костенком поняття *урбанізації* української музики: «Минулий рік... довів, що наша музика в цілому безупинно простує до вищої культури міста. Отже, урбанізація української музики є один з найпомітніших фактів розвитку минулого року. Це виявляється в зростанні симфонічної й квінтетної галузі (Лятошинський, Козицький, Борисов), в зародженні скрипкової (Дашевський, Мейтус) і фортепіанової літератури (Ревуцький), а, головне, в творенні опери та балетів (Яновський, Золотарьов, Вериківський)» [98, 95-96].

Як бачимо, В.Костенко не пов'язує процес урбанізації української музики з певною стильовою течією. Цей термін вживається як *характеристика жанрових орієнтирів* і має сенс виключно у контексті типового для 20-х років протиставлення «сільської» та «міської» культури. У розумінні В.Костенка поняття «урбанізація» практично ототожнювалося з поняттям «*європеїзація*»: «Коли ж європеїзація нашої музики стала найближчим завданням нашого часу, то неминучо мусила відбитися на зростанні саме струментових творів» [98, 92].

Отже урбанізація усвідомлювалась, насамперед, як *оволодіння жанрами інструментальної творчості*. Це було типовим для тогочасної музичної свідомості.

У такому контексті В.Костенко виокремлює як найкращі інструментальні твори – 2-у симфонію Л.Ревуцького, «Увертюру на 4 українські теми» Б.Лятошинського, сюїту Ю.Мейтуса «На Дніпрельстані», опери Б.Яновського «Вибух» і «Самійло Кішка».

Проаналізовані матеріали свідчать про те, що симфонія Л.Ревуцького була високо оцінена В.Костенком раніше, у статті «**Музичний жовтневий конкурс**» (1928), де автор відмічає оригінальний, яскравонаціональний симфонізм Л.Ревуцького [89, 136].

Цю думку він поглиблює у статті «**Стан української музики минулого року**» (1929), де подає панораму досягнень української музичної творчості за 1928 рік. Критик відзначає, що *2 симфонія Л.Ревуцького* «... є значний і дуже цінний вклад до нашої музики. Цілковита пройнятість народним мелосом (а ще більше народним

характером), досить висока техніка композиторська, логічність будови (хоча фінал слабо скомпонований) – все це свідчить, що в Ревуцького є значні творчі здібності і саме в симфонічній галузі»[98, 91].

Характеризуючи у статті «Музичний жовтневий конкурс» другий значний твір українського симфонізму 20-х років – «Увертюру на 4 українські теми» **Б.Лятошинського**, критик виокремлює як найяскравіші індивідуально-стильові риси його музичного мислення – «витончений мелодизм» і «модерне» гармонічне мислення [89, 135].

Зацікавлення творчістю Б.Лятошинського відчувається в характеристиці, поданій В.Костенком у статті «**Німецький експресіонізм і впливи його на українську музику**» (1930).

Звертаючись до цієї статті необхідно відмітити, що осмислення нових стильових пошуків в українській музиці проходило вкрай суперечливо. Про це свідчать музичні дискусії 1929-1930 років. На перешкоді до цілісного контекстного аналізу української музичної творчості ставало регламентоване політичною системою протиставлення соціально-ідеологічних засад пролетарської та буржуазної культури. Навіть і ті критики, які ясно усвідомлювали інтегральний зв'язок українського музично-творчого процесу з західноєвропейською культурою (Ю.Ткаченко, Я.Юрмас, П.Козицький, В.Костенко), характеризуючи сучасні стильові тенденції, часто обмежувались констатацією ускладнення форм музичного мислення, уникаючи аналізу музично-стильових паралелей з західноєвропейським мистецтвом.

У цьому розумінні стаття В.Костенка «**Німецький експресіонізм і впливи його на українську музику**» була унікальною для того часу спробою подібного контекстного аналізу і, власне, першим кроком до осмислення українським музикознавством самого явища «*експресіонізм*» у широкому історико-художньому аспекті.

Показово, що у тогочасному радянському музикознавстві зацікавленість цією проблемою знайшла відображення у малочислених публікаціях: Є.Браудо (1923) [Додаток 2, 5], Р.Грубера (1923), С.Бугославського (1929) [Додаток 2, 6] та збірці статей німецьких експресіоністів «Експресіонізм» за ред. Є.Браудо та Н.Радлова (1923) [Додаток 2, 10], на яку спирається В.Костенко у викладенні основних мистецько-філософських положень експресіонізму.

Хоча зазначена стаття не позбавлена протиріч та характерної для часу ідеологічної заангажованості, привертає увагу комплексний мистецько-історичний підхід В.Костенка до висвітлення цього явища.

Показовим щодо цього є намагання критика визначити три аспекти осмислення «експресіонізму» – як *мистецько-філософської течії*, як *музично-стильового напрямку* та як *типу світосприйняття*. Виходячи з такого посилу автор намагається простежити преломлення основних стилістичних засад німецького експресіонізму у західно-європейській та українській музичній творчості.

У контексті ідеологем часу головний наголос у статті робиться на усвідомленні *формально-технічних досягнень музичного експресіонізму як важливих стилетворчих засад української пролетарської творчості*. «Відкидаючи класово чужу ідеологію і занепадництво експресіонізму, – пише В.Костенко, – ми мусимо знайти в його зовнішніх формальних досягненнях корисні для нас елементи» [91, 124]. Далі автор відмічає *головні ознаки експресіоністичної стилістики*, які, на його думку, можуть бути інтегрованими у сучасну українську музичну практику: «Слід використати в експресіонізмі все, що є там цінного. Надзвичайна експресія музичного вислову, динаміка, наслідування ритмів машин і міського життя, критичне ставлення до застиглих канонів класицизму...» [91, 129].

Таке розуміння ролі експресіоністичної естетики в українському музично-стилетворчому процесі співзвучно із позиціями, які обстоював автор статті у дискусіях 1929-1930 років. Позитивно оцінюючи впливи «формально-технічних» досягнень експресіонізму на українську композиторську творчість В.Костенко практично започатковував новий методологічний підхід в осмисленні сучасної композиторської творчості. Зокрема, автор статті намагається проаналізувати творчість **Б.Лятошинського, І.Белзи, Б.Яновського, Ю.Мейтуса**, у контексті експресіоністичної естетики. В українській критиці 1920-х років цей приклад є унікальним.

Спроба такого аналізу свідчить, принаймні, про сміливість автора, який, балансуючи «між Сциллою і Харібдой» обстоює об'єктивність дослідження стилістично нових яскравих явищ композиторської творчості. Цінність даної статті стає очевидною у контексті дослідження творчості Б.Лятошинського. У статті здійснена спроба охарактеризувати стильові риси мислення композитора, проаналізувати стильову еволюцію його творчості.

Характеризуючи Б.Лятошинського як одного з **«найвидатніших українських експресіоністів»** [91, 125] В.Костенко визначає й

основний, на його погляд, напрямок його стильової еволюції – *від традиції «могучої кучки» до новітніх складних звукових комплексів.*

Аналізуючи перший струнний квартет В.Костенко звертає увагу на формування якісно нових сучасних ознак індивідуального стилю композитора (у творчості 20-х років), що зближують його музичне мислення з експресіоністичною естетикою – *переважання «атональності викладу (і звідси – утворення складних звукових комплексів), поліфонічного розроблення тематичного матеріалу, вибагливої ритміки і своєрідної динамічності»* [91, 125].

Не зважаючи на існуючу офіційну тенденцію засудження «занепадницької» творчості Б.Лятошинського, В.Костенко визначає *кульмінаційним моментом розвитку експресіоністичної манери письма, насамперед, 3-й струнний квартет.* Хоча він не зміг у силу конкретних історичних умов обійти певні ідеологічні «ярлики» в оцінці ідейно-змістовних якостей музики Б.Лятошинського. «Кульмінаційний момент у розвиткові експресіоністичної манери письма Лятошинського,- пише автор,- є третій струновий квартет. Крім характерних художніх засобів цієї мистецької течії (аритмічність, атональність, асиметричність формопобудови, уривчастість і непевність мелодичного малюнку), третій квартет – у плані ідейно-змістовому позначається надзвичайним песимізмом, занепадницьким настроєм, чужою й ворожою нашим прямуюванням ідеологічною суттю» [91, 125].

Про вимушений компроміс автора статті свідчить і загальний настрій цієї рецензії, у якій відчувається намагання підтримати яскраве творче обдарування Б.Лятошинського: «В останніх його творах (зокрема, в опері «Золотий обруч») уже відчуються здоровіші творчі настановлення. Композитор починає і в художніх засобах, як і в тематиці (трактування у згаданій опері первісного комунізму в умовах натурального господарства) наближатися до сучасного трактування реальної дійсності. Таке прагнення Лятошинського можна лише вітати: велика талановитість і музична ерудиція його є запорука, що він може ще багато дати корисного для радянської української музичної культури» [91, 126].

Серед обмеженого числа позитивних рецензій 1920-х років на творчість Б.Лятошинського дана стаття об'єктивно засвідчує повагу автора до особистості Б.Лятошинського. Певна тенденційність у характеристиці деяких камерно-інструментальних і вокальних творів

Б.Лятошинського є симптоматичною для музичної критики кінця 1920-х років. Адже ідеологічні штампи так само відбилися і в рецензіях таких прихильників творчості Б.Лятошинського як П.Козицький, І.Белза та ін.

Контекстний аналіз критичної спадщини В.Костенка 1928-1930 років спростовує властиву сучасному музикознавству думку щодо негативного ставлення В.Костенка до творчості Б.Лятошинського. Проте, В.Костенко був одним з небагатьох українських критиків, хто вбачав в творчості митця яскраву композиторську індивідуальність і *одним з перших намагався проаналізувати індивідуально-стильові особливості його мислення в контексті експресіоністичної естетики.*

Як композитора близького за характером перетворення експресіоністичних засад творчості до стильового напрямку Б.Лятошинського В.Костенко відмічає постать **І.Белзи**: «Характерна відзнака його творчості є надзвичайна складність, заплутаність гармонійно-звукових сполучень. Експресіоністичні засоби в нього іще більш загострені, ніж у Лятошинського. Також іще більш підкреслено виявляється у нього метафізична підоснова творів. Цим він особливо наближається до принципів і духу німецького експресіонізму» [91, 126].

Рецензія на творчість І.Белзи коротка і протирічлива. Відчуваються коливання автора між розумінням творчих імпульсів композитора, визнанням художньої значимості його творчості та неможливістю визнати її соціально-корисною для пролетаріата. Критик відзначає, що «певна відчуженість Белзи від радянського музичного мистецтва та його особиста скромність не дали змоги належно зважити його мистецьку роль на Україні. Але це спричинилося й до того, що він дуже малою мірою був за об'єкт критичного дослідження з погляду соціальної функції його творів» [91,126].

На тлі категоричних звинувачень у «формалізмі», «модернізмі», «урбанізмі» і т.д., якими рясніли сторінки тогочасної мистецької преси, ця рецензія, написана з відчутною повагою до особистості І.Белзи, сприймається як нейтральна констатація особливостей творчого мислення, а не викриття «гріхів».

В.Костенко володів відчуттям нового, талановитого. Не дивно, що його погляд спрямовується до найбільш оригінальних постатей українського музично-творчого процесу. Серед них був і **Б.Яновський**.

Ставлення В.Костенка до творчості Б.Яновського було нерівним і змінювалось протягом двох років, набувши найбільш завершеної і узагальненої форми у статті «Німецький експресіонізм...».

Перша реакція на творчість Б.Яновського (оперу «Вибух») з'являється у статті «**Українська оперна творчість**». Вона є спробою критика осмислити нові музично-стильові явища у сучасній українській оперній творчості в аспекті спадкоємності з класичною національною традицією М.Лисенка.

Обираючи як критерій аналізу оперний стиль М.Лисенка, В.Костенко з деякою обережністю сприймає творчий експеримент Б.Яновського. А саме, переосмислення оперної форми та використання полістилістичних прийомів розвитку музичного матеріалу.

Наступна опера Б.Яновського «*Самійло Кішка*» («Дума Чорноморська»), що викликала протирічливу реакцію у харківських і київських музичних критиків, була оцінена критиком як етапний твір української оперної творчості [98, 91].

У статті «Стан української музики минулого року» В.Костенко визначає еволюцію драматургічного мислення Б.Яновського. На думку критика, вона позначилася у загальній логіці розроблення оперної форми, окремих елементах музичної виразності – розвиненій мелодиці, оригінальному гармонічному мисленні й вмілому використанні оркестрових ефектів.

Відмічаючи недоліки твору, В.Костенко акцентує увагу на якості лібретто – «ахілесовій п'яті» оперних творів.

Свої думки щодо *сучасної театральної драматичної культури* критик висловлює в статті «**Опера «Самійло Кішка» Б.Яновського (1929)**». Тут він формулює ряд принципових вимог до оперного лібретто. Серед них – *критерії історичної правдивості, відповідності літературного стилю реаліям сценічного мистецтва* («стисла мова, виразне накреслення драматичної колізії, вміння пожертвувати, коли треба, другорядними деталями, підкреслена опуклість в характеристиці дійових осіб»).

Розглядаючи з цих позицій лібрето опери «Самійло Кішка» В.Костенко зупиняється, зокрема, на моменті порушення в лібретто *принципу історичної правдивості*. Це, на думку критика, проявляється у суміщенні в одному історичному часопросторі (XVI-XVII ст) реалій двох

історико-культурних епох – українського бароко (козацтво часів Самійла Кішки) та середньовіччя (перебування генуезців в Криму) [92, 77].¹⁵

Серед недоліків лібрето відмічається й велика складність фабули, що вплинула на довготи музично-драматичного змісту, переобтяженість опери системою лейтмотивів.

В осмисленні особливостей музично-драматичного розвитку опери В.Костенко акцентує увагу на своєрідному творчому втіленні традицій *національної епічної опери* (М.Лисенко) та *романтичної оперної драми* (Д.Верді, Р.Вагнер).

Про це свідчать кілька зауважень критика щодо синтезу оперних традицій в музичній драматургії опери «Самійло Кішка». В.Костенко визнає серед найсучасніших рис музично-драматургічного мислення Б.Яновського загальну *розгорнутість дії, симфонізацію музичного розвитку*, що досягається через лейтмотивну систему та уникання класичних замкнених номерів (арій, дуетів, тріо). Поряд з цим, наскрізність драматургічного мислення композитора виявляється і в *домінуванні поліфонічних форм розробки музичного матеріалу та перенесенні основної драматургічної ваги опери в оркестр* [92, 82].

Важливе спостереження В.Костенка щодо *інструментальної природи мислення* Б.Яновського пояснює й яскраво-кolorистичне відтворення в опері *орієнтального фольклору* та недосконалість, з погляду критика, вокальної мови, зокрема, у речитативних епізодах III та IV дії.

Поряд з цим, у спостереженнях критика є й певна недооцінка індивідуально-стильових рис мислення Б.Яновського. Зокрема, *переосмислення в опері традицій української народно-пісенної творчості*. Використані Б.Яновським своєрідні засоби розвитку і обробки народних тем (*поєднання стилістичних рис романтизму, імпресіонізму, сучасних «ультралівих» звучань; політональності, атональності, тональної системи тощо*) критик сприймає як порушення стильової єдності опери.

¹⁵ З приводу цього зауваження В.Костенка мусимо звернути увагу на явну друкарську або редакторську помилку в тексті, де критик відмічає невірне датування основного історичного тла опери XVI-XVII століттями. Як свідчать історичні джерела, Самійло Кішка жив саме в цей період (кінець XVI – початок XVII століття). Якщо не враховувати цю можливу помилку, твердження про порушення в опері принципу історичної правдивості втрачає сенс. Насправді ж єдиною підставою для такого твердження може бути датування життя Самійла Кішки згідно історичної традиції межою XVI-XVII ст., а перебування генуезців в Криму – XII-XV ст. Не маючи можливості ознайомитись з оперою Б.Яновського, ми можемо лише припустити, що саме на цю невідповідність і звертає увагу критик.

Помітна еволюція у розумінні В.Костенком творчого методу Б.Яновського відбувається наступного 1930 року. *Осмилюючи впливи експресіонізму на сучасну українську творчість* він усвідомлює у зазначених вище рисах *своєрідність мистецько-творчого обличчя Б.Яновського* [91, 127].

На думку В.Костенка, стильове мислення Б.Яновського *кінця 10-х років* визначає «своєрідна сумісь елементів імпресіонізму з експресіонізмом». Полістилістика Б.Яновського осмилюється критиком як один з факторів художньої активності твору: «Поруч надзвичайної динамічності й рухливості (експресіоністичні риси) тут [1 струнний квартет] можна знайти і статичні, імпресіоністичні моменти... Поруч коротких, як блискавки, мелодичних зворотів, у нього зустрічається і напружений мелос» [91, 127].

Типовість для творчого методу Б.Яновського стилістичних контрастів виступає на перший план і в характеристиці двох останніх опер композитора: «Поруч найскладніших, найгостріших звучань композитор дає й елементи простої і навіть примітивної фактури, таку аналогію можна провести й щодо мелодики, ритму й формопобудови. В цьому *своєрідність мистецько-творчого обличчя Яновського...*» [918, 127].

Здобута ясність у розумінні творчих імпульсів Б.Яновського є виявленням невинного пошуку В.Костенком об'єктивності в оцінці творчості сучасника. Висловлені ним спостереження щодо індивідуально-стильових рис творчості Б.Яновського є особливо показовими для критичних позицій митця, якщо взяти до уваги те, що спроба проаналізувати творчість українських композиторів у контексті новітніх музично-стильових течій, зокрема, експресіонізму, датується 1930 роком. Саме у цей час в суспільстві прогресували тенденції засудження оригінального модерного мистецького пошуку.

Безумовно, критичні зауваження В.Костенка не позбавлені характерної для часу соціологічності, акцентування національно-класових моментів, певної описовості (зокрема, в характеристиці літературно-музичного змісту опери «Самійло Кішка»).

Але, як одна з перших спроб аналітичного осмислення творчості Б.Яновського, його новітніх художніх пошуків статті В.Костенка цінні, насамперед, зафіксованими в них критичними спостереженнями сучасника щодо творів, що, як і більшість яскравих мистецьких явищ 20-х років, й досі залишаються незапитаними у виконавській та дослідницькій практиці.

Серед представників молодшої генерації українських композиторів увагу В.Костенка привертає *Ю.Мейтус*.

Творчість Ю.Мейтуса викликала досить суперечливі оцінки критики, насамперед, у зв'язку з захопленням композитора музикою т.зв. «легкого жанру» – джазом, оперетою, театральним рев'ю.

Показово, що В.Костенко розглядає цей напрямок творчості Ю.Мейтуса як *закономірний етап індивідуального стилеформування*, оминаючи у рецензії оцінку самого музичного явища – т.зв. «легкого жанру». Головну ж увагу критик зосереджує на осмисленні *творчої еволюції Ю.Мейтуса* [91, 128].

Так, на переконання В.Костенка, творчість композитора кінця 20-х років позначена якісним поворотом до *великих симфонічних форм*, що є «новим шляхом для автора, який досі, здебільшого, писав театральну музику» [98, 92].

Характеризуючи дві сюїти Ю.Мейтуса в контексті нових яскравих явищ українського симфонізму В.Костенко відмічає «свіжу гармонію, вміння користуватися оркестровими барвами, виразною і гнучкою формою» («Сюїта з народних пісень») [98, 92].

У контексті музичних дискусій цього часу найбільш показово відбиває критичні погляди В.Костенка його рецензія на другу сюїту Ю.Мейтуса – «*На Дніпрельстані*».

Як відомо, цей твір, насичений яскравою урбаністичною стилістикою, досить неоднозначно був сприйнятий музичним загалом. Характерне для того часу розмежування позицій у поглядах на сучасні музичні течії виявилось і у рецензіях на цей твір.

Зокрема, з властивою ініціативній групі АПМУ тенденційністю у сприйманні урбаністичної музики втілення у Сюїті ідеї індустріалізації було кваліфіковано як «буржуазно-натуралістична передача механічних процесів» [39].

Полярні щодо цього погляди висловили Ю.Ткаченко (ВУТОРМУ), В.Костенко (АРКУ) та Президія ВУТОРМУ.¹⁶

Зокрема, В.Костенко поділяв ставлення Ю.Ткаченка щодо урбаністичних течій у сучасній українській творчості. У статті «Німецький

¹⁶ На критичний виступ АПМУ одразу ж відреагував Ю.Ткаченко ґрунтовною рецензією на сторінках газети «Література й мистецтво» (№47). А пізніше, в першому номері журналу «Музика масам» за 1930 рік свій протест проти викривленого освітлення української музичної творчості, у тому числі й змісту сюїти Ю.Мейтуса «На Дніпрельстані», висловила й Президія ВУТОРМУ.

експресіонізм...» він привітав цей твір, як «одну з перших і досить вдалих спроб відбити в музиці соціалістичне будівництво» [91, 128].

Розглядаючи сюїту у контексті експресіоністичної естетики В.Костенко, акцентує увагу на своєрідному преломленні художніх засобів експресіонізму у революційній тематиці твору: «Твір написаний виразно експресіоністичними засобами, в оркестровці переважають моменти ілюстративно-шумового характеру. В останніх частинах сюїти виявлено могутнє піднесення робітництва, його запал і волю до перемоги в будівництві» [91, 128].

Звичайно, ці короткі рецензії не дають цілісного уявлення про творчість Ю.Мейтуса. Вони додають лише певні штрихи до творчого портрету композитора. А головне – дозволяють поглибити розуміння тих непростих процесів, у яких народжувалась нова неординарна мова, випробовувався сучасний шлях українського музичного мистецтва.

Проаналізовані статті В.Костенка інформативні щодо формування в критичній спадщині митця важливих методологічних підходів до осмислення творчості Б.Лятошинського, Б.Яновського, Ю.Мейтуса, І.Белзи. З притаманним його мисленню історизмом критик намагається охарактеризувати індивідуально-стильові риси та етапи творчої еволюції митців у зв'язку із сучасним музично-стилетворчим контекстом та національними традиціями.

Властива індивідуальності В.Костенка чутливість і коректність в осмисленні нових явищ українського музичного мистецтва, що доволі неоднозначно сприймалися тогочасною музичною критикою, виявляються і у зверненні до постаті **П.Сениці**. Як відомо, П.Сениця увібрав у своїй творчості світоглядні й стильові риси мислення двох поколінь українських музикантів, пов'язавши в єдиному творчому ланцюгу минуле й сучасне української музичної культури. Вимушене перебування композитора поза межами України впродовж тривалого часу спричинилося до замовчування його імені у тогочасній українській музичній критиці.

То ж, В. Костенку належить перша спроба цілісного об'єктивного вивчення музично-творчої біографії композитора (критико-біографічний нарис «Павло Сениця»). Цією працею, поряд з біографічними нарисами М.Грінченка, закладались підвалини науково-біографічного напрямку українських музикознавчих досліджень. Запроваджені тут методики музично-біографічного дослідження націлені на комплексне

вивчення творчого феномену композитора в історико-художньому контексті епохи.

Зокрема, у структурі нарису простежуються такі важливі елементи наукового підходу як: обґрунтування актуальності звернення до творчої постаті П.Сениці, огляд публікацій про П.Сеницю, аналіз родинних та історико-соціальних чинників формування світогляду, аналіз музично-стильової еволюції творчості, короткий життєпис та складений і систематизований В.Костенком список музичних творів композитора, уміщений в додатках.

У визначенні критеріїв оцінки творчості П.Сениці відбилися прогресивні тенденції тогочасного музикознавства щодо осмислення української музичної практики: *професійна майстерність, жанровий діапазон творчості, національно-стильові риси мислення*.

Тонкі спостереження критика щодо образно-змістовних особливостей мислення П.Сениці, дають уявлення про художньо-мистецькі орієнтири композитора, його творчі вагання.

Відзначаючи найбільшу вагу *романсової творчості* у різноманітній музичній спадщині П.Сениці (симфонії, квартети, опери, хори, романси, вокальні ансамблі, інструментальні п'єси) В.Костенко характеризує його, насамперед, як *художника-лірика*, що найбільш переконливий у передачі тонких психологічних нюансів і значно поступається у громадсько-соціальній тематиці інструментальних і симфонічних творів. Наголошуючи на *вокально-ліричній* природі мислення композитора критик відмічає органічне перетворення в його оперній, романсовій і хоровій творчості цілого пласту ліричної поезії – від символізму Кальдерона (опера «Жизнь есть сон»), любовної лірики О.Олеся, О.Коваленка, Неприцького-Грановського, трагізму М.Філянського – до революційного пафосу П.Тичини та Еллана [91, 75-76].

Треба віддати належне професійній чесності В.Костенка. Даючи таку ризиковану з точки зору класово-пролетарської ідеології характеристику, В.Костенко визнає П.Сеницю не тільки «мистецьким містком поміж старою, дореволюційною українською музикою і пожовтневою» [75, 92], а й акцентує увагу на *національних рисах творчості композитора*: «Покищо Сениця на власному досвіді довів, що можна цілком позитивно розв'язати питання про створення вже за сучасних обставин своєрідного національного стилю в нашій музиці» [75, 93].

Така оцінка «національного стилю» П.Сениці викликала критику мистецького загалу. Зокрема, П.Козицький, відмічаючи корисність фактологічного матеріалу, поданого у нарисі (біографічних відомостей, списку творів), кваліфікує сам метод дослідження, як «шкідливий», «формалістичний» з проявом «дрібно-буржуазної» і «націоналістичної концепції» в оцінці таких моментів, як «важливість» того чи іншого явища для музичного процесу на Радянській Україні» [62, 31].

Аналогічним було й тлумачення дослідницького методу М.Грінченка (рецензії Ю.Ткаченка та П.Козицького на критико-біографічні нариси, присвячені К.Стеценку, Я.Степовому). Подібна практика «навішування ярликів» свідчить про суттєвий відхід від творчих ідей національного духовного Відродження першої третини ХХ століття. В атмосфері дедалі зростаючих тенденцій нівелювання особистості біографічні нариси М.Грінченка та В.Костенка сприймаються як унікальні приклади принципових переконань митців в обстоюванні художньо-естетичної цінності яскравих мистецьких явищ музичної культури тієї доби.

Проаналізовані критичні матеріали В.Костенка уможливають висновки про те, що проблематика його розвідок і статей лежить у площині найбільш гострих питань тогочасної музичної критики: проблем національного фактору сучасної творчості, професіоналізму, спадкоємності національних музично-історичних традицій, інтегральних зв'язків українського і західноєвропейського музичного мистецтва.

Йдучи у руслі актуальних запитів українського музикознавства 20-х років В.Костенко обирає свій індивідуальний шлях реалізації власних музично-естетичних апеляцій. З притаманним його особистості персоналізмом, громадянською відповідальністю, чутливістю до нових явищ тогочасної музичної культури, історизмом мислення критик створює у своїх розвідках своєрідний ціннісний еквівалент історичної доби. Не уникаючи властивих часу ідеологем, він обстоює у своїй критичній діяльності наукові принципи дослідження процесу національного стилеформування, об'єктивність підходів до вивчення творчості композиторів-сучасників – І.Белзи, Б.Лятошинського, Ю.Мейтуса, П.Сениці, Б.Яновського, запроваджує наукові методики дослідження музично-творчих біографій, окреслює сучасні підходи до вивчення інтегральних процесів в українському музичному мистецтві.

Принципово новим й унікальним у критичній спадщині В.Костенка є осмислення новітніх музично-творчих пошуків та індивідуально-стильової еволюції творчості Б.Лятошинського, Б.Яновського, Ю.Мейтуса, І.Белзи у контексті естетики експресіонізму.

Важливе місце в осмисленні В.Костенком національних музичних традицій та перспектив розвитку національної культури займає постать *М.Лисенка*, висока оцінка того колосального імпульсу, який дала його творча діяльність українській культурі. У контексті штучного розмежування музично-естетичних орієнтирів творчої інтелігенції у поглядах на національні традиції (М.Лисенко-М.Леонтович), така позиція була показовою щодо усвідомлення митцем ідеї європеїзації як активного інтегрування української музичної культури в європейський контекст у процесі створення сучасних мистецьких цінностей. Осмислення В.Костенком таких категорій пролетарського мистецтва, як «демократизм», «масовість», «сучасність» пов'язується з усвідомленням народної творчості найважливішим концептом національного музично-стилетворчого процесу.

Опрацьовані матеріали доводять принциповість громадянської позиції В.Костенка-критика. На останньому найбільш суперечливому етапі музичних дискусій 1929-1930 років, які проходили на тлі репресивних процесів в українській культурі, його позицію вирізняє обстоювання *національного фактору* сучасної музичної практики та ідеї *консолідації українських музичних сил*.

Після припинення музичних дискусій у 1930 році він не стає на позиції конформізму, а зосереджує свою діяльність на музичній творчості.

ВИСНОВКИ

Результативність дослідження полягає в актуалізації проблеми вивчення творчої спадщини В. Костенка, створення повної та цілісної наукової біографії митця.

Унаслідок проведеного дослідження уможливлено висновок щодо ролі і значення постаті В.Костенка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття. В.Костенко був однією з яскравих самобутніх національно самоідентичних особистостей, без якої неможливо об'єктивно і повно досягнути смислові характеристики мистецьких процесів цієї доби. Тому вся його творчість набуває значення історичного документу. Здійснена в роботі спроба осмислення особистості В.Костенка як цілісного явища в усіх проявах його ціннісно-смислової самореалізації (композитора, музичного критика, філософа, громадського діяча, педагога) стала своєрідним ключем до розуміння феномену конкретної історичної епохи і, водночас, дозволила відкрити нові обрії в розумінні неординарної творчої індивідуальності, оприяти смислові виміри його долі на перехресті історичного континууму.

З'ясування світогляду митця як важливої складової його особистості стало можливим завдяки актуалізації його філософської, автобіографічної та епістолярної спадщини. Вивчені рукописи дають підстави констатувати, що у світорозумінні митця синтезувалися українська міфологічна традиція, де Всеєдність-Соборність розуміється як світ моралі і мудрості, українська кордоцентрична традиція, біблійна етика, «філософія обов'язку» І.Канта, волюнтативна метафізика Ф.Шеллінга, моністичні наукові системи космізму В.Вернадського і К.Цюлковського. Усвідомлення ідеї цілісності, розуміння взаємопов'язаності процесів макро- і мікрокосму склали основу власної філософської концепції В.Костенка, його етики, антроподицеї та теодицеї.

Персоналістичні погляди митця у розумінні проблем «людина і Бог», «людство та історія», «нація та історія», направленість думки на екзистенційне, а не метафізичне вирішення проблем людського буття стали своєрідним ключем до розуміння типологічних рис національної культури, яка отримала могутній імпульс від вітаїстичного, короткого, але межово сконцентрованого в своїй творчо-ліричній енергії українського Відродження 1920-х років.

Цим визначається сучасна джерелознавча цінність філософської прози В.Костенка – філософської поеми «Пророк Світоvida», філософських бесід «Материя – жизнь – человек».

На основі аналізу філософської, автобіографічної, епістолярної спадщини В. Костенка показано, що саме моральний імператив Волі, Честі, внутрішня самодисципліна, виховані в ньому з дитинства та юнацьких років є визначальними рисами постаті митця в його творчо-інтелектуальному пошуку.

У результаті системного аналізу архівних матеріалів і документів, матеріалів музичної періодики 1920-1940-х років реконструйовано композиторську, музично-критичну, філософську діяльність В.Костенка, встановлено й уточнено часову атрибуцію творів, складено найбільш повний каталог музичних творів, музикознавчих праць, статей митця як фактологічну складову реконструкції смислових рівней індивідуально-стильової еволюції творчості В.Костенка та визначення її поетапності.

Унаслідок здійснення реконструкції композиторської діяльності митця з'ясовано, що найбільш показово динаміка індивідуально-стильових пошуків композитора виявляється в камерній музиці. У своїх найхарактерніших змістових тенденціях камерні твори відображають процес драматизації образно-інтонаційного мислення композитора від своєрідного «вітаїзму» 1920-х років з орієнтацією на обрядовий фольклор та думні музичні джерела до усвідомлення трагічної сутності буття у творчості кінця 1930–1940-х років та етико-філософського узагальнення ідеї життя у творах кінця 1940-1950-х років.

Опрацьовані матеріали дають чітку уяву про невпинний творчий пошук митця, який сягає своєї драматичної кульмінації у творчості останнього дев'ятиліття (1949–1957). У цей період найбільш складних у житті митця духовних випробувань він не відмовляється від композиторського самовдосконалення та пошуку нових засобів музично-творчого вираження. Як доводить аналіз рукописів, ці пошуки полягали в опануванні нових семантичних глибин філософського осмислення ідеї життя, розширенні жанрово-стилістичних обріїв у площині ліричного вислову (вокальний цикл «12 солоспівів на вірші Лесі Українки», симфонічна картина «Тайга», Восьмий струнний квартет). Думки і почуття, що відлунюють у його творах останнього періоду, у листах до дружини є виявом високого рівня духовної свободи і самовираження, якого набуває В. Костенко в останні роки життя.

Етапні у цьому сенсі композиції – опери «Кармелюк», «Сава Чалий», П'ятий квартет за поемою «Сон» Т. Шевченка, вокальний цикл «12 солоспівів на вірші Лесі Українки», Восьмий квартет, симфонічна картина «Тайга» – можна віднести до кращих зразків української музики 1920 – 1950-х років.

На базі широкого залучення матеріалів музичної періодики 1926 – 1930-х років показано, що музично-критична і публіцистична діяльність В. Костенка є важливим етапом формування музично-критичної думки в Україні.

У процесі аналізу з'ясовано, що музично-критична спадщина митця є явищем неоднорідним і полемічним. Попри типову для часу ідеологічну риторику вона є інформативною щодо розуміння принципів позицій В. Костенка у найбільш актуальних питаннях, навколо яких точилися дискусії у тогочасній музичній пресі: проблем національного фактору сучасної творчості, професіоналізму, спадкоємності національних музично-історичних традицій, інтегральних зв'язків українського і західноєвропейського музичного мистецтва, нових стильових пошуків сучасних композиторів, а також проблем реорганізації музично-освітнього життя.

Особливість реалізації власних музично-естетичних апеляцій характеризує постать В.Костенка-критика у висвітленні актуальних проблем і запитів українського музикознавства 1920-х років.

У найдраматичніші для української культури часи офіційного гальмування національних і яскраво особистісних культуротворчих факторів, він обстоює у своїй критичній діяльності історичні принципи дослідження національного музично-стилетворчого процесу, що ґрунтуються на розумінні цілісності і спадкоємності процесу національного стилеформування як поетапного розкриття національно-індивідуального у всесвітньо-універсальному (М. Грінченко, П. Козицький, С. Людкевич), актуалізує історико-контекстне вивчення нових стильових процесів в українському музичному мистецтві та об'єктивність підходів до вивчення творчості сучасних композиторів – І.Белзи, Б.Лятошинського, Ю.Мейтуса, П.Сениці, Б.Яновського, запроваджує науково-методологічні підходи у дослідження музично-творчих біографій (П.Сениця). Осмислення проблем національного стилю пов'язується у критичній спадщині В.Костенка з усвідомленням національного музичного фольклору як симбіозу різних етноструктур. В.Костенко

висловлює погляди суголосні поняттю «етнографічного ендосмосу» (С.Людкевич).

У роботі показано, що постать В. Костенка з її різнобічністю та суперечностями, змістовністю творчо-індивідуальної самореалізації є прикладом високої людської та професійної гідності, творчого служіння етико-філософським принципам та ідеям, які історично відобразили духовну ойкумену української культури у сукупності її типологічних та яскраво особистісних виявів.

Перспективність подальшого вивчення теми зумовлена необхідністю поглиблення й розширення знання про творчу особистість митця у різних аспектах (джерелознавчому, філософському, психологічному, виконавському тощо), а ширше – дослідження історії української музики першої половини ХХ століття у контексті проблеми «митець у катаклізмах трагічної епохи».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алчевська Х. Clematis / Х. Алчевська - Новий Йорк, 1964.- 145с.
2. Антропова Тетяна. Постать Б.Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10-20х років ХХ століття [Текст] : автореф. дис. ...канд. Мистецтвознав. : 17.00.03 / Антропова Тетяна Анатоліївна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. - К., 2010. - 20 с.
3. Архимович Л.Б. Позитивний герой в опері / Л.Б. Архимович // Проблеми української радянської музики.- К., 1968. - Вип.1.- С.71-80.
4. Архимович Л.Б. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість / Л.Б. Архимович, М.М. Гордійчук.- К.: Мистецтво, 1963.- 354 с.
5. Архимович Л.Б. Шляхи розвитку української радянської опери / Л.Архимович. - К.: Музична Україна, 1970.- 216 с.
6. Барка В. Правда Кобзаря / Василь Барка. – Нью-Йорк: Пролог, 1961.- 288 с.
7. Беренбейн І. С. Постать Валентина Костенка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття: історіографічний, світоглядний, стилістичний аспекти [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Беренбейн Інеса Самійлівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2011. – 316 арк. : нот. – Бібліогр. : арк. 181–196
8. Бердяєв Микола. Філософія творчості, культури і мистецтва: В 2-х т. / Микола Бердяєв - Т.1: Філософія свободи. Смысл творчості.- 1994.- 628 с.
9. Білокопитов О. Композитори Радянської України / О. Білокопитов.- К.: Мистецтво, 1934.-35 с.
10. Білокопитов О. Пролетарський фронт у музиці / О. Білокопитов // Мистецька трибуна.- 1930.- №5.- С.17-18.
11. Борисов В. Пролетарський фронт в українській музиці / В. Борисов // Мистецька трибуна.- 1930.- № 8-9.-
12. Булат Т. Яків Степовий / Т. Булат.- К.: Музична Україна, 1980.- 79с.
13. Булат Т. Український романс / Т. Булат.- К.:Наукова думка, 1979.- 319 с.
14. Бучинський Д. Християнсько-філософська думка Тараса Шевченка / Бучинський Д. // Україна: філософський спадок століть.- Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000.- С. 551-562.
15. Бялик М. Л.Ревуцький. Риси творчості / М. Бялик.- К.: Музична Україна, 1973.- 200 с.
16. Вадимів А. До проблеми використання народної пісні в пролетарській музиці / А. Вадимів // Музика масам.- 1929.- №10-11.- С.19-22.
17. Валевський А.Л. Основи біографіки / А.Л. Валевський.- К.: Наукова думка, 1993.- 112 с.

- 18.Вернадський В.І. Початок і вічність життя / В.І. Вернадський // В.І.Вернадський: Вибрані твори. Київ: Наукова думка, 2005. С.73-99.
- 19.Верховинець М. Теорія українського народного танцю / М. Верховинець.- К.: Музична Україна, 1960.- 256 с.
- 20.Войтович В. Міфи та легенди давньої України / В. Войтович. — Вид. 2-ге, доповн. — Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2013. — 464 с.
21. Гнатишин Оксана. Філософські течії модернізму і перші українські музичні теорії / Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка / Вип. 48, 2022. - С.13-20.
- 22.Гордійчук М. Друга симфонія Б.Лятошинського / М.Гордійчук // Українське музикознавство.- 1968.- Вип.3.- С.80-94.
- 23.Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук.- К.: Музична Україна, 1969.- 427 с.
- 24.Горюхіна Н. Симфонізм Л.Ревуцького / Н. Горюхіна.-К.: Мистецтво, 1965.- 78 с.
- 25.Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко.- Видавництво «Спілка», 1922.- 278 с.
- 26.Грінченко М. Кирило Стеценко: Критико-життєписний нарис / М. Грінченко.- Х., 1930.- 48 с.
- 27.Грінченко М. Яків Степовий: Критико-популярний нарис / М. Грінченко.- Х.: Держ. видав. України, 1929.- 40 с.
- 28.Грінченко М. Вибране / М. Грінченко [упоряд. та ред. М. Гордійчук].- Київ: Держ.вид-во образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959.- 531 с.: іл., нот.
- 29.Грінченко М. Музичні сілуєти / М. Грінченко. // Музика.- 1927.- № 2.- С. 5
- 30.Грица С. Мелос української народної епіки / С. Грица.- К.: Наукова думка, 1979.- 245 с.
- 31.Грица С. Фольклор у просторі та часі / С. Грица.- Тернопіль: Астон, 2000.- 224 с.
- 32.Дей О.І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI – XX ст.) / О.І.Дей.- К.: Наукова думка, 1969.- 558 с.
- 33.Дитиняк М. Українські композитори: Біобібліографічний довідник / М. Дитиняк. - Едмонтон: КІУС, 1986.-160 с.
- 34.Добровольський С. В.Костенко. Квартет № 5 для двох скрипок, альту і віолончелі / С. Добровольський.- Мистецтво.- 1940.- №6, С.53.
- 35.Довженко В.Д. Нариси з історії української радянської музики: У 2 ч. / В.Д. Довженко.- К.: Держ.видав. образотв. мистецтва, 1957.- Ч.1.- 237с.
- 36.Довженко В.Д. Нариси з історії української радянської музики: У 2 ч. / В.Д. Довженко.- К.: Муз. Україна, 1967.- Ч.2.- 319 с.

37. Довженко О. Твори. В 5-ти т. / О. Довженко [Ред. колегія: О.Т. Гончар та [інші]. Вступ. стаття М.Т.Рильського [5-19].
Т.5: Записні книжки. Щоденник.- К.: Дніпро, 1966.- 542 с.
38. Довженко О.Г. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповіді, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / О. Довженко [Упор. Шевчук].- Х.: Фоліо, 1994.- 655 с.
39. До утворення пролетарського музичного фронту на Україні (ініціативна група АПМУ) // Література й мистецтво.- 1929.- № 44.- С. 2.
40. Драч Ірина. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності / Ірина Драч. – Суми : СДПУ ім.А.С.Макаренка, 2002. – 228 с.
41. Єфремов Сергій. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. - Київ: Femina, 1995.- 688 с.
42. Єфремов Сергій. Щоденники 1923-1929 / Сергій Єфремов.- Київ: Бібліотека газети «Рада», 1997.- 948 с.
43. Жулинський М. Із забуття - в безсмертя : (сторінки призабутої спадщини) / Микола Жулинський. – Київ: Дніпро, 1990. – 446 с.
44. Збірник музею діячів науки та мистецтва України. - К.: ВУАН, 1930.- Т.1.-178 с.
45. Зенкин К. Проблеми музично-історичної концепції Б.Яворського // Музично-історичні концепції у минулому та сучасності: Матеріали Міжнародної наукової конференції [Ред.-упор. Олена Зінкевич].- Львів: Видавництво «Сполом», 1997.- С. 30-36.
46. Зінкевич О. Музична критика: теорія та методика: Навчальний посібник / О. Зінкевич, Ю. Чекан.- Чернівці: Книги- XXI, 2007.- 424 с.
47. Золоті ключі: Пісенник / упоряд. Д.Ревуцький, заг. ред. М.Гордійчука].- Вип.2.- Київ, 1964.- 147 с.
48. Історія української літератури ХХ століття: Навч. посібник для студ. філол. фак. Вузів / за ред. В.Г. Дольчика.- К.: Либідь, 1993.- Кн.1.- 782 с.
49. Історія української музики: в 6-ти т./ АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології. – К.: Наукова думка, 1989-1991.
Т.3: Кінець ХІХ – початок ХХ ст.- 1990.- 424 с.
50. Історія української радянської музики: Музична культура Радянської України / Л.Б.Архімович, Н.І.Грицюк, Л.М.Грисенко та [інші].- К.: Музична Україна, 1990.- 296 с.
51. Історія інтелегенції Української РСР 1917-1990 р.р.: Науково-допоміжний бібліографічний покажчик / АН УРСР, Ін-т історії АН УРСР: історична бібліотека УРСР; [упоряд. Л.Ю.Ступак та [інші], відп. ред. Л.Ю.Овдiєнко].- К., 1991.- 535 с.
52. Квітка К. З записок до ритміки українських народних пісень / К. Квітка.- [Б.м.], [190-?].- 60 с.
53. Квітка К. Первісні тоноряди / К. Квітка.- [Б.м.], [190-?].- 84 с.

- 54.Квітка К. Українські народні мелодії. Зібрав К.Квітка / К. Квітка.- Київ: Слово, 1922.- 72 с.
- 55.Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л.О.Кияновська . – Львів: В-во «Сполом», 1998. – 216 с.
- 56.Козицький П. Конспект (схема) лекцій з історії української музики / П. Козицький // Музика масам.- 1928.- № 3-4.- С. 5-7.
- 57.Козицький П. Конспект (схема) лекцій з історії української музики / П. Козицький // Музика масам.- 1928.- № 7.- С. 3-5.
- 58.Козицький П. Музичне життя. (Огляд визначних моментів) / П. Козицький // Культура і побут. – 1925. – № 43.- С. 2.
- 59.П.Козицький. 6-й симфонічний концерт.- Нове мистецтво.- 1925.- №6
- 60.Козицький П. 2x2=5, або Музичне товариство ім. Леонтовича в освітленні тов. Костенка / П. Козицький // Нове мистецтво.- 1927.- № 3.- С. 4-7.
- 61.Козицький П. 2x2=5, або Музичне товариство ім. Леонтовича в освітленні тов. Костенка / П. Козицький // Нове мистецтво.- 1927.- № 5.- С. 3-5.
- 62.Козицький П. В.Костенко «Павло Сениця». Критико-біографічний нарис / П. Козицький // Музика мас.- 1931.- №9.- С. 30-32.
- 63.Козицький П. Стан української музики в освітленні «Жизни искусства» / П. Козицький // Нове мистецтво .- 1927.- №21.- С. 4-6.
- 64.Козицький П. К.Стеценко / П. Козицький // Музика.- 1923.- № 5.- С. 3-5.
- 65.Козицький П. Тільки без демагогії / П. Козицький // Нове мистецтво.- 1926.- №30.- С.10-11.
- 66.Козицький П. Пролетарський фронт у музиці / П. Козицький // Мистецька трибуна.- 1930.- №5.- С. 10-11.
- 67.Козицький П. Про методи й музичне виробництво / П. Козицький // Культура і побут.- 1925.- №25.- С. 2
- 68.Козицький П. Про кризу української музичної творчості / П. Козицький // Культура і побут.- 1926.- №17- С. 2.
- 69.Колеса Ф. Музикознавчі праці / Ф. Колеса .- К.: Наукова думка, 1970.- 592 с.
- 70.Композитор В.Костенко // Мистецька трибуна.- 1931.- №1.- С. 3.
- 71.Конощенко А. Українські народні пісні з нотами. Перша – п`ята сотня / А. Конощенко.- Одеса, 1902-1908.- Третя сотня.- 1904.- 124 с.
- 72.Копиця М. Симфонії Б.Лятошинського: епоха, колізії, драматургія: Дослідження / М. Копиця.- К.: Музична Україна, 1990.- 134 с.
- 73.Корнієнко Неллі Миколаївна. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Неллі Корнієнко. – Київ: Факт, 1998. – 468 с. : мал

74. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. Ч. 3. Київ ; Нью-Йорк, 2001. 480 с.
75. Костенко Валентин. Музикознавчі праці, статті, матеріали / [Передм., упорядк., прим. І.С.Беренбейн].- Київ: Центрмузінформ, 1996.- 183 с.
76. Костенко В. Народня пісня та музика українська (Стислий огляд) / В. Костенко; [Передмова А.Приходько].- Х.: Рух, 1928.- 78 с.
77. Костенко В. Павло Сениця. До 25-річчя композиторської діяльності. Критико-біографічний нарис / В. Костенко.- Х.: ДВУ, 1930.- 62 с.
78. Костенко В. Практичний підручник з елементарної теорії музики / В. Костенко.- Х.: ДВУ, 1930.- 43 с.
79. Костенко В. Дайош організацію революційних композиторів / В. Костенко // Нове мистецтво.- 1926.- №27.- С. 10-11.
80. Костенко В. $2 \times 2 = 4$ / В. Костенко // Нове мистецтво.- 1927.- № 7.- С. 5-7.
81. Костенко В. День музики / В. Костенко // Комуніст.- 1926.- 25 грудня.- С. 3.
82. Костенко В. 10 років української радянської музики / В. Костенко // Комуніст.- 1927.- 6 листопада.- С. 2.
83. Костенко В. До проблеми використання народної пісні в пролетарській музиці. Проти одної помилкової теорії. (Відповідь на статтю Я.Полфьорова. «Старовинна народна пісня в світлі матеріалізму».) / В. Костенко // Музика масам.- 1930.- №1.- С. 23-25.
84. Костенко В. До розвитку української музики / В. Костенко // Культура і побут.- 1926.- 28 березня.- С. 2.
85. Костенко В. До створення української опери / В. Костенко // Комуніст.- 1927.- 17 березня.- С. 2.
86. Костенко В. Дрібно-буржуазні течії в українській музиці / В. Костенко // Нове мистецтво.- 1926.- №31.- С. 2-5.
87. Костенко В. Дрібно-буржуазні течії в українській музиці / В. Костенко // Нове мистецтво.- 1927.- №1.- С. 3-4.
88. Костенко В. Жовтень і українська музика / В. Костенко // Нове мистецтво.- 1926.- № 6.- С. 4-5.
89. Костенко В. Критичне дослідження музики / В. Костенко // Культура і побут.- 1926.- 29 серпня.- С. 3.
90. Костенко В. Музичний жовтневий конкурс / В. Костенко // Критика.- 1928.- №1.- С. 133-136.
91. Костенко В. Німецький експресіонізм і впливи його на українську музику / В. Костенко // Критика.- 1930.- №4.- С. 117-129.
92. Костенко В. Опера «Самійло Кішка» Б.Яновського / В. Костенко // Критика.- 1929.- №4.- С. 76-83.

93. Костенко В. Організація українських музичних сил / В. Костенко // Культура і побут.- 1926.- 26 вересня.- С. 3
94. Костенко В. Пролетарський фронт в українській музиці / В. Костенко // Література й мистецтво.- 1929.- № 40.- С. 2.
95. Костенко В. Пролетарський фронт у музиці / В. Костенко // Мистецька трибуна.- 1930.- № 7.- С. 11.
96. Костенко В. Пролетарський фронт у музиці АРКУ / Костенко В. // Мистецька трибуна.- 1930.- № 12-13.- с.10-11.
97. Костенко В. Про музичну профосвіту / Костенко В. // Культура і побут.- 1926.- 11 квітня.- С.2
98. Костенко В. Стан української музики минулого року / В. Костенко // Критика.- 1929.- №1.- С. 87-96.
99. Костенко В. Творчість П.Сениці. До 25-річчя композиторської діяльності / В. Костенко // Критика.- 1929.- №11.- С. 65-77.
100. Костенко В. Українська музика / В. Костенко // Всесвіт.- 1926.- №12.- С. 4-5.
101. Костенко В. Украинская музыка / В. Костенко // Жизнь искусства.- 1926.- № 30.- С. 7.
102. Костенко В. Українська оперна творчість / В. Костенко // Критика.- 1928.- № 8.- С.126-129.
103. Костенко В. Характерні властивості народньої української пісні / В. Костенко // Критика.- 1928.- №3.- С. 94-102.
104. Костенко В. Експресіонізм і правдизм в музиці / В. Костенко // Культура і побут.- 1926.- 7 вересня.- С.1.
105. Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький / Валентина Кузик. - К.- Ніжин. - 2009. - 80 С.
106. Кузик В. Комітет пам'яті М. Леонтовича як феномен доби Українського Відродження 20-х років ХХ століття // Музично-педагогічна діяльність М. Леонтовича в контексті відродження національної освіти та культури. - Кам'янець-Подільський. - 1997. - С. 4-9.
107. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас; [упоряд. М.Лабінський].- К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.- 917 с.
108. Лавриненко Юрій. Розстріляне Відродження: Антологія 1917-1933 / Юрій Лавриненко.- Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2001.- 794 с.
109. Лащенко А. Поліфонічний принцип хорових обробок Б.Лятошинського / А. Лащенко // Українське музикознавство.- 1974.- Вип. 9.- С.123-136.
110. Леонтович М. II збірка пісень з Поділля. Зібрав, для хору уложив М.Д.Леонтович / [Упор. М. Леонтович]. - К., 1903.- 47 с.
111. Леонтович М.Д. Збірка статей та матеріалів / [упор. та зредаг. В. Довженко]. - К.: Видавництво АН УРСР, 1947.- 102 с.

112. Леонтович М. Музичні твори / [Ред. Я.Юрмаса].- К.-Х.- 1930-1931.- Вид. 2е.- Зб. 2-8.
113. Леонтович М. Народні пісні. Десяток I-VI / [Леонтович М.]- К.: Вид-во Дніпросоюзу, 1921.- 63 с.
114. Леонтович М. Спогади. Листи. Матеріали / [Упоряд., приміт. та комент. В.Ф.Іванов].-К.: Музична Україна, 1982.- 238 с.
115. Лисенко М. Збірник українських пісень. Зібрав і у ноті завів М.Лисенко. / [Упор. М. Лисенко]. - К., 1880.- Вип. 1.- 95 с.
116. Лисенко М. Листи / [Упоряд., приміт. та комент. О. Лисенка. Вст. ст. М.Рильського. Заг. ред. Л.Кауфмана].- К., 1964.- 536с.
117. Лисенко М. Про народну пісню та народність в музиці / М. Лисенко; [Ред., передмова та приміт. М.Гордійчука].- К.: Мистецтво, 1955.- 68 с.
118. Лозко Г. Іменослов: імена слов'янські історичні та міфологічні / Г. Лозко.- К.: Ред. Часопису «Сварог», 1998.- 175 с.
119. «Луна». Збірка / [Упор. К.Стеценко].- К., 1907.- 43 с.
120. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2-х т / С. Людкевич. - Львів: Вид-во М.Коць, 1999.- Т.1.- 1999.- 495 с.
121. Лятошинський Борис: Спогади. Листи. Матеріали: В 2-х ч. / [упор. Л.М. Грисенко, Н.І. Матусевич]. - К.: Музична Україна, 1985.- 1986. Ч.2: Листи. Матеріали.- 1986.- 243с.
122. Ляшко, Світлана. Біографіка чи біографістика? / С. Ляшко // Бібліотечний вісник. – 2005. – № 2. – С. 32-35.
123. Малозьомова О. З історії української радянської опери 20-х років. Опера Б.М. Лятошинського «Золотий обруч» / О. Малозьомова // Українське музикознавство.- 1967.- Вип.2.- С. 3-18.
124. Макаров Ан. Світло українського бароко / Ан. Макаров.- К.: Мистецтво, 1994.- 288 с.
125. Мейс Д. Буремний дух розстріляного Відродження / Д. Мейс // Сучасність.- 1994.- №11.- С. 29-37.
126. Мойсеїв І. Філософія Ол. Довженка / Мойсеїв І. // Філософська і соціологічна думка.- 1994.- № 5-10.- С. 150-167.
127. Мойсеїв І. Храм української культури / І. Мойсеїв. - К.: Либідь, 1995.- 350 с.
128. Милославський К.Є. Харківський державний академічний театр опери та балету ім.М.В.Лисенка / К.Є. Милославський та [ін.] - К.: Мистецтво, 1965.- 134с.
129. Митці України: Енциклопедичний довідник / Упоряд. М.Г. Лабінський, В.С.Мурза; За ред. А.В.Кудрицького.- К.: Укр. енциклопедія ім. М.П. Бажана, 1992.- 847с.
130. Музична література УРСР. 1917–1965: Бібліографічний довідник.- Х.: Видавництво Книжкової палати УРСР, 1966.- 562 с.

131. Музична україністика: сучасний вимір / Відповідальний редактор В.Кузик. - К. - Ніжин. - 2010. - 400 С
132. Музичний світ Бориса Лятошинського. Збірка матеріалів Міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора / Упор. М.Д Копиця.- Київ: Центрмузінформ, 1995.- 150 с.
133. Народні пісні в записах Л.Українки та з її співу / [Упор. і прим. О.І.Дея та С.Й. Грици].- К.: Музична Україна, 1971.- 76 с.
134. Некрасова Т. Хорові твори П.Козицького 20-х років / Т. Некрасова // Українське музикознавство.- 1967.- Вип.2.- С. 17-23
135. Немкович О.М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. Монографія / О.М.Немкович . – К., 2006 .- 534 с.
136. Ольховський А. Нарис історії української музики / А.Ольховський - Київ: Музична Україна, 2003.- 503 с.
137. Павлишин С. Василь Барвинський / Стефанія Павлишин. – К.: Муз. Україна, 1990. – 87 с.
138. Пархоменко Л. Національне духовне відродження та українська церковна музика першої чверті ХХ ст. / Л.Пархоменко // Український церковно-визвольний рух і утворення УАПЦ.- К.: Либідь, 1997.- С. 139-148.
139. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко / Л. Пархоменко ; [Укр. композитор 1882-1922. 2-е доп. вид.].- К.: Музика, 1983.- 265 с.
140. Перунов О. Костенко В. «Народня пісня та музика українська» / О. Перунов // Культура і побут- 1928.- №36.- С. 2.
141. Поставна А. Становлення творчого методу Л.Ревуцького / А. Поставна.- Київ: Музична Україна, 1978.- 103 с.
142. Полфьоров Я. Десять лет украинской музыкальной культуры / Я. Полфьоров // Печать и Революция.- 1929.- № 7.- С.24-25.
143. Полфьоров Я. Старовинна народна пісня в світлі імперіялізму / Я.Полфьоров // Прапор марксизму. – 1929. - №1. – С.46-73.
144. Ревуцький Д. Золоті ключі. / Д. Ревуцький.- Київ, 1964.- Вип. 3.- 139 с.
145. Ревуцький В. Д. По обрїю життя. Спогади / В.Д. Ревуцький. - Київ: «Видавництво «Час», 1998.- 344 с.
146. Ржевська М.Ю. На зламі часів. Музика наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія / М.Ю. Ржевська.- Київ: Автограф, 2005.- 352с.
147. Ржевська М. Періодизація українського музично-культурного процесу ХХ століття як проблема динаміки культури / М. Ржевська // Українське музикознавство.- 2000.- Вип.29.- С. 94-102.
148. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд / А. Рудницький.- Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963.- 406 с.

149. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: Монографія / Н.Савицька . – Львів : Сполом, 2008 . – 320 с.
150. Скрипник М. За пролетарські шляхи у музиці (Доповідь у Києві 15/У 1930 на 2-му Пленумі ВУТОРМ`у) / М. Скрипник // Мистецька трибуна.- 1930.- № 14.- С. 8-14.
151. Слоницький Ю. Ще про $2 \times 2 = 5$, або Музичне товариство ім.Леонтовича в освітленні тов. Костенка / Ю. Слоницький // Нове мистецтво.- 1927.- № 9-10.- С. 4-5.
152. Станішевський Ю.О. Режисура в українському радянському оперному театрі / Ю.О. Станішевський.- К.: Наукова думка, 1973.- 278 с.
153. Станішевський Ю.О. Український радянський музичний театр (1917-1967) / Ю.О. Станішевський.- К.: Наукова думка, 1970.- 316с.
154. Ступницький В. Пісні слобідської України [репринт видання 1929 р] / Передмова В.М.Осадча. - Харків : Майдан, 2007. - 52 с.
155. Таранченко О. Особистісна історія – історія доби. Брати Дмитро і Левко Ревуцькі та Сергій і Василь Маслови в аспекті контактних зв'язків / О. Таранченко // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. - 2015. - Вип. 15. - С. 71-82.
156. Таранченко О. Г. Віктор Косенко: тракторія долі митця / О. Г. Таранченко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. - 2016. - Вип. 115. - С. 31-52.
157. Таранченко О. Я йду далі, я йду до світла... (київський період життєтворчості Віктора Косенка) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2015. Вип. 113. С. 63–74.
158. Таранон О.А. Становище та діяльність літературно-мистецької інтелігенції України в умовах українізації (1923-поч. 30-х років): Автореферат дисертації / О.А. Таранон.- К.: Ін-т ім. Т.Г.Шевченка, 1999.- 23 с.
159. Творчість М. Леонтовича: Збірка статей / [Упор. В. Золочевський].- Київ: Музична Україна, 1977.- 200 с.
160. Ткаченко Ю. До проблеми пролетарського музичного фронту / Ю. Ткаченко // Література й мистецтво.- 1929.- № 42.- С. 2.
161. Ткаченко Ю. До проблеми пролетарського музичного фронту / Ю. Ткаченко // Література й мистецтво.- 1929.- 43.- С. 2.
162. Ткаченко Ю. «На Дніпрельстані». Симфонічна сюїта Ю. Мейтуса / Ю. Ткаченко // Література й мистецтво.- 1929.- № 47.- С. 2.
163. Ткаченко Ю. Нотатки в справі розвитку української музики / Ю. Ткаченко // Культура і побут.- 1927.- №22.- С. 3.

164. Ткаченко Ю. Нотатки в справі розвитку української музики / Ю. Ткаченко // *Культура і побут.*- 1927.- №24.- С. 3.
165. Ткаченко Ю. 10 років музичної культури на Україні / Ю. Ткаченко // *Культура і побут.*- 1927.- №43.- С. 3.
166. Ткаченко Ю. Революційний музика / Ю. Ткаченко // *Нове мистецтво.*- 1927.- №6.- С. 6-7.
167. Ткаченко Ю. М.Грінченко «Яків Степовий» [Рецензія] / Ю. Ткаченко // *Література й мистецтво.*- 1929.- № 36.- С. 2.
168. Україна: філософський спадок століть; Хроніка 2000 / Український культурологічний альманах.- К., 2000.- 797 с.
169. Українка Леся. Твори / Леся Українка.- Київ: Видавництво «Молодь», 1971.- 639с.
170. Українська біографіка ХХІ століття: мозаїка контекстів і форм : колективна монографія / В.І.Попик, Г.А.Александрова, Л.І.Буряк, О.В.Бугаєва, Ю.В.Верник, Н.І.Любовець, Н.П.Марченко, О.В.Плющик, І.І.Стамбол, В.В. Томозов ; відп. ред. В.І.Попик. – Київ: НБУВ, 2021. – 400с.
171. Українська загальна енциклопедія / Ред. І.Раковського.- Львів - Станіслав -Коломия.- Видавництво кооператива «Рідна школа», 1929-1935.
172. Українська літературна енциклопедія: В 5-ти т. / Ін-т літ. ім. Т.Г.Шевченка АН УРСР та ін.- К., 1988.- Т.1.- 534 с.
173. Українська радянська культура за 40 років (1917–1957): Бібліографічний покажчик.- Х.: Видавництво Книжкової палати УРСР, 1957.- 404 с.
174. Українське барокко та європейський контекст.- К.: 1991.- 256 с.
175. Українські народні танці / [Упоряд., вступ. слово А.І.Гуменюка, ред. П.Вірського].- К.: Наукова думка, 1969.- 615 с.
176. Український співаник. 100 пісень з нотами. [Упор. Б.Арсен].- Одеса, 1904.- 25 с.
177. Ушкалов Л. В. Бароко та творчість Шевченка / Л. В. Ушкалов. Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 1999. № 1. С. 51–55.
178. Ушкалов Л. В. Есеї про українське бароко. Київ : Факт – Наш час, 2006. 284 с.
179. Флоренський П. Твори: В 4-х т / Павло Флоренський.- М., 2000.- Т.3.- 621 с.
180. Харківська державна філармонія в сезон 1936-1937 років / Репертуарний план.- Х., 1936.- 12 с.
181. Хвильовий М. Твори: У 2 т. / М. Хвильовий. [Упоряд. М.Г. Жулинського, П.І.Майдаченка; Передм. М.Г.Жулинського].- К.: Дніпро, 1990.- Т.1: Поезія.Оповідання. Новели. Повісті.- 650 с.

182. Хвильовий М. Твори у 2 т. / М. Хвильовий. [Упоряд. М.Г. Жулинського, П.І.Майдаченка].- К.: Дніпро, 1990.- Т.2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Памфлети. Листи.- 925 с.
183. Хейзінга Й. Homo ludens. / Й. Хейзінга. - М., 1997.- 412 с.
184. Хіврич Л. Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів / Л. Хіврич // Українське музикознавство.- 1974.- Вип.9.- С. 225-236.
185. «Червоні дні», радянський пісенник / [уложила АРКУ].- Х.: ДВУ, 1930.- 54с.
186. Чечель, Н. П. Українське театральне відродження: (західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави) / Н. П. Чечель. – Київ : Наукова думка, 1993. – 140 с. : іл
187. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський.- Прага: Український громадський видавничий фонд, 1931.- 175 с.
188. Чижевський Д. Філософія Сковороди / Д. Чижевський // Україна: філософський спадок століть.- Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000.- С. 455-474.
189. Чижевський Д. Український літературний барок: нариси. Харків : Акта, 2003. 466 с.
190. Чишко В. Біографічна традиція та наукова біографія в історії та сучасності України: Монографія / В. Чишко.- К.: БМТ, 1996.- 240 с.
191. Членова Л.Г. Фёдор Кричевский / Л.Г. Членова.- М.: Советский художник, 1969.-172 с.: ил.
192. Шевельов Ю. Українське мовне барокко: від Г. С. Сковороди до Т.Г. Шевченка [Ч. 1] / Ю. Шевельов // Одеський університет. – 1992. – Ч. 14. – С. 2.
193. Шевельов Ю. Попередні зауваги до вивчення мови та стилю Сковороди / Ю. Шевельов; перекл. М. Габлевич // Записки НТШ. – 2000. – № 239: Праці філологічної секції. – С. 177–211.
194. Тарас Шевченко: Документи та матеріали до біографії. 1814-1861 / За ред. Є. П. Кирилюка. - К., 1982. - 432 с
195. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко.- К.: Дніпро, 1970.- 582 с.
196. Шеллінг Ф. Система світових епох / Ф. Шеллінг.- Т.: 1999.- 320 с.
197. Юркевич П. Серце та його значення в духовному житті людини, за вченням слова Божого / П. Юркевич // Україна: філософський спадок століть.- Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000.- С. 563-573.
198. Юрмас Я. Сучасна українська музика / Я. Юрмас // Глобус.- 1928.- №13.- С. 202-204.
199. Юрмас Я. Музично-громадська робота та її критика. (З приводу виступів т.Костенка) / Я. Юрмас // Музика.- 1927.- №1.- С. 24-39.

200. Johan-Huizinga. *Herfsttij der Middeleeuwen* (Dutch Edition) Paperback – July 12, 2010, 312 pages.
201. Schelling W. *Die Weltalter*, 1811–15, (The Ages of the World), translated with introduction and notes by F. de W. Bolman, Jr., New York: Columbia University Press, 1967. *The Abyss of Freedom/Ages of the World*, trans. Judith Norman, with an essay by Slavoj Žižek, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
202. Schelling W. *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, 1809, (Of Human Freedom), translation with critical introduction and notes by J. Gutmann, Chicago: Open Court, 1936.

Архівні документи.

Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України)

Фонд 328. Валентин Григорович Костенко.

203. В.Костенко. Опера «Кармелюк», автограф, друк (уривки) - ф.328, оп.1, од.зб. 1-3.
204. В.Костенко. Опера «Назар Стодоля», автограф, друк. (уривки) - ф.328, оп.1, од.зб. 4.
205. В.Костенко. Опера «Карпати», автограф, друк. (уривки) - ф.328, оп.1, од.зб. 5.
206. В.Костенко. Опера «Наталка Полтавка», автограф -ф.328, оп.1, од.зб. 6.
207. В.Костенко. Опера «Сава Чалий», автограф (клавір) - ф.328, оп.1, од.зб. 7.
208. В.Костенко. Опера «Сава Чалий», автограф (партитура) - ф.328, оп.1, од.зб. 8.
209. В.Костенко. Уривки сценічних творів - ф.328, оп.1, од.зб. 9.
210. В.Костенко. Балет «Саїд», автограф (клавір) - ф.328, оп.1, од.зб. 10.
211. В.Костенко. Сюїта на українські теми для симфонічного оркестру, автограф (партитура) - ф.328, оп.1, од.зб.11.
212. В.Костенко. «1917. Романтична симфонія», клавір, друк. - ф.328, оп.1, од.зб.12.
213. В.Костенко. «Тайга», симфонічна картина, автограф (партитура) - ф.328, оп.1, од.зб.13.

214. В.Костенко. «Жалібний марш», автограф (партитура) - ф.328, оп.1, од.зб.14.
215. В.Костенко. Симфонічне Andante, автограф (партитура) - ф.328, оп.1, од.зб.15.
216. В.Костенко. Скрипковий концерт, автограф (партитура) - ф.328, оп.1, од.зб.16.
217. В.Костенко. Струнний квартет № 1, друк. - ф.328, оп.1, од.зб.17.
218. В.Костенко. Струнний квартет №2, друк. - ф.328, оп.1, од.зб.19.
219. В.Костенко. Струнний квартет №3, автограф - ф.328, оп.1, од.зб.18.
220. В.Костенко. Струнний квартет №4, автограф - ф.328, оп.1, од.зб.20.
221. В.Костенко. Струнний квартет №5, друк. - ф.328, оп.1, од.зб.21.
222. В.Костенко. Струнний квартет №6, автограф - ф.328, оп.1, од.зб.22.
223. В.Костенко. Струнний квартет №7, автограф - ф.328, оп.1, од.зб.23.
224. В.Костенко. Струнний квартет №8, автограф - ф.328, оп.1, од.зб.24.
225. В.Костенко. Українська тема з варіаціями для скрипки з ф-но, друк. - ф.328, оп.1, од.зб. 25.
226. В.Костенко. Сонатіна для віолончелі та ф-но, автограф, друк. - ф.328, оп.1, од.зб.26.
227. В.Костенко. Мелодія для віолончелі та ф-но, автограф - ф.328, оп.1, од.зб.27.
228. В.Костенко. Тріо для двох скрипок і альту, автограф - ф.328, оп.1, од.зб.28.
229. В.Костенко. Етюди для ф-но, ор.10, автограф - ф.328, оп.1, од.зб.29.
230. В.Костенко. «Проліски», фортепіанні п'єси для початківців, автограф - ф.328, оп.1, од.зб.30.
231. В.Костенко. Солоспіви на вірші Лесі Українки, автограф - ф.328, оп.1, од.зб.31-33.
232. В.Костенко. «Смерть людини», кантата, автограф (клавір) - ф.328, оп.1, од.зб.34.
233. В.Костенко. «Червоний подарунок» та інш. Хори для мішаного хору, друк. - ф.328, оп.1, од.зб.35.
234. В.Костенко. «Твоє ім'я», романси, друк. - ф.328, оп.1, од.зб.36.
235. В.Костенко. Українські народні пісні в обр. Для мішаного хору у супрові ф-но, автограф. - ф.328, оп.1, од.зб.37.
236. Матеріали до спектаклів: програма вистави опери «Кармелюк» - ф.328, оп.1, од.зб. 46.
237. Матеріали до спектаклів: програма вистави опери «Наталка Полтавка», ф.328, оп.1, од.зб. 47.
238. Рукописи філософських творів В.Костенка: поема «Пророк Дажбога» - ф.328, оп.2, од.зб.39.

239. Рукописи філософських творів В.Костенка: філософські бесіди «Материя-жизнь-человек» - ф.328, оп.2, од.зб.40.
240. Листи В.Костенка 1950-1955 років до дружини Л.Костенко - ф.328, оп.1, од.зб. 42.
241. Листи В.Костенка 1955-1956 років до дружини Л.Костенко - ф.328, оп.1, од.зб. 43.
242. Листи В.Довженка до В.Костенка 1956-1957 років - ф.328, оп.1, од.зб.45.
243. Лист Л.Архимович до В.Костенка 1957 року - ф.328, оп.1, од.зб.44.

Приватний архів В.Довженка

244. Листи В.Костенка до В.Довженка 1956 року. [Автограф] – фонд В.Довженка, оп.5, од.зб.1044, Арк. 30-37.

Архів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, м.Київ (ІМФЕ)

245. Лист В.Костенка до М.Грінченка 1925 року. [Автограф] - ф.36-2, № 30.
246. Програма концерту української музики 19 травня 1931 року та рецензія М.Грінченка на творчість В.Костенка. [Рукопис] – ф. 36, № 206.
247. Рецензія М.Грінченка на 1 квартет В.Костенка.[Рукопис] – ф. 36-3, № 199.

Архів Служби безпеки України

248. Архівно-слідча справа В.Г.Костенка № 035837 по Харківській області.
249. В.Костенко. Філософська поема «Пророк Світовида». [Автограф].
250. В.Костенко. Філософські бесіди «Материя-жизнь-человек». [Автограф].
251. В.Костенко. Автобіографічна повість «Мое життя. Життєпис, спогади, замітки». [Автограф].

Центральний Державний архів вищих органів влади та управління України, м. Київ (ЦДАВОВУ України)

252. Протокол засідання конкурсної комісії при ХМДІ від 29.09.1928 - ф.166, о.6, од.зб. 6301, Арк. 42
253. Про реорганізацію Харківських музично-драматичних курсів - ф.166, о.6, од.зб. 6351, Арк. 14.
254. Різні відомості Харківського музтехнікуму - ф.166, о.6, од.зб. 6352.
255. Протокол засідання Правління Харківського музтехнікуму - ф.166, о.6, од.зб. 6353, Арк. 73.

256. До музичного словника Рімана [Автобіографія В.Костенка]- ф.166, о.7, од.зб. 439, Арк. 93.
257. Витяг з протоколу Установчих загальних зборів ініціативної групи музик м.Харкова по утворенню Асоціації революційних музик від 3.06 1927 р. – ф.166, о.7, од. зб. 439, Арк. 5.
258. Список фундаторів Асоціації революційних музик (Ревмуз) - ф.166, о.7, од. зб. 439, Арк. 8.
259. Статут Асоціації революційних музик - ф.166, о.7, од. зб. 439, Арк. 9

Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського, м. Київ (ІР НБУВ)

260. [Рецензія] Дзбанівського О.Т. на романс В. Костенка «В степу». [Автограф] - ф. 67, № 263.
261. [Рецензія] Дзбанівського О.Т. на брошуру В. Костенка «Хоровий голос». [Автограф] - ф. 67, № 264.
262. Про Симфонію «1917 рік» В. Костенка. [Рукопис] - ф. 67, №423.
263. Лист В.Костенка від 29 липня 1925 року до відділу мистецтв Головополітосвіти. [Автограф] – ф.67, № 639.

Додаток 1

Список музичних творів В.Костенка

| <i>Опис</i> | <i>Рік</i> | <i>Назва</i> | <i>Видання</i> |
|-------------|------------|---|---|
| | | <i>напи- сання</i> | |
| | 1915 | Соната для фортепіано | Згадується в автобіографії «Мое життя», архів СБУ |
| | 1922 | «Громадянський похорон» («Смерть людини»), кантата для хору, духового оркестру і солістів на сл. Х.Алчевської | Рукопис, уривки, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.34 |
| | 1923 | «Океан», хор на сл. Х.Алчевської | Згадується в автобіографії «Мое життя», архів СБУ |
| | 1924 | Опера «Кочубеївна», чернетки двох картин | Згадується в УЗ Е, т.ІІ, с.364 |
| 6, №1 | 1924 | «Козачок» для скрипки з фортепіано | Харків, «Мистецтво'», 1933 |
| 6, №3 | 1924 | «Сійте в рахманний чернозем», хор на сл. П. Тичини | Харків, ДВУ, 1925 |
| 6, №4 | 1924 | Українська тема з варіаціями для скрипки і фортепіано | Харків, ДВУ, 1930 |
| 7 | 1924 | Струнний квартет №1 | Харків, ДВУ, 1925 |
| | 1924 | Сюїта на українські теми для симфонічного оркестру | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.ІІ |
| | 1925 | «1905 рік», кантата для хору, солістів і оркестру | Згадується в автобіографії «Мое життя», архів СБУ |
| 8, №2 | 1925 | «Червоний бенкет», хор на сл. Т.Шевченка з поеми «Гайдамаки» | Харків, ДВУ, 1925 |
| 9 | 1925 | «1917 рік». Романтична симфонія. Клавір | Харків, ДВУ, 1928 |

| <i>Опис</i> | <i>Рік написання</i> | <i>Назва</i> | <i>Видання</i> |
|-------------|----------------------|--|---|
| | 1925 | «Зимою», «Смеркалось», «В степу», романси | Рецензія О.Дзбанівського (Інститут рукопису НБУ, ф.67, № 263), ж. «Музика», 1925, № 4 |
| 10, №2 | 1925 | «Червоний подарунок» (селянські повстання на Україні), хор на сл. О.Донченка | Харків, ДВУ, 1925 |
| 10, №3 | 1925 | Етюд для фортепіано | Харків, ДВУ, 1930 |
| 10, №№4, 6 | 1925 | Етюд-імпресія, етюд-експресія | Харків, ДВУ, 1930 |
| 12 | 1925 | Струнний квартет №2. Присвячений квартету ім.Вільйома | Харків, ДВУ, 1929 |
| 13, №1 | 1926 | «Дума про козака Степана» | Харків, ДВУ, 1928 |
| 14 | 1927 | Концерт для скрипки з оркестром | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.16 |
| 15, №1 | 1927 | «Шумить Нева», романс для баритона на сл. І.Микитенка з поеми «Епохи». Присвячений Т.Шевченкові | Харків, ДВУ, 1928 |
| 15, №2 | 1927 | «Твоє ім'я». Художнє читання для хору або голосу в супроводі ф-но на сл. І.Микитенка з поеми «Епохи» | Харків, ДВУ, 1928 |
| | 1928 | «Наша пісня», хор до Всеукраїнського Дня Музики, сл. Дригалка | Додаток до журн. «Музика масам», Харків, 1928. №9 |
| | 1929-1930 | Опера «Кармелюк» | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.1-3 |

| <i>Опис</i> | <i>Рік</i> | <i>Назва</i> | <i>Видання</i> |
|-------------|------------|---|---|
| | | Аріозо Кармелюка «Ще день чи два», сл.М.Верхацького | Харків, ДВУ, 1930 |
| | | «Рятуй нас, батьку», хор селян з опери «Кармелюк», сл.М.Верхацького | Харків, ДВУ, 1930 |
| | | «Сходить сонце», хор розбійників з опери «Кармелюк» | Харків, ДВУ, 1930 |
| 1929 | | Патетичний момент (1 3/4 хв.). Кінозбірник | Харків. УТОДІК, 1930 |
| 1930 | | Зріст. Гудки. Паротяги. Сл.С.Голованівського (в зб. «Пісні будівництва» . Для масового хорового СПВУ на два голоси. Уложила АРКУ) | Харків, ДВУ. 1930 |
| 1930 | | Жіноче свято. Сл.М.Кожушного; Лена. Сл.Д.Бедного (в зб. «Червоні дні». Пісні для масового двуголосного хору) | Харків, ДВУ, 1930 |
| 1932 | | Опера «Карпати» | Рукопис, ЦДАМЛІМУ, ф.328, о.І, од.зб.5 |
| | | «Діду коханий». Хор з опери «Карпати», сл.М.Панькова | Харків, «Мистецтво», 1935 |
| 1933 | | Балет «Оживлений степ» («Саїд»), за романом І.Ле «Міжгір'я» | Рукопис. ЦДАМЛІМУ, ф.328, о.І, од.зб.Ю |
| 1934 | | Струнний квартет №3 | Рукопис, ЦДАМЛІМУ, ф.328, о.І, од.зб.18 |
| 1935 | | Опера «Наталка-Полтавка» | Рукопис, ЦДАМЛІМУ, ф.328, о.І, од.зб.6 |
| 1937 | | Сонатина для віолончелі та фортепіано | Рукопис, ЦДАМЛІМУ, ф.328, о.І, од.зб.26 |

| <i>Опис</i> | <i>Рік написання</i> | <i>Назва</i> | <i>Видання</i> |
|-------------|----------------------|--|---|
| 1937 | | Мелодія для віолончелі та фортепіано | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.27 |
| 1937 | | Опера «Сава Чалий» («Народна помста»), за трагедією І.Тобілевича | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.7- |
| 1937 | | Опера «Назар Стодоля» | рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.4 |
| | | «Зацвіла в долині», фінальний хор з народної опери «Назар Стодоля», сл. Т.Шевченка | Київ, «Мистецтво», 1940 |
| 1937 | | Струнний квартет №4 на теми українських пісень | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.20 |
| 1939 | | Струнний квартет №5. За поемою «Сон» Т.Шевченка | Київ, «Мистецтво», 1940 |
| 1941 | | Струнний квартет №6. Присвячений І. Франкові | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.22 |
| 1942 | | Тріо для двох скрипок і альту | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.28 |
| 1942 | | Тріо для фортепіано, скрипки, віолончелі | Згадується в автобіографії «Мое життя», архів СБУ |
| | | Українські народні пісні в обробці для хору з фортепіано: | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.37 |
| 1948 | | 1. «Поміж трьома дорогами» | |
| 1948 | | 2. «Сусідка», | |
| 1922 | | 3. «Ой у полі курно», | |
| 1948 | | 4. «Ой з-за гори», | |
| 1946 | | 5. «Повій, вітре» | |

| <i>Опис</i> | <i>Рік</i> | <i>Назва</i> | <i>Видання</i> |
|---------------|------------|--|--|
| | | <i>напи- сання</i> | |
| 1947 | | Симфонічне Andante | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.15 |
| 1949 | | Струнний квартет №7 | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.23 |
| 1949- 1950 | | 12 солоспівів на вірші Лесі Українки. Присвячені Л.П.Костенко | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.32-33 |
| 1950- 1956 | | «Проліски». 50 фортепіанних п'єс для початківців | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.30 |
| 1956 | | Симфонічна поема «Тайга» | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.13 |
| 1957 | | Струнний квартет №8 | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.24 |
| б/д | | «Жалібний марш» для симфонічного оркестру | Рукопис, ЦДАМЛМУ, ф.328, о.І, од.зб.14 |

Список музикознавчих праць В.Костенка.

1. Народня пісня та музика українська (Стислий огляд). Передмова А.Приходько. Х.: Рух, 1928.
2. Павло Сениця. До 25-річчя композиторської діяльності. Критико-біографічний нарис. Х.: ДВУ, 1930.
3. Практичний підручник з елементарної теорії музики. Х.: ДВУ, 1930.
4. Хоровий голос, 1923. Згадується в УЗЕ; в рецензії Дзбанівського О. / Інститут рукопису НБУ, ф. 67, № 264

Список статей В.Костенка.

1. Дайош організацію революційних композиторів / Нове мистецтво. – 1926.– №27.
2. 2x 2 = 4 / Нове мистецтво.– 1927.– № 7.
3. День музики / Комуніст.– 1926.– 25 грудня.
4. 10 років української радянської музики / Комуніст.– 1927.– 6 листопада.

5. До проблеми використання народної пісні в пролетарській музиці. Проти одної помилкової теорії. Відповідь на статтю Я.Полфьорова. «Старовинна народна пісня в світлі матеріалізму») / Музика масам.– 1930.– № 1.
6. До розвитку української музики / Культура і побут.– 1926.– 28 березня
7. До створення української опери / Комуніст.– 1927.– 17 березня
8. Дрібно-буржуазні течії в українській музиці / Нове мистецтво.– 1926.– № 31.– 1927.– № 1.
9. Жовтень і українська музика / Нове мистецтво.– 1926.– № 26.
10. Критичне дослідження музики / Культура і побут.– 1926.– 29 серпня.
11. Музичний жовтневий конкурс / Критика.– 1928.– № 1.
12. Музыка на Украине / Жизнь искусства.– 1927.– № 11
13. Німецький експресіонізм і впливи його на українську музику / Критика.– 1930.– № 4.
14. Опера «Самійло Кішка» Б.Яновського / Критика.– 1929.– № 4.
15. Організація українських музичних сил / Культура і побут.– 1926.– 26 вересня.
16. Пролетарський фронт в українській музиці / Література й мистецтво. – 1929.– № 40
17. Пролетарський фронт у музиці / Мистецька трибуна.– 1930.– № 7.
18. Пролетарський фронт у музиці АРКУ / Мистецька трибуна.– 1930.– № 12-13.
19. Про музичну профосвіту / Культура і побут.– 1926.– 11 квітня.
20. Стан української музики минулого року / Критика.– 1929.– № 1.
21. Творчість П.Сениці. До 25-річчя композиторської діяльності / Критика.– 1929.– № 11.
22. Українська музика / Всесвіт.– 1926.– № 12.
23. Украинская музыка / Жизнь искусства.– 1926.– № 30.
24. Українська оперна творчість / Критика.– 1928.– № 8.
25. Характерні властивості народної української пісні / Критика.– 1928.– № 3
26. Експресіонізм і правдизм в музиці / Культура і побут.– 1926.– 7 вересня.

Додаток 2

Додаткові матеріали до аналітичного блоку

1. Белый В. Классовое расслоение музыкального фронта УССР и ВАПМ / В. Белый В. // Пролетарский музыкант.- 1929.- № 7-8.- С.8-13.
2. Бернандт Г.Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959) / Г.Б. Бернандт. – М.: Сов. композитор, 1962.- 554с.
3. Борисов В. Музыкальное творчество Украины / В. Борисов // Пролетарский музыкант. - 1929. - №6.- С.36-37.
4. Браудо Е. История музыки [Сжатый очерк] / Е. Браудо.- М.: Музгиз, 1935.- 464 с.
5. Браудо Е. Об экспрессионизме в музыке / Е. Браудо // Музыкальная летопись: статьи и материалы.- Сб.2.- Пг.:Мысль, 1923.- С. 32-37.
6. Бугославский С. Два этюда о современной немецкой музыке / С. Бугославский // Пролетарский музыкант.- 1929.- №7-8.- С.73-77
7. Гайденко П.П. Владимир Соловьёв и философия Серебряного века / П.П. Гайденко.- Москва.: Прогрес – Традиция, 2001.- 318 с
8. Грёзы о земле и небе: Антология русского космизма / [Сост., пред., комм., О.Г. Карчевцева. Ред. И.Е. Степанов].- Спб.: Художественная литература, 1995.-528 с.
9. Григорьев Л. Советские композиторы и музыковеды: Справочник [В 3-х т.] / Л. Григорьев, Я.Платек Я.- М.: Сов. композитор, 1981.- Т.2. – 1981.- 416 с. .
10. Экспрессионизм : Сборник статей / Под. ред. Е. М. Браудо, Н.Э Радлова. – М.; Л. : Государственное издательство, 1923. – 234 с. : ил.
11. Зивельчанская Л.Я. Экспрессионизм / Л.Я. Зивельчанская.- М., 1931.- 340 с.
12. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Ю.М. Лотман. Избранные статьи: В 3-х т.- Таллин, 1992.- Т.1.- 1992.- С. 365-376.
13. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры : В 2-х вып. / Ю.М. Лотман.- Тарту, 1973.- Вып. 2.- 1973.- 94 с.
14. Розен Л. Одесский театр оперы и балета / Л. Розен.- О.: Кн. изд., 1964.- 279 с.
15. Соловьёв Э.Ю. Биографический анализ как вид историко-философского исследования / Э.Ю. Соловьёв // Вопросы философии.- 1981.- № 9, С. 138-140
16. Стрик Ал. Украинские композиторы за 11 лет революции / Ал. Стрик // Музыка и Революция.- 1928.- № 11.- С.14-18.

17. Штейнпресс Б.С. Оперные премьеры XX века. 1901-1940: Словарь / Б.С. Штейнпресс.- М.: Сов. композитор, 1983.- 470 с.

18. Юрмас Я. Современное украинское музыкальное творчество / Я. Юрмас // Музыка и Революция.- 1929.- №3.- С.33-36.

Государственный Центральный музей музыкальной культуры им. М. Глинки, г. Москва (ГЦММК им. М. Глинки)

19. Листи В.Костенка до П.Сениці 1929 року: 2 лютого. [Автограф] - ф. 266, № 207.

20. Листи В.Костенка до П.Сениці [1929] року: без дати. [Автограф] - ф. 266, № 208.

21. Листи В.Костенка до П.Сениці [1929] року: без дати. [Автограф] - ф. 266, № 239.

Российский Государственный исторический архив, г. Санкт-Петербург (РГИА)

22. Личное дело малолетнего придворного певчего Губернского Регистратора Валентина Григорьевича Костенка – ф.499, о.1, ед.хр. 2161.

23. Экзаменационные ведомости регентского класса за 1912-1913 годы – ф.499, о.1, ед.хр.2701.

24. Экзаменационные ведомости регентского класса за 1911-1912 годы - ф.499, о.1, ед.хр. 2652.

25. Экзаменационные ведомости регентского класса за 1913-1914 годы - ф.499, о.1, ед.хр. 2656.

Додаток 3

Приклад № 1

Етюд

В.Костенко, Оп.10, №3

Alegretto. ♩=92

Piano

p

simile

cresc.

f

Ped. *

Ped. *

Приклад № 2

Етюд-імпресія

В.Костенко, Оп.10 №4.

Piano

mp *sempre una corde*

5 4 5 5

3 3 3 3

3 3 3 7

8va

mp

Ped. * Ped. * Ped.

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

* Ped. * Ped.

Приклад № 3

Етюд-експресія

Allegro moderato. ♩.=100.

В.Костенко, Оп.10.№6

Piano

mf

Ped. * Ped. *

cresc.

m.s. *m.s.* *m.s.*

p

Приклад № 4 а

Шумить Нева...

Муз. В. Костенка, Оп. 15 № 1

Moderato

Baritone

Piano

cresc.

f

p

mf

Шу-мить Не - ва

p

cresc.

f

p

Приклад № 4 б

Baritone

Piano

f

Тут

f

Приклад № 5

Т.Шевченкові

Твоє ім'я

Художнє читання для хору або голосу
в супроводі фортепіаноСлова І.Микитенка
(з поеми "Епохи")
Музика В.Костенка,
Ор.15 №2.

Allegretto quasi Andante

тенори *ff* ³ тенори й баси

Тво - є ім' - я гро - зо - ю ста - ло

Приклад № 6

На площі

Слова В.Чумака
Музика В.Костенка

Досить швидко

Piano

На пло - щі, в юр - мі, на мі - тинг

Приклад № 7 а

1 став - те ді - є - зи в клю - чі!

2 став - те ді - є - зи в клю - чі!

3 став - те ді - є - зи в клю - чі!

4 став - те ді - є - зи в клю - чі!

Приклад № 7 б

ff
ді - є - зи, ді - є - ви в клю - чі! Сій - те в рах - ман - ний чор - но - зем.

ff
ді - є - зи, ді - є - ви в клю - чі! Сій - те в рах - ман - ний чор - но - зем.

ff
ді - є - зи, ді - є - ви в клю - чі! Сій - те в рах - ман - ний чор - но - зем.

ff
ді - є - зи, ді - є - ви в клю - чі! Сій - те в рах - ман - ний чор - но - зем.

Приклад № 8 а

Сюита
(на українські теми)

1

Piccolo

Flute I, II
mf

Oboe I, II
mf

Clarinet in B I, II
mf

Fagotto I, II
mf *a2*

Corni in F I, II
mf

Corni in F III, IV
mf

Trombe in B I, II

Tromboni I, II

Tromboni III, e Tuba

Timpani
1 *pp* *tr*

Triang.
p

Violin I
mf *arco*

Violin II
mf *arco*

Viola
mf *arco*

Violoncello
mf

Contrabasso
mf

This musical score page, numbered 158, features a variety of instruments. The Piccolo, Flutes I & II, Oboes I & II, and Violins I & II are marked with a forte (*f*) dynamic. The Clarinets I & II and Bassoon are marked *f* and play sustained chords. The Cor Anglais I & II and Cor Anglais III & IV are marked *f* and play sustained chords. The Trumpets I & II are marked *mf* and play sustained chords. The Trombone I & II are marked *f* and play sustained chords. The Trombone III and Tuba are marked *f* and play sustained chords. The Timpani are marked *mf* and play a rhythmic pattern. The Triangle is marked *mf* and plays a rhythmic pattern. The Viola is marked *f* and plays sustained chords. The Cello and Double Bass are marked *f* and play sustained chords.

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II

Fag. I

Cor. I, II

Cor. III, IV

Tr-be I, II

Tr-ne I, II

Tr-ne III e Tuba

Timp.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Приклад № 8 в

V-ni I

ff *mf*

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II

Fag. I

Cor. I, II

Cor. III, IV

Tr-be I, II

Tr-ne I, II

Tr-ne III
e Tuba

Tamburino

Xyl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

espress.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 162, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fl. I, II), Oboes I and II (Ob. I, II), Clarinets I and II (Cl. I, II), Bassoon I (Fag. I), Cor Anglais I and II (Cor. I, II), Cor Anglais III and IV (Cor. III, IV), Trumpets I and II (Tr-be I, II), Trumpets I and II (Tr-ne I, II), and Trumpets III and Tubas (Tr-ne III e Tuba). The percussion section includes Tambourine (Tamburino) and Xylophone (Xyl.). The string section includes Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a common time signature. The woodwinds and strings are active throughout the page, with some instruments like the Piccolo and Cor Anglais III, IV, and Tr-be I, II being silent. The Cor Anglais I, II and Tr-ne I, II, III e Tuba enter in the fourth measure with a sustained note. The Viola part has a dynamic marking of *espress.* starting in the fourth measure. The Flute I, II part has a dynamic marking of *mf* in the fourth measure.

Приклад № 8 д

3

Piccolo
 Flute I, II
 Oboe I, II
 Clarinet in B I, II
 Fagotto I, II
 Corni in F I, II
 Corni in F III, IV
 Trombe in B I, II
 Tromboni I, II
 Tromboni III, e Tuba
 Tomp.
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Contrabasso

sf
sf
sf
f
sf
sf
sf
sf
sf
p — *f*
sf
sf
f
f
f
f
poco rit.
riten.
poco rit.

Приклад № 9 б

Allegro moderato
arco

Violin I
f
arco
cresc.

Violin II
f
arco
cresc.

Viola
f
arco
cresc.

Violoncello
f
arco
cresc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II
ff

Vla.
ff

Vc.
ff

A

Vln. I *mf* *cresc.*

Vln. II *mf* *cresc.*

Vla. *mf* *cresc.*

Vc. *mf* *cresc.*

Vln. I *f* *8va*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Приклад № 9 в

С Poco meno mosso

Violin I *mf*

Violin II *mf*

Viola *mf cantabile*

Violoncello *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Прилад № 9 г

II

Andante

3 corde

4 corde

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

mp *espress.*

mp

mp

mp

Приклад № 9 д

\

A

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

p

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 9 е

III

Allegro con brio

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

pp

pp

pp

pp

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*
pizz.

Vc. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 9 ж

A

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *mf*
pizz.

Violoncello *p*
arco
pizz.

Vln. I

Vln. II

Vla. arco
pizz.

Vc. arco

Приклад № 9 з

C
a tempo

Violin I
mf
a tempo

Violin II
mf
a tempo

Viola
mf
a tempo

Violoncello
mf
a tempo

Vln. I
pizz.

Vln. II
arco

Vla.
pizz.

Vc.
pizz.

Приклад № 9 и

Violin I
ff

Violin II
ff

Viola
ff

Violoncello
ff

Приклад № 10 а

Квартет № 2

I.

Allegro moderato

Violin I *f* *pp*

Violin II *f* *mf* *espress.*

Viola *f* *p*

Violoncello *f* *p*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *mf* *espress.*

Vc. *f* *p*

Приклад № 10 б

1

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

ff *p legg.*

ff *p legg.*

ff *mf p espress.*

ff *p* 3 3 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cresc.

cresc.

cresc.

3 3 3 3

cresc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f 5 3 3 5

f 5 3 5

f 3

3 *f*

Приклад № 10 в

3 Poco meno mosso

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

espress.

pizz.

p

Приклад № 10 г

4 Tempo I. (Allegro moderato)
espr. assai

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 10 д

II.

Andante quasi Allegretto

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

mf *3* *3* *dim.*

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mf espress. *p* *p*

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

poco accel. *a tempo*
 Vln. I *cresc.* *fp*³ *legg.* ³
 Vln. II *cresc.* *fp*³ *legg.* ³
 Vla. *cresc.* *fp*
 Vc. *cresc.* *fp* *a tempo*
poco accel.

Приклад № 10 е

2me corde

Violin I *fff dim. poco a poco*
 Violin II *fff dim. poco a poco*
 Viola *fff dim. poco a poco*
 Violoncello *fff dim. poco a poco*

Vln. I *pp* *rit.* *a tempo* *3me corde* *p espress.*
 Vln. II *pp* *rit.*
 Vla. *pp* *rit.*
 Vc. *pp* *rit.* *a tempo*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

arco

p

dim.

dim.

dim.

dim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

poco rit.

a tempo

poco rit.

pp

pp

poco rit.

pp

arco

pp

a tempo

Приклад № 10 ж

III.

Allegro com brio

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

p

p

mp espress.

p

Vln. I *cresc.* *f*
 Vln. II *cresc.* *f*
 Vla. *cresc.* *f*
 Vc. *cresc.* *f*

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

Приклад № 10 з

3

Violin I
 Violin II *p espress.*
 Viola
 Violoncello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

cresc.

cresc.

mf

Приклад № 10 и

4 Poco meno mosso
Cantabile assai

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

p

p

p

mf

3

Приклад № 10 к

Violin I *ff* *pìu mosso*

Violin II *ff* 3 3

Viola *ff* *pìu mosso*

Violoncello *ff*

Vln. I

Vln. II 3 3 3 3

Vla.

Vc.

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Приклад № 11 б

a tempo

The score is for a woodwind quintet and string ensemble. It consists of 11 staves. The woodwinds (Piccolo, Flute I, II, Oboe I, II, Clarinet in A I, II, Fagotto I, II) play a simple rhythmic pattern of quarter notes with a dynamic of *mf*. The brass (Corni in F I, II and Corni in F III, IV) play a more complex melodic line with a dynamic of *mp*. The strings (Solo Violino, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *f*. The Solo Violino part is the most active, featuring a series of eighth-note patterns.

Piccolo *mf*

Flute I, II *mf*

Oboe I, II *mf*

Clarinet in A I, II *mf*

Fagotto I, II *mf*

Corni in F I, II *mp*

Corni in F III, IV *mp*

Solo Violino *f*

Violin I *mf*

Violin II *mf*

Viola *mf*

Violoncello *mf*

Contrabass *mf*

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II

Fag. I

Cor. I, II

Cor. III, IV

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

ff

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

p

mf

p

mf

4 corde

arco

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves. The top five staves (Picc., Fl. I, II, Ob. I, II, Cl. I, II, Fag. I) are mostly empty, indicating rests for these instruments. The sixth staff (Cor. I, II) features a melodic line with a *mf* dynamic. The seventh staff (Cor. III, IV) provides a harmonic accompaniment with a *mf* dynamic. The eighth staff (Vln. I) has a rhythmic pattern with a *ff* dynamic. The ninth staff (Vln. I) starts with a *pizz.* (*mf*) dynamic and later switches to *arco* with a *4 corde* instruction. The tenth staff (Vln. II) also starts with a *pizz.* (*mf*) dynamic. The eleventh staff (Vla.) has a *pizz.* (*mf*) dynamic. The twelfth staff (Vc.) starts with a *p* dynamic and moves to *mf*. The thirteenth staff (Cb.) starts with a *p* dynamic and moves to *mf*.

Приклад № 11 в

Meno mosso

Piccolo

Flute I, II

Oboe I, II

Clarinet in A I, II

Fagotto I, II

Trumpet in A

Corni in F I, II

Corni in F III, IV

Solo Violino
mf espress.

Violin I
p *legg.* *divisi*

Violin II
p *legg.* *divisi*

Viola
p *2 pul.*

Violoncello
p legg. *pizz.*

Contrabass

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. in A I, II

Fag. I

Tr. in A

Cor. I, II

Cor. III, IV

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. arco.

Cb.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains five staves for woodwinds: Piccolo, Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in A I and II, and Bassoon I. The second system contains three staves for brass: Trumpet in A, Cor I and II, and Cor III and IV. The third system contains five staves for strings: Violin I, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (marked 'arco'). The Cello staff has a rest in the second measure. The Bassoon staff is empty. The Violin I and II staves show melodic lines with various articulations and dynamics. The Viola and Cello staves show accompaniment with slurs and accents. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

This musical score page, numbered 185, features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fl. I, II), Oboes I and II (Ob. I, II), Clarinets in A I and II (Cl. in A I, II), and Bassoon I (Fag. I). The brass section consists of Trumpet in A (Tr. in A), Cor Anglais I and II (Cor. I, II), and Cor Anglais III and IV (Cor. III, IV). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The Piccolo part begins with a *p* dynamic marking. The Flute and Oboe parts also feature *p* dynamics. The Violoncello part starts with a *pizz.* (pizzicato) marking and transitions to *arco* (arco) in the second measure. The Violin I part has a long note with a slur. The Violin II part has a rhythmic pattern with slurs and accents. The Viola part has a melodic line with slurs and accents. The Violoncello part has a long note with a slur. The Contrabass part has a long note with a slur.

Приклад № 11 г

Allegro Moderato

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves from top to bottom:

- Piccolo:** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time (C). The staff contains rests for the first three measures.
- Flute I, II:** Treble clef, key signature of two sharps, common time. The staff contains rests for the first three measures.
- Oboe I, II:** Treble clef, key signature of two sharps, common time. The first measure is marked *mp*. The part features a melodic line with eighth-note patterns, spanning across the first three measures.
- Clarinet in A I, II:** Treble clef, key signature of two sharps, common time. The part consists of sustained chords in the first three measures, marked *mp*.
- Fagotto I, II:** Bass clef, key signature of two sharps, common time. The part consists of sustained chords in the first three measures, marked *mp*.
- Trumpet in A:** Treble clef, common time. The staff contains rests for the first three measures.
- Corni in F I, II:** Treble clef, common time. The staff contains rests for the first three measures.
- Corni in F III, IV:** Bass clef, key signature of two sharps, common time. The part features a melodic line with sustained notes across the first three measures, marked *mp*.
- Solo Violino:** Treble clef, key signature of two sharps, common time. The part features a complex, rhythmic figure consisting of sixteenth-note patterns.
- Violin I:** Treble clef, key signature of two sharps, common time. The staff contains rests for the first three measures.
- Violin II:** Treble clef, key signature of two sharps, common time. The staff contains rests for the first three measures.
- Viola:** Alto clef, key signature of two sharps, common time. The staff contains rests for the first three measures.
- Violoncello:** Bass clef, key signature of two sharps, common time. The staff contains rests for the first three measures.
- Contrabass:** Bass clef, key signature of two sharps, common time. The staff contains rests for the first three measures.

Приклад № 12 а

Квартет № 3

I

Andante Cantabile

Violin I *mf* *espress. assai*

Violin II *p*

Viola *p*

Violoncello *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 12 б

2

Violin I
espress. assai.

Violin II
3

Viola
3

Violoncello
espress. assai.

Vln. I

Vln. II
3

Vla.
3

Vc.
3

Приклад № 12 в

3 Allegro Moderato

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

This musical score block contains measures 3 and 4 of a piece titled 'Allegro Moderato'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. Measure 3 shows the Violin I and II parts with eighth-note patterns, while the Viola and Violoncello parts play chords and single notes. Measure 4 continues these patterns with some rests in the Violin I and II parts.

4

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This musical score block contains measures 5 through 8. It features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature remains two flats, and the time signature is 2/4. Measure 5 shows the Violin I and II parts with eighth-note patterns, while the Viola and Violoncello parts play chords and single notes. Measure 6 continues these patterns. Measure 7 shows the Violin I and II parts with eighth-note patterns, while the Viola and Violoncello parts play chords and single notes. Measure 8 shows the Violin I and II parts with eighth-note patterns, while the Viola and Violoncello parts play chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the Viola part at the beginning of measure 5.

Приклад № 12 г

Violin I

Violin II *pizz.* *pp* *f*

Viola *espress.* *pizz.* *arco*

Violoncello *arco*

6

Vln. I

Vln. II *p*

Vla.

Vc.

Приклад № 12 д

Meno mosso. Cantabile

8

Violin I *mf*

Violin II

Viola

Violoncello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 12 е

Andante

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ten. molto

ten. molto

ten. molto

ten. molto

Приклад № 13 а

Квартет № 4

на теми укр. нар. пісень

I

Allegro Moderato

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

p con sord.

p con sord.

p con sord.

p con sord.

1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

mf

mf

pizz

mf arco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 13 б

Più mosso
pizz.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 13 в

II

Andantino 3 corde

Violin I *espress.*

Violin II *p*

Viola *p*

Violoncello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

2 corde

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf espress.*

Vc. *mf*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Приклад № 13 г

III.

Allegro Moderato

Violin I
f

Violin II
f

Viola
f

Violoncello
f

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 13 д

4 Più mosso

Violin I
p

Violin II
p

Viola
p

Violoncello
p

5

Musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The first measure is marked with a boxed number 5. The dynamic marking *mf* is present in the second measure of each part.

Continuation of the musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The dynamic marking *mf* is present in the second measure of each part.

Приклад № 13 е

Meno mosso

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo marking *Meno mosso* is present. The dynamic marking *p* is present in the first measure of each part.

Continuation of the musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The dynamic marking *mf* is present in the fourth measure of each part.

Приклад № 14 а

Квартет № 5

(За поемою "Сон" Т.Г.Шевченка)

В.Костенко
(Харків, 1939)

Andante

con sordino

Violin I *pp*

Violin II *pp*

Viola *pp*

Violoncello *con sordino* *pp*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

1

First system of musical notation (measures 1-3) for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#). The first measure contains a first ending bracket labeled '1'. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Second system of musical notation (measures 4-6) for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Third system of musical notation (measures 7-9) for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Приклад № 14 б

2

Allegro moderato

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

senza sordine

p

senza sordine

p

p

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

senza sordine

p

V

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf *espressivo*

mf

mf

mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

Приклад № 14 в

Meno mosso

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

p

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

p

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

pizz.

arco

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Приклад № 14 г

II

Andantino (quasi allegretto)

Хіба ти не чуєш людського плачу?

Violin I *p espress.*

Violin II *p*

Viola *p*

Violoncello

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. Violin I plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4. Violin II and Viola play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello part is mostly silent in this system.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *p*

Detailed description: This system contains the next four staves. Violin I continues its melodic line. Violin II and Viola play eighth-note accompaniment. The Violoncello part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains the final four staves. Violin I and Violin II play more complex melodic lines with accents. Viola and Violoncello continue their accompaniment with sustained notes and rhythmic patterns.

1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

poco rit.

Приклад № 14 д

3

Adagio

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

pp *p* *mf*

pp *p* *mf*

pp *p* *mf*

pp *mf* *f*

Musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The first system shows the beginning of a section. Vln. I and Vln. II have a dynamic marking of *p* and a *V* marking above the staff. Vla. also has a dynamic marking of *p*. Vc. has a dynamic marking of *p*. The second system continues the piece, with Vln. I and Vln. II having a *corde* marking above the staff. The Vc. part features a complex rhythmic pattern with slurs and ties.

Musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The first system shows the beginning of a section. Vln. I has a dynamic marking of *mf* and a *3 corde* marking above the staff. Vln. II has a dynamic marking of *mf*. Vla. has a dynamic marking of *mf*. Vc. has a dynamic marking of *f*. The second system continues the piece, with Vln. I and Vln. II having a dynamic marking of *f*. Vla. has a dynamic marking of *f*. Vc. has a dynamic marking of *f*. The third system shows a change in dynamics, with Vln. I, Vln. II, and Vla. having a dynamic marking of *p*. Vc. has a dynamic marking of *p*. The fourth system continues the piece, with Vln. I, Vln. II, and Vla. having a dynamic marking of *p*. Vc. has a dynamic marking of *p* and a *4 Tempo I* marking above the staff. The Vc. part features a complex rhythmic pattern with slurs and ties.

Приклад № 14 е

III скерцо

11

Meno mosso

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

mf

mf

mf

Detailed description: This system contains the first four measures of a musical passage. The Violin I and Violin II staves are mostly silent, with Violin II playing a short melodic phrase in the fourth measure. The Viola and Violoncello staves have active parts. The Violoncello part begins with a dynamic marking of *mf*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This system contains measures 5 through 8 of the musical passage. A 'V' (Vibrato) marking is placed above the first measure of the Violin I staff. The Violin I part has a dynamic marking of *mf*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts also have dynamic markings of *mf*. The Violoncello part has a dynamic marking of *mf*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

f

Detailed description: This system contains measures 9 through 12 of the musical passage. The Violin I part has a dynamic marking of *f*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts also have dynamic markings of *f*. The Violoncello part has a dynamic marking of *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Violin I part begins with a half note G4, followed by a half note F4. The Violin II part begins with a half note G4, followed by a half note F4. The Viola part begins with a half note G3, followed by a half note F3. The Violoncello part begins with a half note G2, followed by a half note F2. The dynamic markings are *mf* for Violin I, Violin II, and Viola, and *f* for Violoncello.

Приклад № 14 ж

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Violin I part begins with a half note G4, followed by a half note F4. The Violin II part begins with a half note G4, followed by a half note F4. The Viola part begins with a half note G3, followed by a half note F3. The Violoncello part begins with a half note G2, followed by a half note F2. The dynamic markings are *mf* for Violin I, Violin II, and Viola, and *mf* for Violoncello.

Приклад № 14 з

Скерцо III ч.

17

Violin I *ff*

Violin II *ff*

Viola *ff*

Violoncello *ff*

18

Vln. I *ff* 8^{va}

Vln. II *détaché*

Vla. *détaché*

Vc. *ff*

Vln. I *sfp*

Vln. II *sfp*

Vla. *sfp*

Vc. *sfp*

Приклад № 14 и

IV

... Перед світом
усе те заснуло;
Тільки де-де православні
По углах стогнали...

Andante *con sord.*

Violin I *p* *con sord.* *mf* *poco rit.*

Violin II *p* *con sord.* *mf* *poco rit.*

Viola *p* *con sord.* *mf* *poco rit.*

Violoncello *p* *mf* *poco rit.*

a tempo *senza sord.*

Vln. I *p* *senza sord.*

Vln. II *p* *senza sord.*

Vla. *a tempo* *p* *senza sord.*

Vc. *senza sord.*

Приклад № 14 к

4

Più mosso (allegro moderato)

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Violoncello *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 15 а

Трио

Violin I *p*

Violin II

Viola *mf*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

poco rit.

Приклад № 15 б

Allegro

Violin I *mf*

Violin II *mf* *f*

Viola *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Detailed description: This musical score is for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 5/4. The Violin I part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with some grace notes. The Violin II part also starts with *mf* and later increases to *f*. The Viola part maintains a *mf* dynamic throughout. The score consists of two systems of three staves each.

Приклад № 15 в

Meno mosso

Violin I

Violin II *mf* *espress.* *p*

Viola *mf* *espress.*

Vln. I

Vln. II *mf* *p* *mf* *a tempo*

Vla. *f* *p* *mf*

Detailed description: This musical score is for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The tempo is marked 'Meno mosso'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. The Violin I part is mostly silent. The Violin II part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, marked 'espress.' (espressivo), and then drops to piano (*p*). The Viola part starts with *mf* and 'espress.' dynamics. The score consists of two systems of three staves each. The second system includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) for the Viola, and *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte) for the Violin II, along with an 'a tempo' marking.

Приклад № 15 г

Violin I *f* 3 3 3

Violin II *f* 3

Viola

Vln. I

Vln. II 3

Vla. 3 *mf*

Приклад № 15 д

II.

Vissare scherzando

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola pizz. *p*

Vln. I 1

Vln. II

Vla.

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola. Violin I has a melodic line with slurs. Violin II has a line starting with 'arco' and ending with 'espress. arco'. Viola has a bass line with chords and slurs. Dynamics include *mf* and *espress. arco*.

Приклад № 15 е

III.

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola, marked *Andante*. Violin I and II are mostly silent. Viola has a melodic line with dynamics *p*, *espress.*, *mf*, and *p*. A second system shows Violin II and Viola with dynamics *pp*. The third system shows Violin I, II, and Viola with slurs and dynamics.

Приклад № 15 ж

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola in 4/4 time. Violin I has a melodic line with dynamics *mf* and *espress.*. Violin II and Viola have supporting lines with dynamics *mf*.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

3

Vln. I *p* *poco rit.*

Vln. II *p* *poco rit.*

Vla. *p*

Приклад № 15 з

IV.

Allegro moderato

Violin I *mf*

Violin II *più f*

Viola *più f*

1

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Violin I, Violin II, and Viola staves. The key signature has one sharp (F#). The Violin I part features a melodic line with slurs and ties. The Violin II and Viola parts provide harmonic support with chords and moving lines.

Violin I, Violin II, and Viola staves. The Violin I part has a sustained chord. The Violin II part has a melodic line with slurs. The Viola part has a sustained chord and a melodic line.

Приклад № 15 и

3

Violin I, Violin II, and Viola staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin I part has a rapid sixteenth-note pattern starting with a *p* dynamic and ending with a *mf* dynamic. The Violin II part has a melodic line. The Viola part has a sustained chord with a *p* dynamic.

Violin I, Violin II, and Viola staves. The Violin I part has a melodic line with slurs. The Violin II part has a rapid sixteenth-note pattern. The Viola part has a melodic line with slurs.

Vln. I

Vln. II

Vla.

f

f

f

Приклад № 15 к

Трио

5

Violin I

Violin II

Viola

f

mf

f

mf

Приклад № 15 л

Meno mosso

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola, measures 1-3. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Violin I starts with a whole rest in the first two measures and then plays a half note G4 in the third measure, marked *mf espress.* Violin II plays a half note chord of G4 and B4 in the first measure, marked *p*, and then a half note chord of G4 and B4 in the second measure. Viola plays a half note chord of G4 and B4 in the first measure, marked *mf*, and then a half note chord of G4 and B4 in the second measure, marked *espress.*

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola, measures 4-6. A box containing the number "10" is positioned above measure 5. Violin I plays a half note chord of G4 and B4 in the first measure, a half note chord of G4 and B4 in the second measure, and a half note chord of G4 and B4 in the third measure. Violin II plays a half note chord of G4 and B4 in the first measure, a half note chord of G4 and B4 in the second measure, and a half note chord of G4 and B4 in the third measure. Viola plays a half note chord of G4 and B4 in the first measure, a half note chord of G4 and B4 in the second measure, and a half note chord of G4 and B4 in the third measure.

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola, measures 7-9. Violin I plays a half note chord of G4 and B4 in the first measure, a half note chord of G4 and B4 in the second measure, and a half note chord of G4 and B4 in the third measure. Violin II plays a half note chord of G4 and B4 in the first measure, a half note chord of G4 and B4 in the second measure, and a half note chord of G4 and B4 in the third measure. Viola plays a half note chord of G4 and B4 in the first measure, a half note chord of G4 and B4 in the second measure, and a half note chord of G4 and B4 in the third measure.

Приклад № 16 а

Квартет № 6

I.

Українська тема з варіаціями

Allegretto con moto
espress.

Violin I
mf

Violin II
p

Viola
p

Violoncello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.
p

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

poco rit.

II.

Allegro scherzando

Violin I *p con sorg.*

Violin II

Viola

Violoncello

Vln. I *tr*

Vln. II *arco p con sorg.*

Vla.

Vc.

Приклад № 16 в

III.

Andante

Violin I *pp*

Violin II *pp*

Viola *p*

Violoncello *p espress.*

Vln. I *ten.*
p

Vln. II

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Приклад № 16 г

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *mf espress.*
3 corde

Violoncello *p*

Vln. I *Poco più mosso*
mf espress.

Vln. II

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Приклад № 16 д

Presto
defaché

Violin I
f senza sord.

Violin II
f senza sord.

Viola
f senza sord.

Violoncello
f senza sord.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 16 е

IV.

Allegro Moderato

Violin I
mf arco

Violin II
mf arco

Viola
mf arco

Violoncello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 16 ж

7 Poco meno mosso

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

p

espress.

p

z.corde

poco rit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 17 а

12 солоспівів на вірші Л.Українки
№1 Надія

Для середнього голосу (баритон, меццо-сопрано)

Andante *tr*

tr

Ні

до - лі, ні во - лі у ме - не не - ма, зо -

ста - лась на - ді - я од - на: на

mf

Приклад № 17 б

№2 Сім струн

Для середнього голосу

Moderato *mf*

Сім

струн я тор - ка - - ю стру -

на по стру - ні, не -

хай мо - ї стру - ни лу -

The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The vocal line begins with a quarter note 'хай', followed by a half note 'мо - ї' with a dash, then a quarter note 'стру -' with a dash, and finally a quarter note 'ни лу -' with a dash. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with a melodic line of eighth notes, all under a long slur.

на - - - - ють, не -

The second system continues the vocal line with a half note 'на -' with a dash, followed by a half note 'ють,' with a dash, and a quarter note 'не -' with a dash. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

хай мо - ї спі - ви лі -

The third system features a vocal line starting with a quarter note 'хай', followed by a half note 'мо - ї' with a dash, then a quarter note 'спі -' with a dash, and finally a quarter note 'ви лі -' with a dash. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

та - - - - ють

The fourth system concludes the vocal line with a half note 'та -' with a dash, followed by a half note 'ють' with a dash. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Приклад № 17 в

І мо - же, заг - ра - є та коб - за віль -

ні - ше ніж ти - хі - ї стру - ни мо - ї,

Приклад № 17 г

не - хай мо - ї стру - ни лу -

на - - - ють, не -

хай мо - ї спі - - ви лі -

та - - - ють по

Приклад № 17 д

Тяж-ка го - ди-нонь - ка! Гір-ка хви-

кі тай пу - шу іх у гір - ські про - сто -

ри.

ff

Приклад № 17 з

Я люб - лю вас, хоч і зна - ю, що

ви всі зра - дли - - ві.

Приклад № 17 и

p quasi recit.

Сто - я - ла я і слу - ха - ла вес - ну.

Вес - на ме - ні ба - га - то го - во - ри - ла,

Приклад № 17 к

mp quasi

Сто - я - ла я і слу - ха - ла вес - ну, вес -

ну, сто - я - ла я і

mf cantabile

слу - ха - ла вес - ну, вес - на ме - ні ба - га - то, ба -

га - то го - во - ри - - ла,

Приклад № 17 л

tr

Хо - ті - ла б я піс-не-ю ста - ти у сю - ю хви - ли-ну яс-

ну, щоб віль-но по сві-тілі - та - ти, щоб ві - тер роз - но-сив лу-

ну, щоб ві - тер роз - но - сив лу - ну

mf

Приклад № 17 м

Agitato

First system of the musical score, showing the piano accompaniment. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line contains chords and single notes.

Second system of the musical score, including a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Не спі-вай - те ме - ні се - ї". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern in the bass and chords in the treble. Dynamic markings *mf* and *sf* are present.

Не спі-вай - те ме - ні се - ї

Third system of the musical score, including a vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "піс - ні, не вра-жай - те сер-день-ка мо - го!". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern in the bass and chords in the treble.

піс - ні, не вра-жай - те сер-день-ка мо - го!

Приклад № 17 н

f

Ох, я - ка ме - не ту - га взя - ла!

Сер - це гост-рим но - жем прой - ня - ла...

Приклад № 17 о

pp molto rit.

ніч - ка ти - ха і тем-на бу - ла.

pp molto rit.

Приклад № 17 п

poco più mosso *mf*

Ви, зо - рі, бай -

mf

ду - жі - ї зо - рі, ко - лись ви і - нак - ші бу ли,

f

ви, зо - рі, бай - ду - жі - ї зо - рі ко -

cresc.

лишь вы и - на - ші бу - ли,

cresc.
в той час, ко - ли ви ме - ні в сер - це,

ff
в сер - це со - лод - ку от - ру - ту ли - ли.

rit.

ff *rit. e dim.*

Приклад № 17 р

№11 "І все-таки до тебе"

Для середнього голосу

Moderato

The musical score is written for a voice and piano. It consists of three systems of staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'.

The first system shows the piano accompaniment. The right hand starts with a *f pesante* dynamic and a *simile* marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piano accompaniment with more complex chordal textures in the right hand.

The third system introduces the vocal line. The vocal part begins with the lyrics "І все та - ки до те - бе сер - це ли - не,". The dynamic is marked *mf*. The piano accompaniment continues with a *sf* dynamic in the right hand and *mp* in the left hand.

мій за - на - па - ще-ний, не - щас-ний кра - ю!

The first system of music consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a half note G2, followed by quarter notes G2, A2, and B2, then a dotted quarter note G2, and finally a half note G2. The piano accompaniment features a sustained bass line in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the right hand.

Приклад № 17 с

і чо - ла,схи-ле-ні в жур - бі

The second system of music consists of a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a half note G4, and finally a quarter rest. The piano accompaniment features a bass line in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the right hand.

7

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

C. I.

Cl. I, II

B. Cl.

Fag. I

Fag. II, III

Cor. I, II

Cor. III, IV

Tr-be I, II

Tr-be III, IV

Tr-ne I, II

Tr-ne III e Tuba

Timp.

Piatti

Camp.

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

mp

mp

1

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

C. I.

Cl. I, II

B. Cl.

Fag. I

Fag. II, III

Cor. I, II

Cor. III, IV

Tr-be I, II

Tr-be III, IV

Tr-ne I, II

Tr-ne III
e Tuba

Timp.

Piatti

Camp.

Arpa

1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

pp

p

f

mf

f

3

3

3

3

5

6

15

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

C. I.

Cl. I, II

B. Cl.

Fag. I

Fag. II, III

Cor. I, II

Cor. III, IV

Tr-be I, II

Tr-be III, IV

Tr-ne I, II

Tr-ne III e Tuba

Timp.

Piatti

Camp.

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

pp

dimin.

p

6

3

3

6

6

7

p

p

Приклад № 18 б

4 Poco più mosso

Musical score for woodwinds and percussion. The score includes staves for Piccolo, Flute I, II, Oboe I, II, Corno ingl., Clarinet in B I, II, Bass Clarinet in B, Fagotto I, Fagotto II, III, Corni in F I, II, Corni in F III, IV, Trombe in B I, II, Trombe in B III, Tromboni I, II, Tromboni III e Tuba, Timpani, Piatti, Camp., and Arpa. The woodwinds and strings (from the bottom system) play a melodic line starting in the fourth measure, marked *mf*. The woodwinds play a sequence of notes: Clarinet in B I, II (G4, A4, B4, C5), Bass Clarinet in B (F3, G3, A3, B3), Fagotto I (C3, D3, E3, F3), Fagotto II, III (C3, D3, E3, F3). The strings play a similar sequence: Violin I (G4, A4, B4, C5), Violin II (G4, A4, B4, C5), Viola (C3, D3, E3, F3), Violoncello (C3, D3, E3, F3), Contrabass (C3, D3, E3, F3).

4 Poco più mosso

Musical score for strings. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The strings play a melodic line starting in the fourth measure, marked *mf*. The Violin I part is marked *espress.* and *mf*. The Violin II part is marked *mf*. The Viola part is marked *mf*. The Violoncello part is marked *mf*. The Contrabass part is marked *mf*. The strings play a sequence of notes: Violin I (G4, A4, B4, C5), Violin II (G4, A4, B4, C5), Viola (C3, D3, E3, F3), Violoncello (C3, D3, E3, F3), Contrabass (C3, D3, E3, F3). The Violin I part has a *3 corde* marking above the first measure and a *2 corde* marking above the second measure.

Приклад № 18 в

Allegro

Piccolo *fff*

Flute I, II *fff*

Oboe I, II *fff*

Corno ingl. *fff*

Clarinet in B I, II *fff* *a2* *1* *p*

Bass Clarinet in B *fff*

Fagotto I *fff* *p*

Fagotto II, III *fff*

Cori in F I, II *fff* *p*

Cori in F III, IV *fff* *p* III ++ *sfp*

Trombe in B I, II *fff* *p*

Trombe in B III *fff* *p*

Tromboni I, II *fff* *p*

Tromboni III e Tuba *fff* *p*

Timpani *fff*

Piatti

Violin I *fff* *mf*

Violin II *fff* *mf*

Viola *fff* *mf*

Violoncello *fff* *mf* *p*

Contrabass *fff* *mf*

11

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

C. I. *espress.*

Cl. I, II *mp*

B. Cl. *espress.*
mp

Fag. I *p*

Fag. II, III *p*

Cor. I, II

Cor. III, IV

Tr-be I, II

Tr-be III

Tr-ne I, II

Tr-ne III
e Tuba

Timp.

Piatti

Camp.

Arpa

11

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 11, 12, and 13. The woodwind section includes Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II (marked *mp*), Bass Clarinet (marked *espress.* and *mp*), and Bassoons I and II (marked *p*). The string section consists of Violins I and II, Viola (marked *p*), Violoncello, and Contrabass. Percussion includes Timpani, Cymbals, and a large drum (Piatti). The harp (Arpa) is also present. The score features various dynamics such as *espress.*, *mp*, and *p*, and includes phrasing slurs and accents.

16

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

C. I.

Cl. I, II

B. Cl.

Fag. I, II

Fag. III

Cor. I, II

Cor. III, IV

Tr-be I, II

Tr-be III

Tr-ne I, II

Tr-ne III e Tuba

Timp.

Piatti

Camp.

Arpa

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *espress.* *con sordino*

mf *espress.* *con sordino*

mf *arco* *con sordino*

p *arco*

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 16, 17, and 18. The woodwind section includes Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinet I, Clarinet II, Bass Clarinet, and three Bassoons. The brass section includes two Cor Anglais, four Horns (I-IV), three Trumpets (I-III), two Trombones (I-II), and three Trombones/Euphoniums/Tubas. Percussion includes Timpani, Cymbals, and Plates. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes in the woodwinds. The strings play sustained, expressive lines with dynamic markings of *mf* and *p*, and performance instructions such as *espress.* and *con sordino*.

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

C. I.

Cl. I, II

Fag. I, II

Fag. III

Cor. I, II

Cor. III, IV

Tr-be I, II

Tr-be III

Tr-ne I, II

Tr-ne III
e Tuba

Timp.

Piatti

Camp.

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

p

p

p

The musical score for page 251 is arranged in a standard orchestral format. It features a woodwind section with Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I and II, and Bassoon III. The brass section includes Cor Anglais I and II, Cor Anglais III and IV, Trumpets I and II, Trumpets III, Trombones I and II, Trombones III, and Tuba. The percussion section consists of Timpani, Cymbals, and Snare Drum. The keyboard section includes the Harp. The string section is represented by Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows a complex texture with various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The woodwinds and strings play a significant role in the texture, while the brass and percussion provide harmonic support. The harp plays a melodic line in the right hand, while the strings provide a steady accompaniment.

Picc. *mf*

Fl. I, II *mf*

Ob. I, II *mf*

C. I.

Cl. I, II *p*

B. Cl.

Fag. I *mf* *sf*

Fag. II, III

Cor. I, II

Cor. III, IV

Tr-be I, II *con sord. ff*

Tr-be III *con sord. ff*

Tr-ne I, II *mf*

Tr-ne III e Tuba *mf*

Tam-tam *p* *mf* *f*

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *arco* *mf* *sf*

Cb. *arco* *mf* *sf*

Приклад № 18 ж

This musical score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Piccolo:** Treble clef, *ff*, playing a sustained note.
- Flute I, II:** Treble clef, *ff*, playing a sustained note.
- Oboe I, II:** Treble clef, *ff*, playing a sustained note.
- Corno ingl.:** Treble clef, *ff*, playing a sustained note.
- Clarinet in B I, II:** Treble clef, *ff*, playing a sustained note.
- Bass Clarinet in B:** Bass clef, *ff*, playing a sustained note.
- Fagotto I, II:** Bass clef, *ff*, playing a sustained note.
- Fagotto III:** Bass clef, *ff*, playing a sustained note.
- Corni in F I, II:** Treble clef, *ff*, playing a triplet of eighth notes.
- Corni in F III, IV:** Treble clef, *ff*, playing a triplet of eighth notes.
- Trombe in B I:** Treble clef, *ff*, playing a triplet of eighth notes.
- Trombe in B II, III:** Treble clef, *ff*, playing a triplet of eighth notes.
- Tromboni I, II:** Bass clef, *ff*, playing a sustained note.
- Tromboni III e Tuba:** Bass clef, *ff*, playing a sustained note.
- Timpani:** Bass clef, *ff*, playing a rhythmic pattern.
- Piatti:** Percussion, *ff*, playing a rhythmic pattern.
- Gr.cassa:** Percussion, *ff*, playing a rhythmic pattern.
- Arpa:** Treble and Bass clefs, *ff*, playing a sixteenth-note arpeggiated pattern.
- Violin I:** Treble clef, *ff*, playing a rhythmic pattern.
- Violin II:** Treble clef, *ff*, playing a rhythmic pattern.
- Viola:** Bass clef, *ff*, playing a rhythmic pattern.
- Violoncello:** Bass clef, *ff*, playing a sustained note.
- Contrabass:** Bass clef, *ff*, playing a sustained note.

This page of a musical score, numbered 255, contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, with a dynamic marking of *p*.
- Fl. I, II**: Flutes I and II, with a dynamic marking of *p*.
- Ob. I, II**: Oboes I and II, with a dynamic marking of *p*.
- C. I.**: Clarinet I, with a dynamic marking of *p*.
- Cl. I, II**: Clarinets I and II, with a dynamic marking of *p*.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, with a dynamic marking of *p*.
- Fag. I, II**: Bassoons I and II, with a dynamic marking of *v*.
- Fag. III**: Bassoon III, with a dynamic marking of *v*.
- Cor. I, II**: Cor Anglais I and II, with a dynamic marking of *v*.
- Cor. III, IV**: Cor Anglais III and IV, with a dynamic marking of *v*.
- Tr-be I**: Trumpet I, with a dynamic marking of *v*.
- Tr-be II, III**: Trumpets II and III, with a dynamic marking of *v*.
- Tr-ne I, II**: Trombones I and II, with a dynamic marking of *v*.
- Tr-ne III e Tuba**: Trombone III and Tuba, with a dynamic marking of *v*.
- Timp.**: Timpani, with a dynamic marking of *v*.
- Piatti**: Cymbals, with a dynamic marking of *v*.
- Gr. cassa**: Gong, with a dynamic marking of *v*.
- Arpa**: Harp, with a dynamic marking of *ff*.
- Vln. I**: Violin I, with a dynamic marking of *v*.
- Vln. II**: Violin II, with a dynamic marking of *v*.
- Vla.**: Viola, with a dynamic marking of *v*.
- Vc.**: Violoncello, with a dynamic marking of *v*.
- Cb.**: Contrabass, with a dynamic marking of *v*.

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

C. I.

Cl. I, II

B. Cl.

Fag. I, II

Fag. III

Cor. I, II

Cor. III, IV

Tr-be I

Tr-be II, III

Tr-ne I, II

Tr-ne III e Tuba

Timp.

Piatti

Gr. cassa

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: This page contains a full orchestral score for 256 measures. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoon) and brass (Cor Anglais, Trumpets, Trombones, Tuba) sections play sustained notes with long slurs. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso) play a rhythmic accompaniment. The percussion (Timpani, Piatti, Gr. cassa) provides a steady pulse. The Arpa (Harp) features a prominent melodic line with sixteenth-note patterns. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

This page of a musical score, numbered 257, contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo
- Fl. I, II**: Flutes I and II
- Ob. I, II**: Oboes I and II
- C. I.**: Clarinet I
- Cl. I, II**: Clarinets I and II
- B. Cl.**: Bass Clarinet
- Fag. I, II**: Bassoons I and II
- Fag. III**: Bassoon III
- Cor. I, II**: Cor Anglais I and II
- Cor. III, IV**: Cor Anglais III and IV
- Tr-be I**: Trumpet I
- Tr-be II, III**: Trumpets II and III
- Tr-ne I, II**: Trumpets and Tubas I and II
- Tr-ne III e Tuba**: Trumpets and Tubas III
- Timp.**: Timpani
- Piatti**: Cymbals
- Gr. cassa**: Snare Drum
- Arpa**: Harp
- Vln. I**: Violin I
- Vln. II**: Violin II
- Vla.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- Cb.**: Contrabass

The score is divided into three measures. The first measure shows the initial dynamics and articulation for each instrument. The second measure continues the musical development. The third measure concludes with a **rit.** (ritardando) marking and a **mf** (mezzo-forte) dynamic. The Harp part features prominent sixteenth-note patterns in both hands, marked with a '6' for sixteenth notes. The string parts (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass) play a steady rhythmic accompaniment.

Приклад № 19 а

Квартет № 8

I.

Andante

Violin I *pp*

Violin II *p*

Viola *p*

Violoncello *pizz.* *p*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *arco* *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

4 corde

4 corde

p

p

p

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

poco rit.

poco rit.

Приклад № 19 б

Allegro Moderato

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

mf

p

p

p

3

3

3

Musical score for measures 3 and 4. The score is for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 3 features a triplet of eighth notes in Vln. I and Vc. Measure 4 features a triplet of eighth notes in Vln. I and Vc. The Vln. II part has a triplet of eighth notes in measure 4. The Vla. part has a triplet of eighth notes in measure 4.

Musical score for measures 5 through 8. The score is for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 5 starts with a *p* dynamic in Vln. I. Measure 6 has a *mf* dynamic in Vln. I. Measure 7 has a *mf* dynamic in Vla. and Vc. Measure 8 has a *mf* dynamic in Vc. The Vln. II part has a triplet of eighth notes in measures 5, 6, 7, and 8. The Vln. I part has a *4 corte* marking in measure 7. The Vln. I part has a *mf* dynamic in measure 6. The Vln. II part has a *mf* dynamic in measure 6. The Vla. part has a *mf* dynamic in measure 6. The Vc. part has a *mf* dynamic in measure 6.

Приклад № 19 в

Musical score for Violoncello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score starts with a *mf* dynamic. The piece features a series of eighth notes with slurs and accents, and a triplet of eighth notes in the first measure.

Приклад № 19 г

Violin I *p* *leggiero*

Violin II *p* *leggiero*

Viola *p*

Violoncello

Measures 1-3 of the score. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Violin I and II parts feature rapid sixteenth-note passages. The Viola part has a long, sustained note with a slur. The Violoncello part plays a steady eighth-note accompaniment.

4

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Measures 4-6 of the score. The key signature and time signature remain the same. The Violin I and II parts continue with their sixteenth-note patterns. The Viola part has a more active sixteenth-note accompaniment. The Violoncello part continues with its eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated for all parts.

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Measures 7-9 of the score. The key signature and time signature remain the same. The Violin I and II parts continue with their sixteenth-note patterns. The Viola part has a more active sixteenth-note accompaniment. The Violoncello part continues with its eighth-note accompaniment.

Приклад № 19 д

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

p

Violin I: Treble clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 1-4: half note G2, half note G2, half note G2, quarter note G2.

Violin II: Treble clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 1-4: half note G2, half note G2, half note G2, quarter note G2.

Viola: Bass clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 1-4: half note G2, half note G2, half note G2, quarter note G2.

Violoncello: Bass clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 1-4: quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2.

8

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mf

Vln. I: Treble clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 5-8: half note G2, half note G2, half note G2, quarter note G2.

Vln. II: Treble clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 5-8: eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, quarter note G3.

Vla.: Bass clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 5-8: half note G2, half note G2, half note G2, quarter note G2.

Vc.: Bass clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 5-8: quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Vln. I: Treble clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 9-12: quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2.

Vln. II: Treble clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 9-12: quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2.

Vla.: Bass clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 9-12: eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, quarter note G3.

Vc.: Bass clef, 4/4 time, key signature of three flats. Measures 9-12: quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2.

Приклад № 19 е

Andante

4 corde

Violin I
con sord. p espress.

Violin II
con sord. p

Viola
con sord. p

Violoncello
con sord. p

3 corde

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Приклад № 19 ж

Violin I
pp
zenza sord.

Violin II
p
zenza sord.

Viola
p
zenza sord.

Violoncello
zenza sord.
p

Приклад № 19 з

Poco più mosso

Violin I *p*

Violin II

Viola *p cantabile*

Violoncello *p*

4

Vln. I

Vln. II *cantabile p* 4 corde *mf*

Vla.

Vc.

mf

Приклад № 19 и

Violin I *ff*

Violin II *ff*

Viola *ff*

Violoncello *ff*

Приклад № 19 к

Poco meno mosso

Violin I
p *mf*

Violin II
p *mf*

Viola
p *mf* *espress.*

Violoncello
p

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.
p

Для нотаток

Для нотаток

Наукове видання

БЕРЕНБЕЙН Інеса Самійлівна

**ПОСТАТЬ ВАЛЕНТИНА КОСТЕНКА
В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Монографія

Дизайн обкладинки Катерини Цимбал

Комп'ютерна верстка та макетування – Н. М. Лисенко

Підписано до друку 19.03.2024 р. Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Times. Ум. друк арк. 15,58. Обл. -вид. арк. 13,1
Тираж 300 прим. Зам. № 2194

Видавець і виготівник ФОП Лисенко М. М.
16600, м. Ніжин Чернігівської області, вул. Шевченка, 20
Тел. : (067) 4412124
E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.