

УДК 784.4:78.071(477)Косенко
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-16>

Цуй ЦЗІН,
orcid.org/0009-0005-7215-4281
аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) cuijing.musicart@gmail.com

ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ І ФОРТЕПІАНО У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КОСЕНКА: МУЗИЧНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ

У статті охарактеризовано специфічні риси жанру обробки народної пісні для голосу і фортепіано у творчості В. Косенка та здійснено порівняльний аналіз їх виконавських інтерпретацій. Актуальність дослідження пов'язана з необхідністю осмислення фольклорної лінії у музиці В. Косенка, яка сприяла формуванню національних рис його музичної мови, передусім завдяки звертанням до жанру обробки народної пісні. У результаті проведеного дослідження встановлено, що у творчості В. Косенка чітко розмежовуються два типи обробок народних пісень для голосу і фортепіано, які орієнтуються відповідно на романтичний та модерністський музичний стиль. Перший тип продовжував лисенківську традицію, а тому позначений як романтичний, однак в нових історичних умовах його варто розглядати в контексті масової музики та музичного традиціоналізму. Свідомо відмова композитора від музичних новацій була пов'язана з переорієнтацією творчості на широку аудиторію. Романтичний тип обробок народних пісень передбачав мінімальне втручання у фольклорне джерело, тим самим надаючи широкий простір для творчості інтерпретатора-вокаліста. Першим виконавцем косенківських обробок романтичного типу став І. Паторжинський, який був замовником цих творів і якому вони були присвячені. Співак у своїх інтерпретаціях органічно поєднував музичне та театральне начало. Підхід І. Паторжинського було продовжено Б. Гмирею, який створив власні виконавські версії косенківських творів, посиливши їх театральну складову. Обробки романтичного типу сьогодні увійшли в концертний та педагогічний репертуар українських співаків, які творчо розвивають традиції, закладені І. Паторжинським та Б. Гмирею. Другий тип обробок, представлений у творчості В. Косенка, характеризується ускладненням гармонії та відходом від традиційної для практичного жанру куплетної форми, що пов'язано як з їх змістом, так і естетикою модернізму. Сьогодні ці твори практично відсутні в репертуарі вокалістів, що суттєво звужує уявлення про творчий доробок В. Косенка.

Ключові слова: українська народна пісня, обробки народних пісень В. Косенка для голосу і фортепіано, романтизм, модернізм, виконавська інтерпретація, музичний стиль, музичний жанр.

Cui JING,
orcid.org/0009-0005-7215-4281
Postgraduate Student at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) cuijing.musicart@gmail.com

FOLK SONGS ARRANGEMENTS FOR VOICE AND PIANO IN VIKTOR KOSENKO'S WORK: MUSICAL-COMPOSITIONAL AND PERFORMANCE-INTERPRETATION ASPECTS

The paper characterizes the specific features of the genre of folk song arrangement for voice and piano in V. Kosenko's work and makes a comparative analysis of their performance interpretations. The relevance of the study is connected with the need to comprehend the folklore line in V. Kosenko's music, which contributed to the formation of the national features of his musical language, primarily through turning to the genre of folk song arrangement. As a result of the study, it was established that in V. Kosenko's work, two types of folk song arrangements for voice and piano are clearly distinguished, which are oriented, respectively, to the romantic and modernist musical styles. The first type continued the Lysenko tradition, and therefore is designated as romantic, but in new historical conditions it should be considered in the context of mass music and musical traditionalism. The composer's conscious rejection of musical innovations was associated with a reorientation of creativity towards a wide audience. The romantic type of folk songs arrangements provided for minimal intervention in the folklore source, thereby giving wide space for the creativity of the interpreter-vocalist. The first performer of Kosenko's arrangements of the romantic type was I. Patorzhynskyi, who ordered these works and to whom they were dedicated. The singer organically combined musical and theatrical principles in his interpretations. The approach of I. Patorzhynskyi was continued by B. Hmyria, who created his own performing versions of Kosenko's works, strengthening their theatrical component. Arrangements of the romantic type are now included in the concert

and pedagogical repertoire of Ukrainian singers, creatively developing the traditions laid down by I. Patorzhynskiy and B. Hmyria. The second type of arrangements, presented in Kosenko's work, is characterized by a complication of harmony and a departure from the verse form traditional for the song genre, which is associated both with their content and with the aesthetics of modernism. Today, these works are practically absent in the repertoire of vocalists, which significantly narrows the understanding of V. Kosenko's work.

Key words: *Ukrainian folk song, folk songs arrangements for voice and piano by V. Kosenko, romanticism, modernism, performing interpretation, musical style, musical genre.*

Постановка проблеми. Українські композитори XIX–XX століть постійно зверталися до обробок народних пісень для різних виконавських складів – хору, вокального ансамблю, солістів-вокалістів. Серед митців, що активно працювали в цьому жанрі у першій третині XX століття, варто згадати класиків української музики – М. Леонтовича, К. Стеценка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського. Композитори в нових історичних умовах, як в оригінальній творчості, так і в жанрі обробки народних пісень, відповідно до естетичних засад модернізму прагнули оновити виражальні засоби музики, що особливо яскраво проявилось у творчості Б. Лятошинського. У музичному доробку В. Косенка обробок народних пісень значно менше, ніж у його сучасників, і ця частина його творчості й досі залишається невивченою, попри популярність низки творів серед виконавців та слухачів. Фольклорна лінія в музиці В. Косенка, в тому числі у жанрі обробки народних пісень для голосу і фортепіано, потребує детальної уваги, оскільки саме вона сприяла формуванню національних рис його музичної мови, де органічно поєднувалися надбання музики доби модернізму та романтичних лисенківських традицій.

Аналіз досліджень. Українські науковці у своїх роботах віддають пріоритет фортепіанній, камерно-інструментальній, концертній музиці В. Косенка, а також його солоспівам. Щодо обробок народних пісень, то вони лише побіжно згадуються в біографічних працях, спогадах про митця або ж принагідно при загальній характеристиці музики В. Косенка (О. Волосатих (Волосатих, 2014), В. Довженко (Довженко, 1949), А. Рудницький (Рудницький, 1963), О. Олійник (Олійник, 1989), І. Паторжинський (Паторжинський, 1967) та ін.). Однак детального аналізу обробок народних пісень для голосу і фортепіано у творчості В. Косенка немає, також відсутні праці, присвячені виконавській інтерпретації його творів, написаних в цьому жанрі.

Мета статті полягає у виокремленні специфічних рис жанру обробки народної пісні для голосу і фортепіано у творчості В. Косенка та характеристик їх виконавських інтерпретацій.

Виклад основного матеріалу. Жанр обробки народних пісень є одним із знакових для романтич-

ної та постромантичної традиції, бо митці часто зверталися до фольклору як джерела натхнення та засобу формування національно визначеної музичної мови. В українській музиці М. Лисенко, який хоча й не був першим композитором, що працював у жанрі обробки народної пісні, заклав підвалини професійного аранжування фольклору відповідно до засад академічної музичної традиції. У XX столітті підходи до фольклору змінилися, сформувавши один із провідних напрямів музичного модернізму – фольклоризм. Втім, романтична модель не втратила актуальності, оскільки народна пісня була частиною музичного життя України – вона звучала на концертній естраді, в театрі і кіно, на радіо й телебаченні. Саме тому композитори та аранжувальники при її обробці часто воліли не ускладнювати музичну мову, а працювати в руслі традиції, що сформувалася в романтичну добу.

Інтерес В. Косенка до народної творчості не був випадковим, адже він був знайомий з нею з дитинства завдяки традиціям домашнього музикування та родинному співу (Олійник, 1989: 6). У своїй багатогранній творчій діяльності В. Косенко часто звертався до фольклору. Так, наприклад, тісна співпраця пов'язувала композитора з Волинським хором, яким керував знавець української народної пісні В. Гайдай, що зібрав близько трьох тисяч пісенних зразків волинського фольклору. В. Косенко брав участь в концертах колективу в житомирських селах як акомпаніатор. Як згадує В. Гайдай, українські пісні були потрібні митцю «для того, щоб, за його словами, проїнятися народним мелосом як засобом для створення власних мелодій. І для того, щоб опанувати стиль української народної музики» (Олійник, 1989: 25, 30). Співачка з Харкова Т. Селюк, яка в своїх програмах часто виконувала солоспіви митця, у спогадах говорить, що саме В. Косенко навчив її «по-справжньому виконувати народні пісні, пояснив, як слід, не поступаючись вокально-технічними вимогами, зберегти національних колорит пісні, її мови, правдиво відобразити емоціональний настрій, зміст» (Селюк, 1967: 165–166). Отже, український фольклор був важливим компонентом творчої діяльності композитора протягом усього

його життя, а тому звертання до жанру обробки народної пісні є цілком закономірним.

У творчості В. Косенка ми знаходимо два типи обробок народних пісень для голосу і фортепіано – романтичну й модерністську. Щодо першої, то її поява пов'язана зі співпрацею з вокалістами через необхідність поповнення їх репертуару новими творами. Так, відомий український співак І. Паторжинський згадує, що композитор завжди відгукувався на прохання вокалістів щодо потреби в нових обробках українських пісень, і «широко відомі «Бандура», «Баламут», «Удовиця», «Ой поїхав за снопами», «Грицю, Грицю, до роботи» була гармонізовані ним на моє прохання» (Паторжинський, 1977: 172). Саме ці косенківські твори сьогодні звучать у виконанні як провідних співаків, так і вокалістів-початківців.

Розглянемо більш детально цей тип обробок народних пісень у творчості В. Косенка, більшість з яких написана у 1936–1937 роках (Довженко, 1949: 132). У піснях «Взяв би я бандуру», «Удовиця» та «Баламут» композитор використовує традиційну куплетну форму, доповнюючи вокальну частину невеликими за обсягом вступом, що далі звучить як ригурнел між куплетами («Удовиця»), а також може виконувати функцію коди («Баламут», «Взяв би я бандуру»). Партия фортепіано в них виконує функцію супроводу-гармонізації з мінімальною індивідуалізацією фактурного рішення для деталізації тексту твору. У романтичних обробках на першому плані – народна пісня, а не її індивідуальна мистецька рецепція, і головним завданням композитора-аранжувальника є її презентація відповідно обраного формату, у даному випадку – академічного. Відзначимо, що ці косенківські твори призначалися для широкої аудиторії, однак при цьому за стилем вони не були масовою музикою 1930-х років у її численних різновидах, а орієнтувалися на традиції музичного романтизму, свідомо актуалізуючи лисенківський тип обробок як класичний для цього жанру. Вони меншою мірою несуть на собі відбиток модернізму, як і авторської індивідуальності. Їх стильове рішення варто характеризувати в категоріях традиціоналізму, який в радянські часи визначався як соціалістичний реалізм, однією з головних ознак якого була народність мистецтва, що цілком відповідало жанру обробки народної пісні. Наскільки традиціоналізм сам по собі доцільно розглядати як різновид модернізму – питання відкрите, однак в контексті творчості В. Косенка він є співвідносним із музикою для широкої аудиторії, тобто масовою, яка є цілком модерним утворенням. Косенківські обробки народних пісень романтич-

ного типу доцільно розглядати в контексті масової музики, але не як різновид радянської масової пісні (нагадаємо, що такі твори є у доробку митця) або ж популярної музики розважального змісту, а як музичну творчість, що орієнтувалася на зрозумілу та близьку для широких верств населення стилістику. Окрім того, «приховуючи» своє композиторське «Я», В. Косенко надавав широкий простір для творчості інтерпретатора-вокаліста. Це підтверджує і той факт, що даний тип обробки було обрано для народних пісень, створених на прохання І. Паторжинського, і інтерпретація їх співаком яскраво це унаочнює.

Пісня «Удовиця», написана в народному дусі, є не анонімним фольклорним, а авторським твором – її музика та слова належать видатному театральному діячеві М. Кропивницькому. Втім, він у цьому творі наслідував поетику народної творчості, а тому «Удовиця» швидко стала народною, поповнивши корпус жартівливих пісень сатиричного спрямування. Композитор розпочинає твір невеликим чотири тактовим вступом, який потім стає ригурнелем, що повторюється між куплетами. Така форма є статичною, і лише від вокаліста, його акторської та вокальної майстерності, залежить створення художньо довершеного художнього образу.

Косенківська обробка була записана на грамплатівку І. Паторжинським 1937 року у супроводі студентського оркестру Київської державної консерваторії під керівництвом О. Сандлера. Хто є автором оркестрової версії, створеної за життя композитора, наразі встановити важко, зауважимо, що вона є близькою до оригінальної фортепіанної версії В. Косенка – протягом усіх п'яти куплетів музичний супровід не міняється, а короткий чотиритактовий вступ виконує функцію ригурнелю, що звучить між куплетами. Певна однотипність розкриття образу героя пісні на всіх етапах розгортання сюжету пов'язана як із естетикою кінця 1930-х років, так і прагненням відповідно до специфіки пісенного жанру та особливостям обробки В. Косенка подати його характеристику більш узагальнено, а не в динаміці. Статичність розвитку співак долає внесенням елементів театральності у розгортанні сюжету, послідовно розкриваючи характер комічного персонажа, який розповідає перипетії свого невдалого кохання до удовиці. І. Паторжинський знаходить баланс між вокальною та театральною складовою твору: не відходячи від тексту вокальної партії, яка є незмінною в усіх куплетах, він прагне показати усі етапи розвитку сюжету за допомогою підкреслення найбільш важливих слів та фраз при незмінності темпу (без

агогічних відхилень), динаміки, фактури косенківської обробки. Образ коханця-невдахи, створений І. Паторжинським, вийшов завершеним, цілісним та колоритним, ставши відправною точкою для інтерпретації цієї обробки українськими співаками.

Виконання пісні «Удовиця» Б. Гмирею, записане на платівці у 1954 році у супроводі піаніста Л. Остріна, є продовженням і одночасно оновленням версії І. Паторжинського. Б. Гмиря посилив театральну складову пісні, при цьому не зменшуючи роль музичної. За допомогою музичного компоненту співак розділив пісню на дві змістовні частини, додавши елементи наскрізного розвитку. Для цього було прискорено темп двох останніх куплетів, а також використано вступ як ригурнель усього один раз – між третім та четвертим куплетом, після якого пришвидщується темп, що динамізує розвиток і прискорює розв'язку. Окрім цього, у вокальній партії співак використовує рубато для виділення важливих слів та фраз, тоді як І. Паторжинський акцентував ті чи інші слова, залишаючись в межах заданого темпу. Таким чином Б. Гмиря, втручаючись, хоч і мінімально, в косенківський текст, пропонує інший виконавський підхід до обробки, максимально театралізуючи змалювання образу героя пісні, що відповідало естетиці 1950-х років. Окрім аудіозапису, є й відео з виконанням цього твору, де співак посилює театральний компонент за допомогою міміки та жестів.

Ще одна інтерпретація обробки пісні «Удовиця» середини 1950-х років належить М. Частию, що була записана в супроводі Ансамблю бандуристів Українського радіо під орудою А. Бобири. Це виконання в цілому близьке до інтерпретації І. Паторжинського, зберігаючи його основні ознаки – однотемповість, чергування куплетів та ригурнелю, помірна театралізація, при цьому рішення розкриття образу головного героя ближче до інтерпретації Б. Гмирі щодо темпу рубато як засобу виділення ключових моментів розвитку сюжету. Використання тембру бандури посилює національний компонент косенківської обробки.

Таким чином констатуємо, що косенківська обробка пісні «Удовиця», в якій композитор, користуючись мінімальними засобами і знаходячись в межах традиціоналізму, відкриває широкий простір для виконавської інтерпретації вокалістів, які за допомогою як музичних, так і театральних засобів працюють на створення оригінального та неповторного художнього образу. Сьогодні ця обробка є однією з популярних в навчальному та концертному репертуарі, її виконують молоді вико-

навці, продовжуючи традиції, розпочаті видатними українськими вокалістами ХХ століття.

Близькою за характером та змістом є жартівлива пісня сатиричного спрямування «Грицю, Грицю, до роботи». На відміну від «Удовиці», композитор, залишаючи незмінними п'ять куплетів тексту та мелодію народної пісні, ускладнює традиційну для народної пісні куплетну форму, яка завдяки змінам у фортепіанному супроводі набуває рис варіаційності (куплетно-варіаційна). Також видозміни є і в ригурнелях, що звучать між куплетами. Ригурнель на основі вступу звучить лише двічі, а далі, враховуючи загальну динаміку наскрізного розвитку, використано інший, який також виконується двічі, і перед останнім куплетом, де відбувається розв'язка сюжету, він звучить на півтон вище (Des-dur замість C-dur). В обробці «Грицю, Грицю, до роботи» композитор «підказує» співакові потенційну театралізацію виконання, використовуючи формату та інші позначення відхилення від основного темпу, що дає можливість вокалісту увиразнити спів театальною декламацією.

Косенківська обробка пісні «Грицю, Грицю, до роботи» є популярною серед виконавців. Її безпосередній замовник І. Паторжинський, якому присвячено твір, часто її виконував. Зберіглося в записах його два виконання цього твору – 1939 і 1959 років, обидва у супроводі фортепіано (концертмейстери – Т. Поліщук та Г. Паторжинська). Обидва виконання, попри часовий розрив у двадцять років і супровід різних концертмейстерів, у цілому є подібними. Інтерпретації відзначені численними темповими рубато, які співак використовує протягом всієї пісні, особливо це помітно у версії 1959 року. І. Паторжинський творчо використовує елементи театралізації, закладені в обробці В. Косенка, посилюючи театральну складову завдяки відходу в деяких місцях від мелодичної лінії, скоріше промовляючи текст пісні, ніж співаючи його. Звернімо увагу й на загальну музичну драматургію обробки. Якщо фортепіанний супровід куплетів відповідає косенківському тексту, то такий важливий елемент наскрізного розвитку як зміна ригурнелю та тональний зсув в обох виконаннях відсутні. Важко сказати, чому співак, якому присвячено цю обробку, відходить від авторського тексту. Можливо, це було пов'язано з його прагненням бути максимально близьким до традиції. Також не виключено, що ця обробка існувала у двох авторських версіях, оскільки відомо, що композитор часто звертався до того ж самого твору, постійно його вдосконалюючи.

Б. Гмиря створив власну виконавську версію обробки «Грицю, Грицю, до роботи», яку було записано 1959 року у супроводі народного оркестру під орудою В. Смірнова, що, безумовно, підсилює народний колорит твору. Оркестрова версія в цілому збігається з косенківською, за винятком другого ригурнелю, який звучить лише один раз перед останнім куплетом, але з модуляцією, яка яскраво виділяється на тлі наскрізного, однак в цілому доволі повільного музичного розвитку. У вокальній партії Б. Гмиря притримується традиції виконання цього твору І. Паторжинським, часто використовуючи темпове рубато заради при донесенні вербального тексту та створення комічного образу. При цьому смислові акценти та виконавські прийоми у версіях обох співаків є цілком індивідуальними, що говорить про творчий підхід в їх інтерпретаціях.

Обробки пісень «Удовиця» та «Грицю, Грицю, до роботи» написані В. Косенком для баса і традиційно виконуються чоловіками, однак останній твір має й жіночу інтерпретацію, що засвідчує можливість їх виконання співачками. Заслужена артистка України О. Цапко на концерті, присвяченому 120-річчю з дня народження композитора, запропонувала слухачам власну виконавську версію, яка супроводжувалася певними змінами у косенківський текст. По-перше, вона скоротила текст з п'яти куплетів до чотирьох, вносячи зміни і у фортепіанний супровід. Динамізуючи музичний розвиток, було використано другий ригурнель між передостаннім та останнім куплетами, але без модуляції. Але найбільш цікавою новацією стало розширення меж театралізації пісні. Окрім традиційних для концертних виконань міміки, жестикуляції та елементів акторської гри, а також класичної для інтерпретації цієї обробки темпового рубато та виділення окремих слів, співачка в останньому куплеті у діалозі між Грицем та Галею, який є кульмінаційним, чоловічу репліку виконує на октаву нижче, у теситурі контральто, тоді як репліку Галі – у сопрановій. Попри те, що інтерпретація О. Цапко виходить від косенківського тексту, вона є художньо довершеною, оскільки виконавиця завдяки неабиякій вокальній та акторській майстерності створила оригінальний і неповторний художній образ, показавши нові обрії в інтерпретації обробок В. Косенка.

Композиція нині є популярною серед молодих вокалістів, вона міцно увійшла до навчального репертуару, а інтерпретація і підхід до косенківського тексту, зокрема кількість куплетів, використання двох ригурнелів, модуляція залежить від навчальних задач та музичного тексту обробки,

який є в розпорядженні виконавця. Однак при усіх відмінностях ці версії базуються на традиції, яка була закладена провідними українськими співаками.

Таким чином констатуємо, що обробка піснф «Грицю Грицю, до роботи», попри динамізацію форми за допомогою наскрізного розвитку, належить до романтичного типу, а композитор працює в руслі традиціоналізму. Певне стильове обмеження відкрило шлях твору до широкої публіки та надало можливості вокалістам експериментувати при створенні художньо досконалого художнього образу.

У творчості В. Косенка ми знаходимо й другий тип обробок народних пісень, де репрезентація авторського «Я» суттєво впливає на первісний вигляд народнопісенного твору. Серед них – п'ять обробок народних пісень, що були написані у період 1935–1936 років. П'ять з них були опубліковані у 1936 («Ой зачула моя доля, «Заслужський хліб добрий») та 1937 («Ой, гай, мати», «Що будем робити», «Багацька дочка») роках, дві так і залишилися в рукописах («Закувала зозуленька», «Ой, не шуми, луже») (Довженко, 1949: 131–132). Цей тип обробок відповідає естетиці модернізму, де особливо цінувався новий погляд на музичне мистецтво. В них композитор вносить зміни в ладогармонічну основу пісні: завдяки використанню ускладнених гармонічних співзвуч він суттєво трансформує народнопісенне джерело. Також композитор віддає перевагу наскрізному розвитку, хоча й не відмовляється від традиційної куплетної форми. Такий підхід до народної пісні споріднював, попри різницю в естетичній платформі, В. Косенка з Б. Лятошинським.

Модерністські обробки народних пісень В. Косенка хоча й були видані за його життя, не мали сталої виконавської традиції, на відміну від романтичних. Їх поява була не на часі: тематика і складність музичної мови не сприяла популярності цих творів, також вони не відповідали канону соціалістичного реалізму, що було небезпечно у 1937 році. Саме це спонукало композитора спростити музичну мову і повернутися до традиційної моделі, що була описана вище. Сьогодні вони, на жаль, попри високу художню цінність, також непопулярні серед виконавців, адже не є такими ефективними для виступів на публіці. Лише одна з обробок, а саме «Заслужський хліб добрий» завдяки тому, що її музичний матеріал було використано у фортепіанному творі «24 дитячі п'єси» (1936), є більш відомою для українського слухача. Її мелодію, як зазначає О. Олійник (Олійник, 1977: 134), композитором було взято зі збірки Д. Ревуцького

«Золоті ключі» (див. у перевиданні збірки (Золоті ключі, 1964: 93)). Зазначимо, що у «дитячій» версії обробка пісні, в якій композитор використав куплетно-варіаційну форму з розвиненою фортепіанною фактурою та виражальними засобами, які підкреслювали драматизм змісту, була максимально спрощена, при цьому збережено особливості підходу до народної пісні у модерну добу: композитор доповнює народну мелодію «виразними контрапунктуючими голосами з хроматизмами, “порожніми” квінтами в басу, елементами перемінного ладу, монодичним складом заспіву (подвоєння через октаву) у фригійському ладу» (Олійник, 1977: 135). На жаль, ця обробка, як й інші з цього циклу, сьогодні не є пріоритетними творами виконавського та навчального репертуару вокалістів.

Висновки. Обробки народних пісень для голосу і фортепіано **В. Косенка**, попри популярність деяких з них, в цілому є маловідомими широкому загалу, особливо ті, що мають виразні риси музики модернізму. Більш популярними у слухачів є твори, які спираються на лисенківській

традиції і репрезентують напрям традиціоналізму у творчості митця («Баламуте», «Взяв би я бандуру», «Грицю, Грицю, до роботи», «**Ой поїхав за снопами**, «Удовиця»»), де композитор відходить від модерної музичної естетики і спирається на стильові засади романтизму, тим самим орієнтуючись на широку слухачську аудиторію та репрезентуючи національно конкретизований зразок масової музики, що спирається на фольклорні джерела. Першим виконавцем косенківських обробок романтичного типу став І. Паторжинський, який запропонував інтерпретацію, де органічно поєднувалися музичне та театральне начало. Підхід співака було продовжено Б. Гмирею, який, відштовхуючись від версії І. Паторжинського, створив власні інтерпретації косенківських творів, посиливши театральну їх складову. Традиції виконання жартівливих пісень сьогодні продовжують молоді співаки, однак в сучасній концертній та педагогічній практиці відсутні виконання обробок пісень драматичного змісту, музична мова яких має виразні риси модернізму, що суттєво звужує уявлення про творчий доробок В. Косенка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волосатих О. Ю. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійшені оперні задуми. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 1 (22). С. 34–39.
2. Довженко В. В. С. Косенко: нарис. Київ: Мистецтво, 1949. 140 с.
3. Золоті ключі: пісенник / упоряд. Д. М. Ревуцький; заг. ред. М. М. Гордійчука. Вип. III. Київ: Мистецтво, 1964. 147 с.
4. Олійник О. С. В. Косенко: популярний нарис. Київ: Муз. Україна, 1989. 62 с.
5. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ: Наукова думка, 1977. 150 с.
6. Паторжинський І. Звучать його пісні. *В. С. Косенко у спогадах сучасників* / упоряд. А. В. Косенко. Київ: Муз. Україна, 1967. С. 171–172.
7. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
8. Селюк Т. Хочеться сказати багато хорошого. *В. С. Косенко у спогадах сучасників* / упоряд. А. В. Косенко. Київ: Муз. Україна, 1967. С. 164–166.

REFERENCES

1. Volosatykh, O. Yu. (2014). Viktor Kosenko: muzyka dlia teatru. Nezdiisneni operni zadumy [Viktor Kosenko: Music for Theatre. Unfulfilled Opera Conceptions]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Issue 1 (22). P. 34–39 [in Ukrainian].
2. Dovzhenko, V. (1949). V. S. Kosenko: narys [V. S. Kosenko: essay]. Kyiv: Mystetstvo. 140 p. [in Ukrainian].
3. Zoloti kliuchi: pisennyk / uporiad. D. M. Revutskyi; zah. red. M. M. Hordiichuka (1964). [Golden keys: songbook / edited by D. M. Revutskyi; general ed. M. M. Hordiychuk]. Vol. III. Kyiv: Mystetstvo, 1964. 147 p. [in Ukrainian].
4. Oliinyk, O. S. (1989). V. Kosenko: populiarnyi narys [V. Kosenko: popular essay]. Kyiv: Muz. Ukraina. 62 p. [in Ukrainian].
5. Oliinyk, O. S. (1977). Fortepianna tvorchist V. S. Kosenka. [Piano creativity of V. S. Kosenko]. Kyiv: Naukova dumka. 150 p. [in Ukrainian].
6. Patorzhynskiy, I. (1967). Zvuchat yoho pisni [His songs are playing]. V. S. Kosenko u spohadakh suchasnykiv [V. S. Kosenko in the memories of contemporaries]. Kyiv: Muz. Ukraina. P. 171–172 [in Ukrainian].
7. Rudnytskyi, A. (1963). Ukrainaska muzyka. Istorychno-krytychnyi ohliad [Ukrainian music. Historical and critical review]. Munich: Dniprova khvyliya. 406 p. [in Ukrainian].
8. Seliuk, T. (1967). Khochetsia skazaty bahato khoroshoho [I want to say a lot of good things]. V. S. Kosenko u spohadakh suchasnykiv [V. S. Kosenko in the memories of contemporaries]. Kyiv: Muz. Ukraina. P. 164–166 [in Ukrainian].