[1] *Муха А.* Процесс композиторского творчества. – К., 1979. – С. 71.
[2] *Царева Е.* Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия. – М., 1981. – Т. 5. – С.288.
[3] *Гордійчук М.* Степан Турчак // Музика і час. – К., 1984. – С. 204.
[4] Інтерв'ю з Л. Венедиктовим з особистого архіву О. Летичевської.
[5] Там само.
[6] *Летичевська О.* Інтерпретація хорових сцен опер Г. Майбороди «Ярослав Мудрий»: традиція і сьогодення // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 68. – С. 181.
[7] *Степанченко Г.* Лев Венедиктов. – К., 2004. – С. 18–20.
[8] Інтерв'ю з Л. Венедиктовим...
[9] *Ротбаум Л.* Опера и ее сценическое воплощение. – М., 1980. – С. 210.

Ольга Лігус
(Київ)

ТАНЦЮВАЛЬНІ ЖАНРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

Загальновідома думка про те, що в експресії танцювальної музики відображається дух і характер епохи, набуває особливого сенсу, коли йдеться про Романтизм – епоху «емоційну», за визначенням Б. Яворського [5, 33]. У той історичний період танець усвідомлювався не тільки як невід'ємна частина побуту, але й сама «ситуація танцю з її беззлівно-пластичним, "музичним" вираженням багатозначного стала квінтесенцією Романтизму: реальним, живим вторгненням поезії у повсякденність» [4, 10]. Цілком відповідаючи естетичному й психологічному кредо людини-романтика, танцювальні жанри виявилися яскравими репрезентантами романтичного стилю в різних жанрово-музичних сферах XIX ст., зокрема у фортепіанній творчості.

Серед розмаїття танцювальної музики для фортепіано, написаної композиторами-романтиками, найбільш поширеними були жанри вальсу та мазурки. Семантика вальсу з її жіночим началом, вираженим тридольним метром та м'якістю інтонацій «кружляння», особливо резонувала романтичній естетиці, що зумовило виняткову популярність цього жанру впродовж усієї епохи. Творчий інтерес привертала і своєрідна ритміка мазурки з її гострими пунктирами та непередбаченими синкопами, передаючи, за висловленням Б. Асаф'єва, той «примхливий стан», що характерний для романтика [2, 59]. Навряд чи можна назвати ім'я композитора XIX ст., котрий би не звертався до жанрів вальсу й мазурки. Відомо, що значну роль у розвитку цих жанрів відіграли митці різних національних культур: Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Й. Брамс, П. Чайковський, О. Скрябін, М. Равель.

Вальс та мазурка активно розвивалися в українській фортепіанній творчості XIX – початку XX ст. До них зверталися О. Лизогуб, Л. Іллєнко, А. Барцицький, Т. Шпаковський, М. Завадський, Т. Безуглий, П. Сокальський, М. Лисенко, М. Колачевський, В. Сокальський, Д. Січинський, Н. Нижанківський, Я. Степовий, В. Косенко, Л. Ревуцький. Створюючи власні зразки фортепіанних вальсів та мазурок, ці композитори орієнтувалися на сталі жанрові моделі, вироблені у творчості європейських композиторів Романтизму, перевтілювали характерні художні тенденції часу крізь призму української ментальності.

Танцювальні жанри української фортепіанної музики романтизму ще не були об'єктами окремих досліджень. Вони лише згадувалися, переважно в різних музикознавчих працях з історії української музики в рамках загального огляду фортепіанної творчості. Більш детально мазурки й вальси українських композиторів долисенківського періоду – О. Лизогуба, Л. Іллєнка, А. Барцицького, Т. Безуглого, Т. Шпаковського – розглянуті в кандидатській дисертації М. Степаненка, котрий віднайшов ці твори, відредагував та підготував до публікації [13]. Вальсам і мазуркам цих авторів та М. Лисенка (його мазурці C-dur op. 14 та вальсам op. 6, op. 17 № 1, 2, op. 39 № 1) приділила увагу Л. Корній [9], яка розглядала їх у контексті еволюції українського романтизму. Згадані твори М. Лисенка стали матеріалом дослідження Р. Сулім [14, 152–156], яка виявила в них творчий вплив художнього письма Шопена. Характер та загальні стилістичні особливості мазурок В. Косенка визначалися в монографії О. Олійник, присвяченій творчості цього композитора [12, 31–32].

Косенкові мазурки та вальси згадуються і в дослідженні В. Клина, що вивчав жанрову специфіку української фортепіанної музики радянського періоду [8, 27–28].

Як жанрові домінанти української фортепіанної творчості епохи романтизму, вальси й мазурки, написані українськими митцями, увібрали характерні стильові ознаки романтичного стилю. Спираючись на концепцію М. Михайлова, згідно з якою еволюція жанрів є результатом стильової еволюції [10, 102], у цій статті робиться спроба виявити стильову специфіку українського музичного романтизму на прикладі еволюції згаданих танцювальних жанрів. Для цього вальси і мазурки українських композиторів розглядаються в еволюційному процесі в порівнянні з вальсами й мазурками композиторів інших національно-музичних культур епохи романтизму.

Еволюція танцювальних жанрів в українській фортепіанній музиці епохи романтизму уявляється чотирискладовим періодом від початку XIX ст. до 20-х років XX ст., упродовж якого, згідно з концепцією історичного розвитку жанру М. Арановського, відбувалося формування жанрів, стабілізація та їхня дестабілізація [1]. Протягом усього періоду еволюції простежуються два напрями: 1) загально-романтичний, пов'язаний з орієнтацією на сталі жанрові моделі та стилістику, витворені західно-європейськими романтиками; 2) національний, в якому виділяються дві тенденції: а) залучення українських фольклорних джерел та б) розвиток національного типу образності та інтонаційності в рамках певного жанру.

Стильові узагальнення обґрунтовуються у статті на основі положень Л. Корній [9, 15], яка визначила провідні тенденції еволюції українського романтизму: засвоєння інонаціональних жанрово-стильових традицій (процес стильової адаптації) та витворення нових стильових ознак (стильова генерація) [1].

Беручи до уваги той факт, що в еволюції українського романтизму взагалі, а отже, в еволюції жанрів вальсу й мазурки, домінували адаптаційні процеси, у розкритті характеру еволюційних змін порушується проблема взаємодії традиції та новаторства в музиці, для вирішення якої потрібно класифікувати спадкоємні та міжкультурні зв'язки, визначити типи інонаціональних впливів. Спираючись на окремі теоретичні положення О. Зінькевич [6], що стосуються питання міжнаціональної творчої взаємодії на морфологічному рівні, визначимо різні рівні прояву інонаціонального творчого впливу:

а) орієнтацію на сталу жанрову модель;

б) запозичення окремих елементів або комплексу елементів музичної мови;

в) стилістичне цитування інтонаційної «ідеї» з подальшим оригінальним розвитком.

Перші зразки жанрів мазурки й вальсу в українській фортепіанній музиці з'явилися у 20–40-х роках XIX ст. у творчості О. Лизогуба (мазурка B-dur), Л. Іллєнка (вальс e-moll) та А. Барцицького (вальс, мазурка). Ці твори були одними з ранніх спроб опанування жанровою моделлю фортепіанної мініатюри, виявляючи багато подібності з іншими творами цих жанрів, написаних у перші десятиліття XIX ст.: мазурками М. Шимановської, вальсами О. Грибоєдова та О. Дюбюка, мазурками та вальсами О. Аляб'єва, О. Верстовського, І. Ласковського та О. Жиліна.

Початок розвитку фортепіанної мазурки пов'язують з іменами Ю. Ельснера, К. Курпінського та М. Шимановської. Зокрема, 24 мазурки Шимановської, що поєднали характерні жанрово-стилістичні особливості польських танців мазура та оберека, стали жанровою моделлю для багатьох композиторів того часу. Мазуркам Шимановської властиві такі ознаки: проста дво- або тричастинна форма, тридольний метр і, зокрема, розмір 3/8, та невигадлива фактура, властива раннім фортепіанним мініатюрам. Серед стилістичних особливостей цих творів виділяється оздоблення теми мелодичною фігурацією, орнаментикою, використання руху паралельних терцій, лідійського ладу, «волинкової квінти» в акомпанементі та домінантової функції («питальної» інтонації) на початку п'єси.

Усі ці ознаки становили ранню традицію жанру, сприйняту сучасниками та послідовниками Шимановської, котрі зазнали безпосереднього впливу її виконавської та композиторської творчості. Переважно то були музиканти, які перебували у 20-х роках XIX ст. на території Польщі, України та Росії, де в той період найчастіше гастролювала польська піаністка. Відомо, що з 1827 року вона назавжди оселилася в Петербурзі, де написала свої мазурки. Зважаючи на це, можна припустити, що О. Лизогуб, котрий у 1920-х роках перебував у Петербурзі, міг знати ці твори, чути гру Шимановської або, можливо, спілкуватися з нею та іншими композиторами, причетними до кола її прихильників та послідовників: М. Глинкою, О. Дюбюком, І. Ласковським.

Якщо порівняти мазурку Лизогуба з мазурками Шимановської та її сучасників, знайдемо чимало подібного: від типологічно спільних загальнообразних жанрових ознак до різноманітних композиційних і стилістичних особливостей. Так, з мазурками Шимановської (№ 5, 11, 14, 21, 23) та мазурками Глинки (C-dur та G-dur – з «Ліричного альбому на 1829 рік», F-dur та As-dur – з журнала «Еолова арфа») цей твір єднає проста двочастинна форма, що складається з двох тематично споріднених періодів. За фактурою, мелодикою та ритмоінтонаційним малюнком мазурка Лизогуба особливо близька до мазурки Ласковського B-dur. Водночас, відтворюючи характер польського танцю, Лизогуб виявляє певну вибірковість у підході, використовуючи лише загальнообразні та загальноритмічні ознаки жанру – пунктирний ритм та синкопи. Інші типові ладові та гармонічні ознаки, притаманні мазуркам Шимановської, у його творі відсутні.

Витоки жанру фортепіанного вальсу виходять із творчості Ф. Шуберта. У його вальсах домінує сюїтний тип композиції, що складається з ланцюга вальсів-мініатюр, кожен з яких має просту дво- або тричастинну форму. У цьому типі будови простежуються два різні принципи, на які надалі спиралися композитори, розвиваючи цей жанр. Перший (принцип трактування вальсу як фортепіанної мініатюри) ліг в основу ранньої жанрової моделі, яка відкристалізувалася у творчості композиторів першої третини XIX ст. Другий (композиційний принцип) властивий шубертівським вальсам – контрастне чергування тем. Модифікуючись, він визначив структуру зрілої жанрової моделі вальсу. Модифікація цього принципу полягала в поступовому подоланні сюїтності, характерної для прикладної традиції жанру.

Опора на ранню модель вальсу-мініатюри Шуберта визначається у вальсі Л. Іллєнка, виявляючи при цьому спільні композиційні та стилістичні ознаки з вальсами Жиліна, Ласковського та Грибоєдова, написаними в перші десятиліття XIX ст. Усі ці твори єднає проста репризна форма, мелодична лінія з характерним для стилістики цього жанру плавним ритмічним малюнком та невигадлива фактура. Разом з тим у п'єсі українського композитора вже виразно простежується національна тенденція, пов'язана із залученням фольклорних джерел. Так, в основу цієї п'єси Л. Іллєнко поклав тему однієї з найпопулярніших у той час українських пісень-романсів «Сонце низенько».

Упродовж наступного етапу еволюції (50–60-ті рр. XIX ст.) завершується процес формування жанрових ознак мазурки і вальсу, водночас уже помітні ознаки процесу жанрової стабілізації. Мазурка М. Завадського, мазурка «Подолянка» Т. Безуглого та Інтермеццо-мазурка Т. Шпаковського, написані в той час, становлять тип зрілої фортепіанної мініатюри, в основі якої – контрастна драматургія, що реалізується в межах тричастинної репризної форми зі вступом та кодою. Порівняно з вальсами та мазурками попереднього періоду, ці твори вирізняє і достатньо розвинена фортепіанна фактура.

При розгляді мазурок Завадського, Безуглого та Шпаковського простежуються два основних напрями жанрової еволюції, які проявилися на ранньому етапі: загально-романтичний та національний. Інтермеццо-мазурка Шпаковського написана в традиціях західно-європейської романтичної стилістики, а в обох інших творах яскраво проявилося українське національне начало. Водночас мазурки М. Завадського та Т. Безуглого демонструють різні шляхи втілення української національної образності та інтонаційності.

Так, характерною особливістю мазурки М. Завадського є опора на ритміку українського народного танцю, яка була провідним джерелом стилю цього композитора. Композитор майже не використовує типових жанрово-ритмічних формули мазурки, унаслідок чого цей твір втрачає характеристичності польського танцю.

На відміну від танцювального характеру мазурки М. Завадського, у мазурці «Подолянка» Т. Безуглого яскраво виражено пісенно-ліричну інтонаційність, зокрема, у вступі та коді цього твору, де звучить типова українська лірична тема. Не прагнучи фольклорного цитування, композитор створив у ній суто українську інтонаційність, що проявилась завдяки характерній наспівності мелодії мінорного забарвлення, в основі якої лежать притаманні українській пісні тоніко-домінантові звороти, плавному поступовому рухові, секстовому викладу теми, використанню підголоскових елементів фактури.

Інша природа лірики вирізняє Інтермеццо-мазурку Т. Шпаковського, в якій утілено загальноромантичну образність. Примхливість мазуркового ритму поєднується в ній із сентиментальністю ліричної сповіді. У цьому творі простежуються такі традиційні ознаки жанру,

як, наприклад, початкова «питальна» інтонація домінанти, яку використовували у своїх мазурках М. Шимановська та Ф. Шопен.

Кульмінаційний етап розвитку й поетизації вальсу та мазурки в загальноєвропейському контексті епохи романтизму пов'язаний саме з ім'ям Ф. Шопена. Обидва жанри набули в його творчості досконалого вигляду і стали жанровими еталонами, на які орієнтувалися композиторы-романтики наступних поколінь епохи.

Новаторство Шопена в обох жанрах проявилося передусім у збагаченні образної сфери. У його мазурках танцювальність гармонійно поєднується з ліричною споглядальністю чи епічною жанровістю, меланхолійністю або драматичною експресією. Для вальсів польського романтика характерна також тенденція психологізації змісту. У зв'язку з цим не випадковою видається зростаюча прихильність Шопена до камерного типу вальсу, що згодом витіснив у творчості композитора модель Grande Brillante, яка вирізняє його перші вальсові опуси.

Еволюція жанрів вальсу й мазурки 70–90-х років XIX ст. позначена творчими пошуками композиторів різних країн – А. Дворжака, П. Чайковського, Й. Брамса, Е. Гріга, які, спираючись на жанрові традиції Шопена, створили оригінальні зразки жанрів. В українській музиці того часу виділяються твори М. Лисенка – шість вальсів та дві мазурки, в яких простежуються різноманітні прояви засвоєння жанрових традицій Шопена та яскраві ознаки індивідуального художнього письма.

Спадкоємний зв'язок Лисенка із шопенівською традицією особливо виразно проявився в його шести вальсах. Як і творчість польського романтика, великі концертні вальси Лисенка позначені ранніми опусами (ор. 6, ор. 17 № 1). Обидва концертні вальси являють собою монументальні «полотна», які в цілому вирізняє складність композиційного задуму, багатотемність і використання різноманітних фактурних формул, характерних для вальсів Шопена.

Згодом у творчості українського композитора, як і в Шопена, ствердилася камерна модель вальсу (Меланхолійний вальс ор. 17, № 2, вальс ор. 35 та вальс «Розлука» ор. 39, № 1), найбільш відповідна ліричному мисленню українського романтика. Для передачі меланхолійних та елегійно-сповідальних настроїв, які панують у цих творах, Лисенко обрав ті самі мінорні тональні барви, що й Шопен: h-moll, d-moll, c-moll, а також пісенно-романсову інтонаційність. За аналогією до шопенівських вальсів Лисенко використовує переважно складну тричастинну репризну форму, у крайніх розділах якої проводить дві теми, а в середині – контрастний матеріал в однойменній (ор. 17 № 2, ор. 35) або паралельній тональності (ор. 39 № 1).

Ознаки засвоєння традицій Шопена особливо помітні в Меланхолійному вальсі та вальсі ор. 35. У першому випадку вони проявляються на різних морфологічних рівнях: запозиченні окремих елементів стилістики, цілого комплексу стилістичних ознак та цитування інтонаційної ідеї з подальшим розвитком. У вальсі ор. 35 – на рівні орієнтації на певний твір із запозиченням окремих стилістичних засобів.

Порівняльний аналіз виявляє в Меланхолійному вальсі Лисенка образну, драматургічну, структурну та стилістичну подібність із вальсом Шопена ор. 69 № 2. Обидва твори єднає сентиментально-елегійний настрій, спільна тональність h-moll і тональний план у цілому (h – D – h – H – h – H – h – D – h), тричастинна репризна форма, крайні розділи якої складаються з двох контрастних тем (h – D), а середина становить контрастний матеріал в однойменній тональності. На стилістичне запозичення в Шопена вказує тематична подібність цього твору із двома шопенівськими вальсами: згаданим вальсом ор. 69 № 2 та вальсом Grande Brillante a-moll [2]. Перша тема Меланхолійного вальсу виявляє інтонаційну подібність із першою темою шопенівського вальсу Grande Brillante a-moll. Відштовхуючись від інтонаційної ідеї шопенівської теми (зокрема, її кульмінаційного фрагмента), український композитор переосмислює її в характері українського романсу, надає їй подальшого оригінального розвитку.

У Вальсі ор. 35. очевидною є орієнтація Лисенка на Вальс Шопена cis-moll (ор. 64, № 2), на що вказують структурні, драматургічні та стилістичні особливості цього твору. Обидва вальси єднає ідентична структура A (a+b) – B (c) – A (a+b) та тональна драматургія, побудована за принципом контрасту однойменних тональностей (тональний план вальсу Шопена: cis – Des – cis; Лисенка: d – D – d). Український композитор відтворює також загальні риси тематизму шопенівського вальсу: оповідний характер першої теми, вальсову рухливість другої (Piu mosso) та вмиротвореність

теми середньої частини. Особливу схожість виявляють другі теми вальсів обох композиторів, які вирізняє витончена примхлива мелодія та спільний функційно-гармонічний план.

Інтонаційна й гармонічна спорідненість простежується й між темами середніх розділів цих вальсів. Широкий октавний хід із терцієвим тоном тоніки, з якого починаються обидві теми, та подальший низхідний рух мелодії з міжтактовою синкопою, підкресленою в гармонії хроматизмом IV підвищеного ступеня, остинатна лінія баса – ось характерні особливості стилістики, притаманні серединним темам обох вальсів.

Ознаки засвоєння традицій Шопена наявні й у Лисенковій мазурці C-dur op. 14. За формою вона є доволі близькою до групи шопенівських мазурок-рондо (три-п'ятичастинна будова). Її складають дві різні теми, що проводяться в паралельних тональностях, контрастний епізод та реприза, в якій звучить основна тема. Так само як і Шопен, Лисенко використовує спільні розвивальні засоби: уже на початку твору він секвентно розвиває тему, а середній розділ (епізод Es-dur) насичує хроматичним рухом та колористичною гармонією.

У цьому творі простежується і стилістичне запозичення: основна тема мазурки має тісний інтонаційний зв'язок із C-dur'ними мазурками Шопена «фольклорної» орієнтації, особливо з мазуркою op. 7 № 5. Спільна тональність, домінантовий органний пункт, який звучить у короткому вступі, а потім супроводжує основну тему, характерна ритмоформула з тріольною групою єднають цей твір з мазуркою Шопена op. 7 № 5.

На відміну від Першої мазурки, у Другій (c-moll, op. 14) яскравіше проявилися індивідуальні ознаки стилю українського композитора, пов'язані зі втіленням української народнопісенної ліричної інтонаційності, генетично властивої художньому мисленню композитора. Вона проявляється у гнучкій мелодичній лінії, оздобленій типовими для української пісні зворотами в гармонічному мінорі: V– #IV-II-IV нат., I-III-#VII-V, та мелізматикою, у використанні прийому мелодичного переінтонування. Усі ці ознаки співучості, що характерні для української ліричної пісні, майстерно «завуальовані» в мазурці скерцозно-танцювальним характером, вираженим у короткому фразуванні, поступовому русі вісімок, що виділені staccatto. Українське національне начало, зокрема, окремі елементи народного хорового багатоголосся, простежується й у фактурі твору. У другому тематичному утворенні п'єси (Es-dur) виразно виділяється низхідний ланцюг акордів фрігійського звороту, характерний для української хорової традиції (т. 19–21).

Розвиток жанрів вальсу й мазурки на рубежі XIX–XX ст. позначений впливом характерних тенденцій епохи «Fin de siecle» – пріоритетом мініатюрної форми та рафінованого змісту, в якому домінують мотиви елегійності або витонченої гри. З огляду на музичну мову для творів цього періоду характерна, з одного боку, інтонаційна опора на сталі формули загальноромантичного стилю, а з другого – пошук нових засобів виразності, зумовлених залученням фольклорної стилістики (Е. Гріг), розширенням ладотонального простору та особливою увагою до штриха (К. Дебюссі, О. Скрябін, А. Лядов). Ці стильові риси пізньоромантичної творчості по-різному проявилися в мазурках та вальсах українських композиторів: В. Сокальського, Я. Степового, Д. Січинського, В. Косенка, О. Нижанківського, Л. Ревуцького, які творили на межі XIX–XX ст. та на початку XX ст. Зокрема, у вальсі Нижанківського та мазурці Січинського простежується опора на романсову інтонаційність, характерна для українського романтичного стилю в цілому, у вальсах Степового виразно відбилися ознаки художнього письма Гріга, а в мазурках Косенка – скрябінська стилістика.

Найяскравішими серед творів танцювальних жанрів того періоду є мазурки В. Косенка (op. 3 № 1, 2, 3, op. 9 № 3), які становлять особливий рівень жанрової поетизації, позначений ліризацією та психологізацією образного змісту, що було характерно для музичної творчості рубежу XIX–XX ст. та початку XX ст. З огляду на спадкоємність жанрове трактування українського композитора продовжує традицію ліричних мазурок Шопена та Скрябіна, яким притаманні такі ознаки, як камерно-інтимний стиль ліричного вислову, образна одухотвореність та витонченість, модифікація жанрово-побутової танцювальності в стихію «лірично-рухливої тридольності» [11, 8].

Щодо структури Косенко загалом додержується традиційної форми, відкристалізованої Шопеном і розвинутої Скрябіним – тричастинної репризного типу з контрастним матеріалом у середині. З погляду на композиційний розвиток мазурки всіх композиторів єднають тенденція до поемного розвитку (особливо у третій та четвертій мазурках, позбавлених жанрово-танцювальної заданості) та інтенсивний секвентний рух.

У мазурках Косенка, як і в інших його творах, особливо виразно проявилися ознаки художнього мислення О. Скрябіна раннього періоду, до творчості якого український романтик завжди проявляв винятковий інтерес. Тож не випадково, що обох композиторів єднає прихильність саме до жанру мазурки. Її мінливі пунктири та тріолі цілком відповідали характеру ліричного мислення обох композиторів. Символічним навіть є те, що перші три мазурки Косенка, так само, як і перші скрябінські, позначені третім опусом. Однак, не зважаючи на стильову спорідненість обох композиторів, мазурки Скрябіна різних періодів творчості (ор. 3, ор. 25, ор. 40) не стали для Косенка жанровою схемою. Художній вплив Скрябіна проявляється в його творах завдяки загальному емоційному тонусу та окремим стилістичним елементам скрябінського художнього письма (тип мелодики, гармонію, фактурні особливості).

У кожній мазурці Косенка відобразилися лише характерні для скрябінського стилю емоційні імпульси й мотиви: елегійна сповідь (основна тема першої мазурки), стрімкий «політ» (середина першої мазурки, друга мазурка), стан зачарованості, томління (третя) та експресивного руху (четверта).

Як і творам Скрябіна, мазуркам Косенка властивий синтетичний склад мелодики, в якій ділянки «розірваної» лінії з примхливими злетами та низхідними стрибками врівноважуються «острівками» наспівності, вираженими плавним поступовим рухом і ритмікою. Так само, як і Скрябін, український композитор тяжіє до хроматизації мелодичної лінії, насичує її допоміжними альтерованими тонами, рідко використовуючи діатоніку (виняток – середина четвертої мазурки).

Основне смислове та художнє навантаження в мазурках Косенка, як і в Скрябіна, припадає на гармонію, яка виступає провідним розвитковим та колористичним засобом. Стосовно до ладотональності у творах обох композиторів особливу роль відіграють секвентні ланцюги еліптичних зворотів, а також яскраві енгармонічні модуляції в далекі тональності. Як Скрябін, так і Косенко тяжіють до певних типів альтерованої функційної акордики: нонакордів та септакордів домінанти із секстою, зі зниженою та з підвищеною квінтою.

Отже, еволюція танцювальних жанрів (мазурки та вальсу) в українській фортепіанній творчості епохи романтизму впродовж XIX – першої чверті XX ст. становила складний чотириетапний процес, протягом якого відбувалося формування, стабілізація та дестабілізація цих жанрів. Упродовж двох ранніх етапів простежується формування композиційних та стилістичних ознак обох жанрів. Третій, зрілий, етап характеризується розквітом романтичних якостей та модифікації жанрових моделей у творчості М. Лисенка. Четвертий етап еволюції позначений дестабілізацією жанрових моделей вальсу та мазурки, що було пов'язано з характерними для пізнього романтизму процесами жанрово-стильової індивідуалізації. Унаслідок цього у творчості композиторів (В. Сокальського, Я. Степового, Д. Січинського, О. Нижанківського, Л. Ревуцького, В. Косенка) спостерігається розмаїття жанрових трактувань мазурки та вальсу.

Протягом усієї еволюції згаданих жанрів виділяються дві стильові тенденції: засвоєння жанрово-стильових традицій та витворення нових стильових ознак. При цьому тенденція засвоєння мала домінантний прояв. З цього погляду показовими є зразки обох жанрів у творчості М. Лисенка, який спирався на традиції Шопена, вальси Я. Степового, в яких відбилися жанрово-стильові ознаки вальсів Гріга та мазурки В. Косенка, що увібрали характерні риси стилістики Скрябіна. Разом з тим українські композитори створили яскраві зразки жанрів мазурки та вальсу, збагативши жанрово-стилістичну палітру новими барвами художнього письма. Зокрема, романтичні пошуки М. Лисенка були спрямовані у сферу «національного», що найвиразніше проявилося в його Другій мазурці c-moll, op. 14.

---

[1] Терміни «стильова адаптація» та «стильова генерація» вперше були використані С. Тишком.

[2] Тут необхідно зауважити щодо інтонаційної спорідненості других тем вальсів Шопена ор. 69 № 2 та Grande Brillante a-moll, до яких подібна друга тема Меланхолійного вальсу.