

УДК 785.6

О.І. Коменда

## РАННЯ ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА: ПОЧАТОК ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА І ПІАНІСТА

Олександр Козаренко – композитор, піаніст і музикознавець, різнобічна творча діяльність якого вписала яскраву і самобутню сторінку в українську музичну культуру сьогодення. Творчий доробок митця неодноразово привертая увагу музикознавців. Різні аспекти творчості О.Козаренка висвітлено у дисертації О.Чекан [14], статтях С.Павлишин [11], Ю.Чекана [17], Н.Швець-Савицької [18], Л.Мельник [9], а також низці статей автора цього дослідження [2-7]. Проте ранні твори композитора, як і особливості його виконавської манери періоду навчання в Львівському музичному училищі жодного разу не були об'єктом наукового інтересу. Маємо на увазі Варіації на російську тему для фортепіано, Рондо для скрипки і фортепіано, «Дві писанки» для фортепіано, вокальний цикл «Сім струн» на вірші Лесі Українки, які вперше прозвучали на авторському концерті у залі Львівського музичного училища 1982 р. (партія фортепіано – автор), а також виконання Клавірного концерту Й.С. Баха № 5 f-moll з камерним оркестром училища, яке відбулося у 1981 році. Цей матеріал, збережений у звукозаписі викладача О.Козаренка Євгенії Ісаківни Агроскіної, є цінним з точки зору можливості виявити особливості формування творчої індивідуальності митця. Саме це і є метою цієї статті.

*Завдання:* 1) проаналізувати вказані ранні твори О.Козаренка в аспекті виявлення жанрово-інтонаційних джерел тематизму та композиторського стилю загалом; 2) виявити характерні риси виконавської манери піаніста; 3) порівняти риси раннього і зрілого композиторського і виконавського стилів митця; 4) виявити співвідношення раннього композиторського і раннього виконавського стилю митця.

Звертаючись до вивчення тематизму творчості О.Козаренка, спираємось на розуміння цього явища у працях Є.Назайкінського [10], К.Руч'євської [12], В.Валькової [1], Ю.Чекана [15] та ін. науковців, які розглядають музичну тему і з боку її структури, тобто феномена, що існує сам по собі, і з боку функцій, які вона виконує як у музично-текстовій, так і позатекстовій сферах. У питанні виконавської інтерпретації – на положення праць О.Маркової [8] та М.Скребкової-Філатової [13], тобто застосовуючи жанрово-фактурний та інтонаційно-динамічний підходи відповідно<sup>1</sup>.

У цій статті, як вже сказано, увагу зосереджено на ранніх творах О.Козаренка, створених протягом навчання в училищі. Це Варіації на російську тему для фортепіано, Рондо для скрипки і фортепіано, вокальний цикл «Сім струн» (т. Лесі Українки) та дві перші коломийки<sup>2</sup>. Всі ці твори вперше прозвучали на авторському концерті композитора, що відбувся 1982 р. у Львівському музичному училищі, де тоді навчався 19-річний митець. Партію фортепіано усіх своїх творів виконував автор.

Розглянемо й особливості піанізму О.Козаренка початку 1980-х років, а також порівнюємо його інтерпретацію Клавірного концерту № 5 f-moll Й.С. Баха у записах 1981 року з камерним оркестром Львівського музичного училища (дир. М.Аранович) та 1999 р. з камерним оркестром «Perpetuum mobile» (дир. Г.Павлій).

Тема *Варіацій* має синтетичний жанрово-інтонаційний зміст і складається з двох елементів. Перший – діатонічний, епічно-пісенного складу, що з перших тактів починає хроматизуватися. Другий – шопенівсько-скрябінського зразка, з мелодизованими фігураціями. Об'єднані вони наявністю пісенно-декламаційних інтонацій.

У процесі розвитку теми (чотири варіації і кода) вказані жанрові ознаки збагачуються додатковими. Так, у першій варіації другий елемент теми набуває ознак коломийки (завдяки

повторності, ритмічності, синкопам, акордовій фактурі). У другій – по черзі з'являється серія додаткових жанрово-стильових ознак: виразні *lamento*, риси гротескного танго, *perpetuum mobile*, алюзії до симфонізованих побудов Чайковського/Рахманінова, віртуозного лістівського письма. У третій – поєднуються риси інструментальної арії, речитативу, хоралу, дзвоних (набатних) інтонацій, скрашені алюзією до «Затонулого собору» К.Дебюссі. У четвертій – *perpetuum mobile* (етюду), драматичного скерцо і алюзій до фіналу сонати Ф.Шопена № 2. У кодї – похоронного маршу (перший елемент).

У результаті проведеного аналізу, доходимо висновку, що тематизм цього раннього твору О.Козаренка відзначений показовим багатством жанрово-інтонаційного складу, в якому, крім, власне, російської пісенності, присутні риси українського фольклору (коломийка), жанрів західноєвропейської музики епохи бароко (арія *lamento*, речитатив), західноєвропейської музики доби романтизму (інструментальна арія, етюд/ *perpetuum mobile*, драматичне скерцо, похоронний марш), популярної музики ХХ ст. (танго), а крім того – алюзій до стилів Ф.Шопена, О.Скрябіна, К.Дебюссі, П.Чайковського, С.Рахманінова. Такий спектр жанрово-інтонаційних джерел в одному творі, і навіть більше – власне, в роботі з однією темою, буде характерним і для подальшої творчості композитора<sup>3</sup>. Необхідно зауважити, що жодне із вказаних інтонаційних джерел твору не є випадковим, про що свідчить творчість автора 1990-2000-х років.

Таким чином, апробуючи стрижневі для подальшої творчості композитора інтонації, варіації на тему російської пісні О.Козаренка є вступом до зрілої творчості митця, твором, що демонструє основи його творчого методу.

Розглянемо жанрово-інтонаційні джерела Рондо для скрипки і фортепіано.

Рефрен являє собою тему пісенно-танцювального складу, пісенні ознаки якої, крім усього іншого, підкреслюються і типовим для вокального жанру співвідношенням мелодії (скрипка) і супроводу (фортепіано) на початку твору. Власне тим, що вступ мелодії готується коротким енергійним вступом фортепіано. Вже в середині тема набуває двох нових важливих жанрово-стильових нюансів. У ній починають проглядати, з одного боку, риси танго, з іншого – риси вербункошу, а також лістівського віртуозного піанізму (зокрема, виникає виразна алюзія до відомого етюду Ф.Ліста «Кампанелла»).

У другому проведеному рефрену тема набуває ознак бартоківського стилю, про що свідчать її ритмічна гострота, модальна ладова основа, октавні паралелізми, неквадратність побудов. У третьому – з'являється алюзія до «Рапсодії в стилі блюз» Дж. Гершвіна. Обидва епізоди побудовані на фольклорному тематизмі. Тільки, коли у першому зустрічаємо жанрові ознаки чардашу і стильові ознаки вербункошу відповідно (між іншим, поява ознак вербункошу в середині рефрену в такому разі виконує функцію передекспонування інтонаційного джерела), то в другому – інтонаційна модель *perpetuum mobile* та коломийка («А як тую коломийку зачую, зачую»), яка через 8 років стане головною темою «Concerto Rutheno», тією, до якої вестиме увесь розвиток твору<sup>4</sup>.

Аналізуючи тематизм вокального циклу «Сім струн» (текст Лесі Українки), доходимо наступного висновку: з одного боку, композитор дотримується жанрових ознак, зазначених Лесею Українкою. З іншого – доповнює їх додатковими жанровими нюансами. Деякі твори циклу таким чином постають, як моножанрові, а деякі, як поліжанрові.

Прикладом перших (моножанрових) може бути твір «МІ (Місяць ясененький)», вирішений, як колискова. Крім жанрової визначеності, в цьому творі композитор дотримується вказівки Лесі Українки *Aggreggio* (акорди на арфі) буквально, використовуючи цей тип фактури, як єдиний і основний. До творів цієї ж групи належать композиції «SOL (Соловейковий спів навесні)» (драматичний монолог з елементами *Sprechstimme*), «LA (Лягідні весняні ночі зористі)» – насичений глибинним мелодизмом ноктюрн та «SI (Сім струн я торкаю, струна по струні)»<sup>5</sup> – екстатичне аріозо.

До групи поліжанрових композицій належать перший твір циклу «DO (До тебе,

Україно, наша бездольная мати)», що має риси гімну, підкреслені акордовим викладом партії фортепіано, і особливо яскраво виявляються у першій строфі та закінченні твору. Центральна ж його частина має ознаки драматичного монологу. Сюди ж відносимо твір «RE (Реве-гуде негодонька)» – драматичну пісню, але з рисами скерцозності, фугато (тобто поліфонічного жанру) та звукозображальними прийомами в партії фортепіано (які можна розглядати як елементи театралізації). До творів цієї групи належить також твір «FA (Фантазіє! Ти сило чарівна)» (Сонет), у якому поєднано жанрові ознаки поліфонічного жанру (варіації *basso ostinato* – у фортепіанному вступі та його вільний ракохід у фортепіанному завершенні). Центральна частина твору може бути визначена як драматичний монолог, наповнений виразними декламаційними інтонаціями.

Загалом необхідно зазначити, що композитор залишає недоторканим поетичний текст (йдеться про відсутність скорочень чи повторень, які можна спостерігати досить часто в адаптації вербального тексту до вимог вокального жанру). Крім того, вокальна партія насичена мовними інтонаціями. Поєднання вокалу і партії фортепіано є прикладом поліфонії пластів. Адже вони практично незалежні один від одного, обоє розкішно-віртуозні, як дві лінії, що йдуть паралельно, не перетинаються, але і не розбігаються. Таке, з одного боку, свідчить про особливу увагу композитора до слова, дихання, фразування. З іншого – про вплив прийомів театру. Адже композитору вдається досягнути і жанрової, і фактурної, і ритмічної, і мелодичної тощо самостійності кожної з партій – вокальної і фортепіанної, але також і їхньої рівноваги.

У «Писанках» (дві перші створені під час навчання в училищі) спостерігаємо дещо інший підхід створення тематизму. У них немає виражених так яскраво і однозначно жанрових властивостей. Всі жанрові ознаки, що з'являються, – немов би приглушені і згладжені імпровізаційним становленням форми, фантазійним, бурлескним характером несподіваних переключень і образних модуляцій. У зв'язку з цим на пам'ять спливають окремі сторінки фортепіанних циклів С.Прокоф'єва і М.Скорика (маються на увазі «Миттєвості» та «Казки старої бабусі» С.Прокоф'єва, а також «Прелюдії і фуги» М.Скорика, передусім прелюдії).

Так, Писанка № 1 втілює фольклорний танцювальний образ і містить низку коломийкових ознак. Це і повторність (форма – вільні варіації на сопрано *ostinato*, з елементами фугованого викладу, наприклад стрети), і модальний ладозвукоряд – лідійський тетрахорд, з субквартою та підкресленням четвертого високого ступеня обігранням і форшлагами, тобто таким чином підкреслюючи лідійську характерність теми, і неквадратність побудови (тема складається з трьох тактів), і її ритмічна гострота, пружність, ударність, гармонічна колористичність (у т. ч. акордові паралелізми, октавні подвоєння, гетерофонічні дисонанси). Проте вирішальним фактором цієї музичної форми стає її непередбачуваність, мінливість, імпровізаційність, варіантність, імпресіоністичність. Це потребує особливого типу тематизму, того, який В.Валькова називає розосередженим тематизмом, і з яким зустрінемося у творчості О.Козаренка в «Konzertstuk», «Chansontriste» пам'яті В.Лютославського та ін<sup>6</sup>.

Сказане вже підтверджує і Писанка № 2, в якій дивовижно гармонійно поєднуються грайлива скерцозність прокоф'євського типу і коломийковість. Як і в першій Писанці, тут можна говорити про близькість до скориківських фортепіанних мініатюр (ця схожість є не концептуальною, а власне – жанрового походження і виникає як наслідок трактовки жанру мініатюри в музиці ХХ століття, філософського розуміння ідеї гри, тобто парадоксального поєднання несумісностей). Разом із тим можна говорити про жанрові риси низки імпровізаційних жанрів – фантазії, експромту, прелюдії, токати, речитативу, гротескного скерцо, про синтез вказаних жанрових ознак, і власне про вказаний вище розосереджений тип тематизму. Адже тема є неквадратною, неперіодичною, разом із тим – ритмічно пружною, водночас із виразними елементами ритмічного *tubato* (тобто ритмічних то

пришвидшень, то сповільнень), репетиційними прийомами, превалюванням ударного звуковидобування, варіантного розвитку матеріалу. Тема складається зі спалахів-імпульсів. Усі вказані риси нагадують равелівського «Скарбо». Водночас герой п'єси таки привідкриває українське обличчя, передусім – елементами гуцульського ладу.

Отже, які риси, притаманні ранній композиторській творчості О.Козаренка, впливають із проведених спостережень та аналізу.

1. Теми ранніх творів автора переважно є синтетичними та поліжанровими в жанрово-інтонаційному відношенні, що є ознакою впливу на творчість композитора театрального жанру.

2. Вони поєднують у собі різні інтонаційні джерела – українські, російські, західноєвропейські, вокальні та інструментальні, сучасності і минулого, що вказує на тісний зв'язок музики композитора як з оточуючим культурним контекстом, так і з культурною пам'яттю. При цьому переважаючими є джерела барокові, романтичні і ХХ століття (тих епох, в яких тенденція індивідуалізації переважає над типізацією).

3. Особливе місце у творчості митця належить коломийці, що виступає уособленням української ідеї, української нації, української музики.

4. Важливим елементом тематизму ранніх творів О.Козаренка стають стильові алузії до творчості знакових у світі композиторів.

5. Усі жанрово-інтонаційні джерела проаналізованих ранніх творів – характерні для зрілої творчості композитора, що дає підстави стверджувати стилістичну єдність творчості, крім того – ранню сформованість художнього обличчя митця.

6. Важливим прийомом композиційного методу митця на ранньому етапі творчості стає прийом цитування мелодії народної пісні (або ж у пізнішій творчості – відомих тем із класичних творів, шлягерів) як знакового елемента професійного музичного тексту.

7. Важливу роль у музичному тексті, починаючи з ранніх творів, відіграє звуко-числова та звуко-буквенна символіка, що пізніше проявиться також використанням зашифрованих символів – монограми ВАСН, наприклад<sup>7</sup>.

8. Уважне ставлення композитора до поетичного першоджерела у вокальних композиціях, яке не піддається видозмінам, переробці, скороченню, повторенню, незважаючи на розуміння потреби адаптації до умов вокального жанру, також, на нашу думку, має театральне походження.

9. У ранніх творах композитора представлено обидва види тематизму, властиві його творам зрілого часу – концентрований тематизм і розосереджений тематизм (термін – В.Валькова). Останнє явище значно рідше зустрічається у композиторській творчості взагалі і козаренковій зокрема. Проте його наявність, тим більше серед ранніх творів, дозволяє стверджувати важливість цього типу тематизму і пов'язаних з ним особливостей розвитку матеріалу для творчості, а також стверджувати різноманітність і багатство тематичного матеріалу митця, а відповідно і пов'язаних із цим жанрово-інтонаційних джерел.

Від спостережень над композиторським стилем О.Козаренка перейдемо до міркувань щодо особливостей його раннього піанізму, про який, як вже було сказано, судимо на основі концертного запису 1982 року.

У виконанні Варіацій для фортепіано виразно прослідковується тенденція вокалізації фортепіанної фактури. Вона проявляється у фразуванні (на відстані можливого дихання), плавності, зв'язності, легатності голосоведення, вагомості мовних інтонацій (запитальної, відповідної, наказової, здивувальної тощо, елементи яких проявляються у ритмічному, динамічному і особливо штриховому нюансуванні). При всьому багатстві фортепіанної фактури піаніст дотримується гомофонного виконавського нахилу (термін – М.Скрєбкової-Філатової), яскраво виділяючи мелодичне начало, яке знову ж таки можна трактувати як пріоритетність вокальної інтонації. Разом із тим, необхідно відзначити, що ранньому піанізму Козаренка притаманні динамічні і темброві контрасти, віртуозність, оркестральність

звучання інструмента, мелодизація всіх пластів фактури.

Піаніст добре володіє прийомом одночасного контрасту виконавських штрихів. Прикладом може бути друга варіація твору, де використовуються різні штрихи в різних руках – стакато (скерцо) і легато (ламенто). Володіє виконанням поліфонічної (імітаційної) форми, про що свідчать елементи фугованого викладу. Вміє добитися повнозвучного туше, з помірним використанням педалі.

Між іншим, саме в варіаціях спостерігаємо перше застосування композитором принципу поступового пришвидшення, генезу якого схильні виводити з лістівського віртуозного піанізму. Дію цього принципу, між іншим, спостерігаємо і у виконанні ним, наприклад, другої частини фортепіанної сонати М.Лисенка, де його застосування є рішенням саме піаніста (всупереч вказівці М.Лисенка щодо повернення до початкового темпу). Інтерпретація О.Козаренка побудована на принципі пришвидшення, при тому, що в переважній більшості випадків піаніст ретельно дотримується авторських ремарок. На нашу думку, описуване явище притаманне лише власним композиторсько-виконавським концепціям автора, а також – творам М.Лисенка, які для Козаренка віддавна є особливо близькими. І тому у ставленні до них він дозволяє собі поводитися винятково, так, як поводить лише з власними композиціями.

Ще одна риса, підмічена нами у виконанні Варіацій, – контрастні протиставлення мелодичного (вокального) і ритмічного (інструментального) трактування інструменту, де перше, згідно концепції Ю.Чекана, є виявленням – окремої, індивідуальної природи героя, а друге – загального, колективного, дезіндивідуалізованого начала<sup>8</sup>. Саме це, як характерна риса виконавського стилю Козаренка, буде яскраво виявлено через 8 років – у «Concerto Rutheno» та низці інших камерних творів митця.

Трактування партії фортепіано у Рондо для скрипки і фортепіано демонструє початок концертно-імпровізаційної лінії у виконавстві О.Козаренка. Тут увага піаніста зосереджена на підкресленні метро-ритмічної свободи, розширенні штрихового діапазону, застосуванні ефектних тремоло, виділенні віртуозних пасажів, частому зверненню до темпо-ритмічного *rubato*, загостренні пунктирних і синкопованих ритмів тощо. Найяскравішим виявом цієї лінії піанізму Козаренка у 1982 році стало виконання ним «Двох писанок». Для них притаманні ті ж риси, що були сказані про виконання «Рондо», але окрім наведеного – ще й певний діалогізм, особлива персоніфікованість трактування музичного тексту, яка проявляється у несподіваних контрастах, раптовому переключенні темпів, несподіваному переплетенні штрихів і т. ін. Ця лінія піанізму Козаренка яскраво проявить себе у виконанні ним власних концертних творів «Concerto Rutheno» та «Konzertstuck» з оркестром «Perpetuum mobile» (під дир. Г.Павлія).

Нарешті у нас є цінна можливість порівняння двох записів одного й того ж твору у виконанні композитора – Концерту для клавіру № 5 f-moll Й.С. Баха у записах, що знаходяться на відстані 18 років. Першого разу – у 1981 році, будучи ще третьокурсником Львівського музичного училища з училищним оркестром під диригуванням М.Арановича. Другого разу – у 1999 році, як зрілий концертуючий виконавець, лауреат низки конкурсів, із камерним оркестром «Perpetuum mobile» під диригуванням Г.Павлія.

Звертає на себе увагу й те, що запис 1981 року суттєво відрізняється в сфері піанізму від виконавської манери 1982 р., що дає підставу припустити те, що виконавський рівень і виконавський стиль О.Козаренка змінювався під впливом виконання його власних творів. Опанування нової, якісної манери стимулювалося виконанням саме власних композицій. Саме вони були, судячи з наведеного факту, лабораторією удосконалення виконавської манери піаніста. Таке пояснення, на нашу думку, обґрунтоване тією величезною різницею, яку бачимо між записами 1981 і 1982 років. Тобто виходимо з розуміння, що в той період відбувся величезний крок піаніста уперед. Тому, що у виконанні творів 1982 року бачимо, як вже було показано, ряд ознак, притаманних зрілій виконавській манері Козаренка, і які

підтверджуються виконанням цього ж бахівського концерту у 1999 році. Інакше кажучи, між записами 1982 і 1999 років – значно менше різниці, ніж між записами 1981 і 1982 років. Той величезний крок уперед, здійснений піаністом, неможливо пояснити тільки інтенсивністю занять випускника, що готується вступати до консерваторії, чи тільки застосуванням якихось вдалих методико-виконавських чи педагогічних прийомів. У такому разі – на перший план виходить запропонована нами гіпотеза ефективності удосконалення виконавської манери саме шляхом роботи над власними композиціями.

Отож, у обох виконаннях (1981 і 1999 року) бачимо дотримання одного й того ж темпу. Проте, це єдине, що споріднює ці виконання. Все інше – відрізняє. У виконанні 1981 р. помітно бракує чіткості штрихів. Загалом усе виконання відзначено пісенно-романтичним, шубертівським колоритом. Особливо різниця впадає в очі на прикладі другої частини – прозорої фактурно, де роль фортепіано – провідна. У виконанні 1981 року партія піаніста позбавлена помітної пізніше легкості і ажурності, вона – досить в'язка. Це виконання відзначене й одноманітністю динаміки, штрихів, звукоутворення.

У виконанні 1999 року бачимо якісно нове звукоутворення – потрясаючу рівність ведення мелодичної лінії, проникливе, глибоке, звукоутворення, уміння динамічної і тембрової диференціації (зокрема тонке *pp* другої частини), поглиблення контрасту на різних рівнях засобів художньої виразності, що дає підставу класифікувати ці два виконання як різні навіть у жанрово-виконавському нахилі – епічне (1981 р.), як таке, що відзначене однорідністю, близькістю елементів виконавської концепції, і драматичне (1999 р.), відзначене їх контрастною поляризацією. Про це свідчить, з одного боку – поява міцного, опертого звукоутворення, сильної атаки і пов'язаної з цим експресивної манери виконання, з іншого – легкої, невагомої манери звукоутворення як засобу створення витончено ліричного образу, та низка інших, пов'язаних із цим прийомів.

Отже, спостереження над раннім виконавським стилем О.Козаренка переконали в тому, що:

1. Виконання композитора у авторському концерті 1982 року має чимало спільного із зрілою виконавською манерою піаніста. Це проявляється у:

- послідовному застосуванні принципу вокалізації фортепіанної фактури;
- тяжінні до драматичного концертного стилю, з контрастним звукоутворенням та широким діапазоном використуваних виконавських засобів тощо;
- значущості елементів виконавської імпровізації і дозволяє стверджувати ранню і швидко сформованість творчої індивідуальності піаніста.

2. Порівняння записів 1981 і 1982 року виявило, що той час був зламним у формуванні піаніста як такого, що призвів до кардинальних якісних зрушень у його виконавській манері, формуванні творчої індивідуальності. Значним стимулом такого якісного росту, на нашу думку, стала робота піаніста над підготовкою до першого концертного виконання власних творів.

3. Процес швидкого вдосконалення піаністичної майстерності О.Козаренка був пов'язаний з переходом від епічного жанрово-виконавського нахилу – до драматичного, про що свідчить порівняння концертних записів 1981, 1982 та 1999 років.

Нарешті. Які нові знання може дати порівняння раннього композиторського і раннього виконавського стилів О.Козаренка<sup>9</sup>? Співставимо отримані в процесі спостереження і аналізу результати. В першу чергу, нас цікавить чи можна прослідкувати *спільні* риси між композиторською творчістю і виконавською діяльністю митця. І проаналізований матеріал дає підстави позитивно відповісти на це питання. Отже. В чому саме є спільні риси.

Першою спільною рисою є *театралізація* творчого процесу і творчої діяльності. У композиторській творчості таке виявляється синтетичною, поліжанровою природою тематизму, складові якого дають змогу трактування музичного твору як певного персоніфікованого дійства, адже жанрова характерність тематизму Козаренка настільки

висока, що дозволяє це зробити без будь-яких натяжок. З іншого боку, таке підкреслюється недоторканістю поетичного першоджерела у вокальних композиціях, незважаючи на розуміння потреби адаптації до умов вокального жанру. У виконавстві на театралізоване трактування твору (свідоме чи підсвідоме) вказує т.зв. драматичний жанровий нахил виконання, тобто насичений контрастами різного характеру – динамічними, тембровими, агогічними, штриховими, який помічаємо вперше, власне, в концертному записі 1982 року.

Друга спільна риса – текстова і виконавська *імпровізація*. Текстова імпровізація тісно пов'язана з розосередженим видом тематизму, який у ранній творчості досить яскраво виражено зустрічаємо у «Писанках», а пізніше з алеаторичними побудовами (в «Concerto Rutheno», наприклад), а також значущістю імпровізаційних жанрів у складі тематизму. Виконавська імпровізація пов'язана з тонкими нюансами темпових відхилень, фразування, певної метро-ритмічної свободи тощо. Більше того, імпровізованість, як риса, що об'єднує і тематизм творів, і виконавський підхід, веде ще до однієї риси, зафіксованої жанровим складом тематизму – переважанню жанрових джерел індивідуалізованих епох (бароко, романтизму, ХХ століття), з характерною для них схильністю до відходу від типового, від норми. Отож, імпровізація є також засобом і чинником індивідуалізації і тематизму творів, і виконавської манери митця.

Третя спільна риса – *національний характер* творчості і виконавства. Практично жоден твір О.Козаренка не обходиться без інтонацій українського фольклору, в більш чи менш вираженій формі. Це може бути виражено як окремі інтонаційні вкраплення, або як цитати народних мелодій. І те, і інше спостерігаємо у ранніх творах. Знаковим жанром є коломийка, що існує у найрізноманітніших інтерпретаціях і у всіх проаналізованих тут інструментальних творах із ранніх і тим більше – у подальших ключових для творчості митця художніх концепціях, навіть таких масштабних як «Український реквієм». Цей бік композиторської творчості Козаренка знаходить відповідника у виконавстві – на рівні репертуару. І хоча на прикладі училищного періоду важко говорити про національний характер репертуару, проте виконання власних композицій у цьому першому авторському концерті немов передбачає незгасаючий, активний інтерес піаніста до музики українських композиторів ХХ ст. (Б.Лятошинського, Л.Ревуцького, М.Колесси, А.Колесси, Є.Станковича, М.Скорика та ін.). Інший бік – пріоритет вокальних жанрів у тематизмі творів, мелодійність тематизму як його вагома фактурна ознака, що кореспондує з вокалізацією фортепіанної фактури як головного чинника виконавського стилю О.Козаренка. І те, і інше має виразно національне походження – від мелодизму українського національного стилю (ліричної пісні, пісні-романсу, зокрема), співочого (хорового складу) української виконавської традиції. Між іншим, саме з цим, очевидно, пов'язана тенденція мелодизувати усі голоси, усі пласти фактури, а не тільки – головну мелодію. Тобто трактувати фортепіанну фактуру, як аналог хорової партитури.

### Примітки

<sup>1</sup> Див. детальніше: Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора / Ольга Коменда // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Східноєвропейського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Національної муз. академії України ім. П.І. Чайковського: Зб. наук. пр. / Ред. кол.: В.І. Рожок, В.Т. Посвалюк та ін.; упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 141-157; Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / Ольга Коменда // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Східноєвропейського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.І. Чайковського: Зб. наук. пр. / Ред. кол.: В.І. Рожок, В.Т. Посвалюк та ін.; Упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 9. – С. 201-231.

<sup>2</sup> Відомо, що в тому концерті прозвучав також Пролог для двох фортепіано Олександра Козаренка. Проте, на жаль, запис цього виконання не зберігся.

<sup>3</sup> Див.: Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / Ольга Коменда // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Східноєвропейського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.І. Чайковського: Зб. наук. пр. / Ред. кол.: В.І. Рожок, В.Т. Посвалюк та ін.; Упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 9. – С. 201-231.

<sup>4</sup> Відзначимо, що прийом автоцитуння посяде важливе місце у творчому методі композитора. Маємо на увазі уведення тем «Concerto Rutheno» та «Української кафолічної літургії» у текст «Українського реквієму», наприклад. Див. детальніше: Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / Ольга Коменда // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Східноєвропейського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.І. Чайковського: Зб. наук. пр. / Ред. кол.: В.І. Рожок, В.Т. Посвалюк та ін.; Упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 9. – С. 201-231.

<sup>5</sup> Зауважимо, що останній твір циклу закінчується сімома гамоподібними в межах октави побудовами, що рухаються зверху вниз. Так композитор відображає символіку ключового образу циклу – семи струн. У кожному з проведень гамоподібної побудови виразно акцентовано інший звук по порядку: сі-ля-соль-фа-мі-ре-до-сі. Така символіка, зрештою, стане характерною рисою композиторської творчості композитора (мається на увазі, наприклад проведення секвенції «Dies irae», монограми ВАСН, риторичних фігур в «Українському реквіємі» або ж укладання концертних програм, як «25 миттєвостей української фортепіанної музики», де 25 – це 5 композиторів по 5 творів кожен і через 25 років після Республіканського конкурсу ім. М.Лисенка і до 25-річчя творчої діяльності піаніста і композитора.

<sup>6</sup> Див. детальніше: Коменда О. Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Яровиця. – Луцьк, 2013. – № 1. – С. 7-12.

<sup>7</sup> До речі, звукова монограма Олександра Козаренка: ESADAE. Складається з 5 звуків, з інтервальними кроками на зм. 4., ч. 4, 4.5.

<sup>8</sup> Див. детальніше: Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу: Моногр. / Юрій Чекан. – К.: Логос, 2009. – С. 147-153. Спираючись на асаф'євські визначення мелосу і колориту як співного і того, що протистоїть співності, вчений трактує мелос як прояв «особистісного внутрішнього «я» митця», і відповідно колорит – як знеособлене «позаособистісне, зовнішнє «не-я».

<sup>9</sup> У методиці порівнянні виходимо з концепції музикознавчої компаративістики Ю.Чекана. Див.: Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.І.Чайковського: Зб. наук. пр. / Ред. кол. В.І. Рожок, В.Т. Посвалюк та ін.; Упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6-18 [16].

### Список використаної літератури

1. **Валькова В.Б.** Музыкальный тематизм – мышление – культура: Монографія / В.Б. Валькова. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1992. – 161 с.
2. **Коменда О.** Жанрово-інтонаційні джерела творчості Олександра Козаренка / О.Коменда // Минуле і сучасне української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій: Зб. матеріалів наук.-практ. конф. у межах Всеукр. конкурсу вокально-хорового та інструментального ансамблевого виконавства ім. Я.Степового. – Х.: ХНАДУ, 2013. – С. 13-15.
3. **Коменда О.** Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка:



інтонаційні відкриття композитора / О.Коменда // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.І. Чайковського: Зб. наук. пр. / Ред. кол.: В.І. Рожок, В.Т. Посвалюк та ін.; Упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 141-157.

4. **Коменда О.** Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює» / О.Коменда // Українська культура: минуле, сучасне шляхи розвитку: Наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту: У 2-х т. – Вип. 18. – Рівне: РДГУ, 2012. – Т. 1. – С. 162-165.

5. **Коменда О.** Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / О.Коменда // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.І. Чайковського: Зб. наук. пр. / Ред. кол.: В.І. Рожок, В.Т. Посвалюк та ін.; Упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 9. – С. 201-231.

6. **Коменда О.** Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості О.Козаренка / О.Коменда // Яровиця. – Луцьк, 2013. – № 1. – С. 7-12.

7. **Коменда О.** «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка: тематизм, принципи розвитку, особливості драматургії / О.Коменда // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / За ред. О.С. Смоляка. – Т.: Вид-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2013. – № 1. – С. 10-16.

8. **Маркова Е.Н.** Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики / Е.Н. Маркова. – К.: Муз. Україна, 1986. – 182 с.

9. **Мельник Л.** Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О.Козаренка «Час покаєння») / Л.Мельник. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.anthropos.net.ua>

10. **Назайкинский Е.В.** Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

11. **Павлишин С.** Композитори-лірики / С.Павлишин // Музыка. – 1993. – № 3. – С. 3-4.

12. **Ручьевская Е.** Функции музыкальной темы / Е.Ручьевская. – Л.: Музыка, Ленинградское отд., 1977. – 159 с.

13. **Скрёбкова-Филатова М.С.** Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / М.С. Скрёбкова-Филатова. – М.: Музыка, 1985. – 290 с.

14. **Чекан О.Е.** Художній простір музичного твору: генеза та функціонування: дис... канд. мистецтвознав. – 17.00.03 – «Музичне мистецтво»; НМАУ ім. П.І. Чайковського / О.Е. Чекан. – К., 1999. – 187 с.

15. **Чекан Ю.І.** Інтонаційний образ світу: Монографія / Ю.Чекан. – К.: Логос, 2009. – 227 с.

16. **Чекан Ю.** Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Ю.Чекан // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П.І. Чайковського: Зб. наук. пр. / Ред. кол.: В.І. Рожок, В.Т. Посвалюк та ін.; Упоряд. О.І. Коменда. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6-18.

17. **Чекан Ю.** Музичний світ Олександра Козаренка / Ю.Чекан // Музыка. – 1996. – № 3. – С. 3, 15.

18. **Швець-Савицька Н.** У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка / Н.Швець-Савицька // Наук. зб. ЛДМА ім. М.Лисенка. – Вип. 10. Musica humana: Зб. ст. кафедри муз. україністики. – Ч. 2. – Л., 2005. – С. 360-365. – (Серія «Історія української музики». – Вип. 13: дослідження).

### Резюме

Проаналізовано жанрово-інтонаційні джерела тематизму та особливості композиторського стилю ранніх творів О.Козаренка, виявлено риси виконавської манери піаніста, зроблено порівняння раннього і зрілого композиторського та виконавського стилів,

співвіднесено ранній композиторський і ранній виконавський стилі митця.

**Ключові слова:** театралізація творчого процесу, текстова та виконавська імпровізація, національний характер творчості, драматичний концертний стиль, вокалізація фортепіанної фактури, концентрований і розосереджений тематизм.

### Summary

**Komenda O.I. Early works by Olexandr Kozarenko: beginning of formation of the individuality of a composer and a pianist**

The paper explores the into national sources of creativity and features of style of early works by Olexandr Kozarenko. Also it revealed features of early performing style of the pianist. It made the comparison of early and mature style by O.Kozarenko, as a composer and a pianist, early style of composition and performing also.

**Key words:** theatricality of the creative process, improvisation of the musical text and performance, national character of art, the dramatic-concert style, the vocalization of piano facture, concentrated themes and decentralized themes.

### Аннотация

Проанализированы жанрово-интонационные источники тематизма и особенности композиторского стиля ранних произведений А.Козаренка, выявлены характерные черты исполнительской манеры пианиста, проведено сравнение раннего и зрелого композиторского и исполнительского стилей, соотнесено ранний композиторский и ранний исполнительский стили музыканта.

**Ключевые слова:** театрализация творческого процесса, текстовая и исполнительская импровизация, национальный характер творчества, драматический концертный стиль, вокализация фортепианной фактуры, концентрированный и рассредоточенный тематизм.

*Надійшла до редакції 9.12.2013 р.*