

*Ольга Коменда –  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
історії, теорії мистецтв та виконавства Східно-  
європейського університету імені Лесі Українки  
(Луцьк)*

## **ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ДЖЕРЕЛА ТЕМАТИЗМУ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА: ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ**

У статті досліджено жанрово-інтонаційні джерела тематизму низки камерно-інструментальних та вокально-симфонічних творів Олександра Козаренка із врахуванням структурних та функціональних ознак музичної теми. Виділено характерні для композитора жанрово-інтонаційні джерела та інтонаційні комплекси, розкрито особливості процесу формування творчої індивідуальності композитора.

**Ключові слова:** тематизм, жанрово-інтонаційні джерела тематизму, інтонаційний образ світу, жанрово-інтонаційна модель, концентрований і розосереджений тематизм, структура й функції теми.

*Ольга Коменда*

**Жанрово-интонационные источники тематизма Александра Козаренко: процесс формирования творческой индивидуальности.** В статье исследованы жанрово-интонационные источники тематизма ряда камерно-инструментальных и вокально-симфонических произведений Александра Козаренко с учетом структурных и функциональных признаков музыкальной темы. Выделены характерные для композитора жанрово-интонационные источники и интонационные комплексы, раскрыты особенности процесса формирования творческой индивидуальности композитора.

**Ключевые слова:** тематизм, жанрово-интонационные источники тематизма, интонационный образ мира, жанрово-интонационная модель, концентрированный и рассредоточенный тематизм, структура и функции темы.

*Olga Komenda*

**The Genre-Intonational Sources of the Thematism of Works by Oleksandr Kozarenko: the Process of Formation of Creative Individuality.** The article examines the genre-intonational sources of the thematism of main chamber instrumental and vocal-symphonic works by Oleksandr Kozarenko taking into consideration the structural and functional features of musical themes. The typical for composer's works the genre-intonational sources and intonation systems, the features of the formation of the creative personality of the composer are studied.

**Key words:** the thematism, the genre-intonational sources of the thematism, intonation image of the world, the genre-intonational pattern, the concentrated and dispersed thematism, the structure and function of the theme.

*Музыкальные темы – это жизнестойкие эфемериды, которые исчезая не исчезают, а лишь надевают шапку-невидимку, пользуются оккультной*

*техникой волшебных превращений или накопленным в природе опытом метаморфоза.*

*Е. Назайкинский*

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Для дослідження творчої індивідуальності будь-якого композитора першорядну роль відіграє вивчення особливостей тематизму його творів. Адже, як відомо, саме тематизм виконує роль і конструктивної основи твору, тобто є основою всього розвитку, і уособленням образно-художнього змісту, і, власне, репрезентує твір та творчість митця в соціумі, є тим, за допомогою чого, передусім, відбувається сприйняття, осмислення й засвоєння її ідей, художніх образів і смислів. Більше того, важливим є вивчення тематизму саме в аспекті його жанрово-інтонаційних джерел, тобто генези, походження ключових інтонацій, які, як відомо, мають або жанровий або стильовий зміст. Це дає змогу зрозуміти той індивідуальний відбір, який здійснює митець, оперуючи безліччю наявних у нього можливостей, зрозуміти ступінь актуальності для нього тих чи інших джерел. Зрештою, такий підхід, реалізований на метарівні, дозволяє побачити й усвідомити напрям і сутність ходу музично-історичних процесів в національному та світовому масштабі. Вивчення того, як саме відбувається процес становлення тематизму у творчості Олександра Козаренка, і як це впливає на формування творчої індивідуальності композитора, і є **метою** цієї статті.

**Аналіз останніх досліджень.** Звертаючись до вивчення тематизму творчості Олександра Козаренка, ми спираємося на розуміння цього явища у працях Бориса Асаф'єва [2]<sup>1</sup>, Йосипа Рижкіна, Євгенії Чигарьової, Ніни Герасимової-Персидської, Абрама Юсфіна [21], Віктора Бобровського, Всеволода Медушевського, Євгенія Назайкінського [12], Катерини Руч'євської [14], Віри Валькової [4] та інших науковців, які розглядають музичну тему як з боку її структури, тобто як феномена, що існує сам по собі, так і з боку функцій, які вона виконує в музично-текстовій та позатекстовій сферах.

<sup>1</sup> Ми поділяємо думку Б. Асаф'єва про те, що тема є явищем глибоко діалектичним. Вона і «самодостатній чіткий образ, і динамічно «вибуховий» елемент <...> і поштовх, і утвердження <...> концентрує в собі енергію руху і визначає його характер та напрям. Незважаючи на головну свою рису – рельєфність, тема має здатність до різноманітних метаморфоз. Її функції – контрастні. Своїм становленням тема викликає нові образи, які заперечують її і, протиставляючись їм, утверджує себе» [цит. за: 14, 3].

Вихідними для нашої роботи стали положення про те, що:

1. «Музична тема – це елемент структури тексту, що репрезентує даний твір і є об'єктом розвитку, що лежить в основі процесу формотворення. Тема – це те, що виконує представницьку функцію від імені даного твору (запам'ятовується, впізнається у процесі слухання й згадується, передусім, після прослуховування), й те, що в ньому розвивається, видозмінюється, тобто лежить в основі процесу порівняння, й те, що реалізує зв'язок всіх частин музичного цілого; таким чином, з погляду структури, темою може бути будь-який елемент музичної форми, якщо він здатний реалізувати функції теми»<sup>2</sup> [14, 8].

2. Тема – це «художній феномен, що виконує у творі функції руху та перетворення, при цьому мислиться як виповнена цілісність (курсив – О. К.), але втілюється в музичному матеріалі лише частково – в комплексі інтонаційно виражених константних і змінюваних звукових структур, в усьому іншому доповнюваний уявними позамузичними предметними, емоційними, понятійними компонентами» (курсив – О. К.) [12, 157–158]. Тема «найбільш багатоманітно виявляє себе у своїй експозиційній появі, але не вичерпує в ній всі свої риси. Подальші проведення теми <...> виявляють нові властивості й риси, що залишилися нерозкритими в експозиції <...> власне в цьому об'єднанні відомого й невідомого, даного й передбачуваного, й полягає ефект повноти та цілісності музичної теми» [12, 155].

3. «Тематизм, тематичний розвиток сприймаються в єдності внутрішніх, внутрітектових, і зовнішніх, позатекстових функцій. Під внутрішніми, внутрітектовими функціями мається на увазі представницька й формотворча роль тематизму в тексті даного твору <...> До зовнішніх функцій відповідно відноситься все, що перебуває в сфері взаємодії тексту твору зі слухацьким (композиторським, виконавським) досвідом: це, по-перше, матеріалізовані в темі елементи позамузичного прообразу – все, що належить до сфери «позамузичної семантики», до позамузичного асоціативного ряду сприйняття; по-друге, – музичну (стилістичну, жанрову, інтонаційну) генезу, тобто все, що відноситься до сфери зовнішніх

<sup>2</sup> Із цим згодні більшість згаданих дослідників. «Тема може мати будь-яку структуру та – в певних межах – будь-яку протяжність, – пише зокрема В. Валькова, – аби лишень вона виконувала свої функції у формі» [4, 21].

музичних зв'язків, до музично-асоціативного ряду; по-третє, – функціонування тематизму за межами форми, його здатність увійти в інтонаційний фонд, інтонаційний словник» [14, 11].

Отже, наголосимо, що для нашого дослідження особливо важливим є те, що, **по-перше**, тема мислиться як *комплекс константних і змінюваних звукових структур, тобто умовна виповнена цілісність*, що проте втілюється в музичному матеріалі лише частково, натомість доповнюється різноманітними позамузичними компонентами – в процесі створення, виконання, слухання твору. **По-друге**, тема виконує дві основні функції:

А) репрезентації художнього образу в творі, а також – його представництва поза твором, як чинника, що формує зовнішні зв'язки – як позамузичні, так і, власне, музично-асоціативні, в т. ч. пов'язані із жанрово-стильовою генезою тематизму;

Б) основи процесу формотворення твору, і як така реалізує функції руху, динаміки, видозміни й перетворення.

Проте лише вказаним не вичерпується необхідні для залучення у контекст нашого дослідження якості теми. Адже, за словами Є. Назайкінського, тема, по-перше, є своєрідним музичним організмом, персонажем, чимось схожим на індивідуум [12, 154], по-друге, вона має яскраво виражене звукове, інтонаційне обличчя<sup>3</sup> [12, 155], по-третє, як зазначає В. Валькова: «Музична тема є <...> проявом загальних психологічних рис мислення, а також досить показовим симптомом певного способу творчого осмислення дійсності, що історично склався» [4, 3]. Саме тому для виявлення характерних властивостей тематизму вкрай важливим бачиться залучення теорії інтонаційності музичного мистецтва, проте не стільки власне теорії інтонації Бориса Асаф'єва [2], чи побудованих на її основі концепцій Олени Маркової [10], Ніни Герасимової-Персидської, Тетяни Чередниченко та багатьох інших, скільки пропущення цієї теорії крізь призму низки дисциплін – історії й теорії музики, музичної психології, музичної соціології, філософії музики. Адже, як зазначає Віра Валькова: «Універсалізація поняття «музична тема» передбачає в якості обов'язкової основи: психологічний аспект розгляду, врахування багаторівневості тематизму і його історичної змінності» [4, 22]. Тому, з одного боку, – не-

<sup>3</sup> За словами К. Руч'євської: «Тема художнього твору завжди інтонаційна» [14, 12].

обхідним для нас є дотримання погляду на явище інтонаційності музичного твору як комплексності його різноманітних культурних проявів, реалізацій та способів входження в багатоманітний світ сучасної гуманітаристики. З іншого, – не менш необхідною є потреба настанови на збереження внутрішнього, зсередини, ракурсу розгляду явища, того, про який влучно зауважує Віра Валькова, коли говорить про те, що «внутрішня форма культури несе в собі уявлення не стільки структурно-логічні, скільки – наглядно-образні»<sup>4</sup> [4]. На наш погляд, такою є власне теорія інтонаційного образу світу Юрія Чекана [16]. Саме її універсальність, можливість охопити і численні зовнішні вектори реалізації музичного твору й музичного тематизму відповідно, врахування міждисциплінарних взаємодій та різноманітних інтонаційних практик, але водночас і її глибоко сконцентрований, індивідуально-забарвлений інтерес до сприйняття та розуміння музичної інтонації роблять звертання до неї єдино можливим тоді, коли мова має вестися про виявлення індивідуальності творчої особистості, індивідуального первня творчості того чи іншого композитора, що мислиться водночас і невід’ємною часткою більш широких, узагальнюючих музично-історичних процесів. Адже, за словами Юрія Чекана, інтонаційний образ світу – це «осмислене в індивідуальному досвіді, який конкретизує суспільно-культурну норму, аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму» [17, 10]. Важливим, на наш погляд, у запропонованій теорії є те, що «осмислене в індивідуальному досвіді», стосуючись усіх сторін життя музичного твору, відображених у класичній тріаді «композитор – виконавець – слухач», водночас виходить і на рівень суспільно-культурної норми, і більше того – історичної пам’яті, глобального розуміння і переживання як в індивідуальному, так і колективному вимірах явищ і сенсів музичної культури і культури взагалі. Більш ніж імпонує й те, що ця теорія дає змогу

<sup>4</sup> Уведене Г. С. Кнабе поняття «внутрішньої форми культури» [5] – аналогія з поняттям внутрішніх форм слова в лінгвістиці. В лінгвістиці це поняття, введене В. Гумбольдом і О. Потебнею у XIX ст., означає «прихований смисл, що міститься в корені слова – той, який слово мало при своєму народженні і від якого в подальшому відійшло у своїх більш пізніх смислових варіантах. Внутрішня форма – це смисл, який несе в собі етимологія слова і який дає змогу виявити спорідненість досить несхожих лінгвістичних об’єктів» [цит. за: 4, 7]. Певним чином це поняття апробовано і в музикознавстві (див.: [3]).

дослідження інтонаційного змісту твору як з позицій феноменологічного підходу (на рівнях: від твору – до творчості), так і компаративістського (порівняння локальних та глобальних об'єктів). Така можливість застосування одночасно двох перехресних підходів значно посилює її універсальність; з одного боку, пропонуючи практично нічим не обмежене поле застосування, з іншого – передбачаючи досягнення комплексних, багатосторонніх результатів, які задовольнятимуть вимоги не тільки музикознавства, але й інших, різних дисциплін і галузей гуманітарного знання, у випадку дослідження творчої індивідуальності митця, – передусім, загальної психології, але також історії, філософії, соціології, гносеології, когнітивної лінгвістики та інших.

Разом з тим, саме з теорією інтонаційного образу світу виразно резонує й визначення музичної теми Віри Валькової, яка, спираючись на вищевказані дослідження, а водночас застосовуючи метод культурно-контекстного аналізу, трактує явище музичної теми як *індивідуального образно-конструктивного інваріанту розвитку* та інтерпретує різні види тем, як відображення загальних норм мислення, що склалися в рамках відповідних епох (види внутрішніх форм культури – через відповідні їм форми мислення (менталітету) [4, 8], а саме – співвідношення усвідомлених (раціональних) та неусвідомлених (інтуїтивно-емоційних) компонентів мислення.

Розрізняючи міфологічний і раціонально-логічний типи мислення, де «на одному полюсі виявляються жорсткі настанови на колективний початок, повторення й відтворення встановленого кола уявлень, знань, звичаїв, норм, а на іншому <...> – орієнтація на індивідуальну свободу особистості, на постійне оновлення й трансформацію знань і способів мислення» [4, 9], дослідниця розрізняє два роди музичних тем: *концентровані* та *розосереджені*. Концентровані – ті, що акцентують усвідомлені реакції слухача (наприклад, класична замкнена тема), натомість – розосереджені – ті, які спираються на неусвідомлено-інтуїтивні механізми сприйняття (гласи, фольклор, серія, інтонаційні зв'язки в музиці Нового часу тощо).

Отже, на спираючись на зазначені положення й тези, і таким чином досліджуючи жанрово-інтонаційні витoki тематизму Олександра Козаренка, ми робимо перший крок до осягнення інтонаційного образу світу творчості цього композитора. Оскільки, за

словами Юрія Чекана: «Досліджуючи інтонаційний образ світу, увагу доцільно сконцентрувати на просторово-часових та смислових параметрах тематизму твору. Адже конфігурація інтонаційного образу світу виявляється, насамперед, у жанрово-інтонаційних витоків тематизму» [16, 118].

Отже, все сказане залучаємо в якості інструментарію для розв'язання поставленої перед нами дослідницької задачі. Крім того, для досягнення наукової об'єктивності беремо до аналізу максимальну кількість творів Олександра Козаренка різних жанрів: світських і духовних; камерно-інструментальних, оркестрово-хорових та музично-театральних; творів різного часу створення, починаючи від «Ірмологіона» для струнних, написаного у 1988 р., і закінчуючи «Українським реквіємом», створеним у 2008 р. Такий свідомо широкий підхід, сподіваємося, дасть змогу максимально чітко, точно й неупереджено виявити індивідуальне обличчя тематизму творів Олександра Козаренка, в цьому випадку, передусім, в аспекті його жанрово-інтонаційних витоків.

Гіпотезою нашого дослідження обираємо припущення про те, що індивідуальність системи жанрово-інтонаційних джерел тематизму Олександра Козаренка полягає в синтезі трьох основних, жанрово-інтонаційних констант: 1) широкій та багатогранній мовно-знаковій інтерпретації композитором «чужого слова», залучення якого, як відомо, є притаманним для ряду художніх явищ постмодерну; 2) національної характерності жанрово-інтонаційних джерел; 3) пріоритету мелодичного (мелосного) початку, що реалізується і на структурному, і на формотворчому рівнях тематизму. Обрана гіпотеза ґрунтується на підході до вивчення жанрово-інтонаційних витоків творчості, запропонованому Юрієм Чеканом<sup>5</sup>. За словами вченого: «Музична інтонація <...> функціонує за участі досвіду позамузичних та музичних асоціацій. Асоціації, що мають позамузичну природу, базуються на біогенних, міміогенних та логогенних інтонаціях; асоціації, що мають музичну природу,

<sup>5</sup> Жанрово-інтонаційні витоків творчості, згідно підходу, який застосовується Юрієм Чеканом у його читанні курсу «Історія російської музики» у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, систематизовані за таким принципом: 1) а) спільні для референтної групи (соціальна спільність, на норми і цінності якої композитор орієнтується в своїй поведінці); б) привнесені композитором; 2) а) національні; б) позанаціональні; 3) а) музичні; б) позамузичні [з плану вивчення творчої постаті композитора/неопубліковане].

спираються на жанрові та стильові інтонації. Виходячи зі сказаного, аналізуючи інтонаційний образ світу на рівні твору, логічно зосередитися, насамперед, на розгляді жанрово-інтонаційних джерел тематизму. При цьому дослідницька увага фокусується на просторових та часових параметрах будови теми та тематичної організації; узагальнення ж дають підстави для висновків про смисл теми, актуальний для даного акту усвідомлення» [16, 118].

Загальноприйнятим для сучасних композиторів (спільним для референтної групи Олександра Козаренка) є звертання до прийомів поліжанровості і полістилістики – трактування жанру і стилю як знаків культурної пам'яті, як семантично навантажених одиниць, які, втрачаючи свої функції типу і виду твору, починають грати вагому роль чинника художньої концепції, її смислового навантаження, – переміщаючись таким чином з позиції фактора назовні всередину тексту (на більш детальні й дрібні рівні інтонації). Таким є, виражений в кількох словах, загальний метод творчості сучасних композиторів, постмодерної доби. Адже, як зазначає сам Олександр Козаренко, в статті «Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського», визначальною рисою естетичної ситуації ХХ ст. є загострений діалогізм культури, який зумовив переважно рефлексивний характер творчої діяльності. «На поверхню виходить, – пише він, – комбінаторно-монтажний принцип творчості, вільне оперування цільними історико-культурними блоками <...> коли основною інтригою є вже не сюжетний хід, а тонка семантична «гра», що виникає від співставлення, зіткнення, вільного перетікання міжтекстуальних алузій» [6, 31].

Власне, необхідно зазначити, що застосовувані Олександром Козаренком в широкому обсязі всі жанрово-стильові моделі виконують функцію знакову. Жанр всього твору є певним знаком, який вказує на індивідуальну схильність митця до тієї чи іншої історичної доби, звідки походить цей жанр. Жанр частини – так само знак, жанр окремої теми – також знак. Те ж стосується і стилю (індивідуального, національного, історичного), який виступає показником цінності того чи іншого музично-історичного феномена для інтонаційного образу світу композитора. Так утворюється багаторівнева знакова система, що породжує історично конкретизовані художні смисли, які стають невід'ємною складовою художніх концепцій і змісту творчості



композитора в цілому (тут ми спираємося на достатньо широке висвітлення питання семантики музичної інтонації у працях Марка Арановського [1], Левона Акопяна, Моріса Бонфельда, Олени Зінкевич, Юрія Чекана [16–18], самого Олександра Козаренка [17] та інших). Розглянемо, як це виглядає, на прикладі творчості Олександра Козаренка, слідуючи вказівці Юрія Чекана, і супутньо виділяючи ті зі знаків, які є спільними для референтної групи композитора, – покоління українських композиторів, народжених у 1960-х, серед яких – Сергій Зажитко, Володимир Рунчак, Вікторія Польова, Олександр Щетинський, Галина Овчаренко, Олександр Гугель, Марина Денисенко, Вадим Журавицький, Микола Ковалінас.

**Виклад основного матеріалу та обґрунтування основних результатів дослідження.** У «Ірмологіоні» (1988) для струнних, за авторською вказівкою – циклі обробок українських культових наспівів<sup>6</sup> епохи бароко, структура нагадує риси барокової сюїти. Ця сюїтність проявляється крайньою лаконічністю й «нерозвиненістю» кожної з частин. Функція експозиційності тематизму тут виразно переважає над функцією розвитку. Хоча особливість полягає в тому, що дві останні частини, виходячи за межі бароко, роблять крок і в напрямі нівелювання принципу експонування матеріалу. В основі кожної з тем п'яти частин покладено ту чи іншу жанрову модель. Це послідовно: 1) хорал, 2) народна пісня (ладкання), 3) барокова арія, 4) класичне балетне адажіо, 5) менует. Звісно, особливо в двох останніх частинах ми зустрічаємося з помітною трансформацією вихідних жанрових моделей. Необхідно зазначити й те, що на короткий час у четвертій частині виникає алюзія до відомого адажіо з «Лебединого озера» Петра Чайковського.

«Concerto Rutheno» (1990), написаний для камерного ансамблю, є багатограним в жанровому відношенні й поєднує в собі риси concerto grosso, сольного концерту та малого поліфонічного циклу. Риси concerto grosso проявляються у виборі виконавського складу та послідовному застосуванні принципу змагання concertino і tutti. Concertino складається з фортепіано, препароване звучання якого нагадує цимбальне, і бонгів (в другій частині). Разом з тим у творі є риси і віртуозно-сольного трактування партії

<sup>6</sup> У передмові до друкованого видання «Острозького триптиху» (Львів, 2002) Юрій Ясіновський зазначає, що «Ірмологіон» створений на основі догматиків XVI ст.

соліста (фортепіано), яке проявляється чим ближче до кінця, а також – малого поліфонічного циклу (у вигляді співвідношення розосередженого статичного викладу й концентрованого динамічного). Генеральною жанровою ознакою при цьому залишається коломийка, трактована і як повільна пісня, і як швидкий танець.

Твір складається з двох частин: повільно – швидко. Тема першої – розпочинається типовою романсовою інтонацією – мелодичною секстою уверх, що надає звучанню виразно романтичного і водночас українського характеру. Цимбальний тембр препарованого фортепіано вносить у тему карпатський колорит. Цю характерність посилює використання гуцульського ладу. Нарешті, що найголовніше, тема «Concerto Rutheno» близько споріднена з лейттемою «Українського рекієма», написаного Козаренком у 2008 р., через 18 років після «Concerto Rutheno». У чому проявляється їхня спорідненість? Передусім, – у застосуванні там і там центрального елемента у вигляді мінорного тризвука з побічним тоном – IV високим ступенем. По-друге – арпеджованого викладу (рух знизу вверху). По-третє, – цимбального тембру (в першому випадку – препароване фортепіано звучить як цимбали, в другому випадку в оркестр уведено натуральні цимбали). Отже, йдеться про характерну ладо-гармонічну, тембро-фактурну, одним словом – жанрово-інтонаційну спорідненість<sup>7</sup>.

У ц. 1 Allegro Qusto на перший план виступають інші жанрові закономірності: токати/коломийка-танець. Важливо, що процес видозмін спрямований тут навпаки: від токати, ритмічності, ударності як такої (необароко) до щоразу більш яскравого фольклорного звучання, національної конкретності, коломийки як характерного карпатського жанру, зрештою відомої народної пісні «А як тую коломийку зачую, зачую, через тую коломийку дома не ночую». Тобто варіаційний розвиток тут має зворотній напрям – феномен децентралізованої теми (термін – В. Валькової). Не тема і її змінювання, а виростання теми, як результат варіаційного розвитку, симфонізованого процесу становлення, зрештою перетворення-переходу з аля барокової теми у тему народної пісні-танцю (коломийки).

<sup>7</sup> У зв'язку з цією темою, її цимбальним тембром і імпровізаційною природою мимоволі запрошується асоціація з образами Бояна, Кобзаря, Садка й т. ін., тобто узагальненого образу співця-сказителя, митця. Чим далі по мірі розвитку мотиву, виникають стійкі алюзії до «Карпатського концерту» Скорика та Другого фортепіанного концерту Бартока.

Кульмінація форми настає в ц. 8. Саме тут з'являється результат, до якого вів увесь розвиток твору, – мелодія коломийки «А як тую коломийку зачую, зачую, через тую коломийку дома не ночую», яка водночас дуже природно сполучається з інтонаційним комплексом «Спокою дай же Ти їм, Господи» з «Українського реквієму», що, більше того, є водночас знаком Людкевича (див. аналіз «Реквієму» [8]). Перед нами лише тепер у всій своїй повноті й красі розкривається художня концепція «Concerto Rutheno» як унікальної, довершеної інтонаційної єдності високого й низького стилів, європейського та українського мистецтва, професійного й народного музикування.

Отже, на рівні жанрово-композиційної моделі «Concerto Rutheno» поєднує в риси concerto grosso, сольного концерту та малого поліфонічного циклу. Характерною інтонаційно-драматургічною особливістю твору є застосування моделі зворотньо-варіаційної форми: не тема і її змінювання, а виростання теми, як результат варіаційного розвитку, симфонізованого процесу становлення, зрештою перетворення-переходу з а ля барокової теми у тему народної пісні-танцю (коломийки) зумовлює індивідуальність її вирішення. Нарешті, глибинна інтонаційна сутність твору полягає в тому, що і коломийка, і токато виявляються породженням одного й того ж інтонаційного комплексу, який на різних колах розвитку форми набуває різного змісту (вигляду, подачі), проте просвічує тією глибинною єдністю, яка характерна для небагатьох довершених, майстерно зроблених композицій. Як в зерні знаходиться і корінь, і стебло, і колосся, так в початковому інтонаційному комплексі «Concerto Rutheno» міститься його композиційний, тональний, гармонічний, ладо-мелодичний зміст.

Тематизм «Concerto Rutheno» має виразно національний характер завдяки низці факторів: цимбальному забарвленню звучання препарованого фортепіано, романсовій інтонації, як одній із ключових у творі, генералізуючій ролі коломийки, як основного жанрового джерела тематизму твору у всіх її найрізноманітніших трансформаціях, застосуванню гуцульського ладу. Але водночас вагому роль відіграє й низка різноманітних алюзій до творів українських і західноєвропейських композиторів. У цьому відношенні «Concerto» є широко відкритим, назовні зорієнтованим текстом, проміння від якого розходить у різні боки української і світової

музики – Лисенко, Людкевич, Лятошинський, Скорик, Бах, Бетховен, Шуберт, Шуман, Ліст, Равель, Глінка, Бородін, Рахманінов, Стравінський, Хіндеміт, Шенберг, Веберн, Кагель та ін. Зрештою, дуже вагому роль відіграє також фігура хреста, яка неодноразово з'являється у творі і особисто як така, як символ бароко, Баха, але й інтонації якої – мала терція, і мала секунда, зменшена кварта постійно використовуються, як характерні мелодичні кроки, гармонічні інтервали, тональні співвідношення твору тощо. Нарешті, спорідненість головного інтонаційного комплексу твору з лейттемою «Українського реквієма», свідчить про те, що цей комплекс є не випадковим, про що буде детальніше сказано далі.

Концепція тематизму «Konzertstuk» (1991) – зовсім інша. Це, фактично, монотематична композиція. При чому важливо те, що власне тема у своєму довершеному й остаточному вигляді так і не звучить (приклад розосередженої теми – термін В. Валькової). Вона довгий час проходить становлення, збираючи по крупіці характерні інтонації, проживає тривалий шлях напруженого розвитку-становлення, добираючись до високої вершини, проте саме в той момент, коли здається, що для остаточного оформлення-утвердження теми, залишається буквально кілька штрихів, увесь цей напружений крещендуючий шлях обривається, а уламки теми звалюються, немов у безодню, щоб ще раз промайнути вкінці скорботними відзвуками у флейти (ехо). Тобто своєрідність теми Концертштюка полягає у відсутності показу теми у її остаточному і основному вигляді. Тема в цілому – скоріше уявна, ніж явна, на виду – процес її становлення і її руйнації (обвалу).

Жанрово-інтонаційний зміст цієї теми апелює до відомої Токати і фуґи d-moll Й. С. Баха, звідси, очевидно і вибір тональності твору хроматичний d-moll. Звідси й небароковий колорит Концертштюка, в т. ч. риси характерного для творчості Козаренка concerto grosso (і у виконавському складі – для фортепіано, флейти і струнних; і у послідовно проведеному принципі концертної змагальності: фортепіано/струнні).

Як характерні риси жанрово-інтонаційних джерел тематизму «Концертштюка» О. Козаренка необхідно визначити три речі:

1) звертання композитора до конкретної, власне бахівської жанрово-стильової моделі, якою стає токати і фуґа d-moll, але водночас передбачає уявне охоплення інтонаційних явищ, породжених стилістикою Баха в музиці ХХ ст. – бахізмів Стравінського, Хіндеміта, Шнітке, а особливо Шостаковича;

2) поміщення бахівської жанрово-інтонаційної моделі в сучасне звукове середовище – алеаторичне, сонорне, кластерне, хроматичне письмо;

3) головною жанрово-інтонаційною ідеєю Концертштюка Козаренка є перетворення шляхом плавної жанрово-стильової модуляції бахівської моделі на шлягерну (рух в напрямку відомої мелодії Енніо Морріконе «Chi Mai» з фільму «Професіонал»)<sup>8</sup>, з вищою точкою вияву жанрових ознак якої й пов'язаний переламний момент великої імпровізаційної форми.

Розосереджений тип тематизму, представлений «Концертштюком», займає окреме місце і нечасто зустрічається в творчості Олександра Козаренка. Проте, його жанрово-інтонаційні витoki – достатньо показові у контексті всіх інших творів композитора.

Орієнтація на жанрові особливості народної пісні помітна і в темі «Chansone triste» (пам'яті Вітольда Лютославського) для органу і струнних (1994), хоча тут також маємо справу з так званою розосередженою темою (термін – В. Валькової). Проте, за всієї складності диференціації сонорного дисонантного фону, функцію власне рельєфу на початку твору виразно виконує соло скрипки, яке інтонує шестизвучну архаїчну мелодію тетракордового складу і яка потім звучить у партії струнних, а потім й органа.

Послідовне звертання до жанрово-стильової моделі народної пісні (ладкання) зустрічаємо у темах кантати для голосу і камерного оркестру «П'ять весільних ладкань з Покуття» (1992). Тема кожної з п'яти частин кантати побудована на проведенні мелодії ладкання, поміщеної в сонорне тембро-фактурне середовище. Застосований підхід не схожий на обробку народної пісні. Народні мелодії, швидше, виконують роль порожуючої інтонаційної ідеї, яка поміщається у колоритний, імпресіоністичний контекст. Цікаво, що, наприклад, в першій частині («Короваєва пара») знаки трійстих музик виразно співпрягаються з елементами джазового і рокового звучання (як у відомій інтерпретації «Щедрика» Олега Скрипки («Воплі Відоплясова»). Подібне, можливо трохи менш

<sup>8</sup> Згідно концепції тематичних зв'язків К. Руч'євської, ці дві теми (Баха і Морріконе) відзначені спільністю на рівні чотирьох з шести усіх можливих видів інтонаційних зв'язків, а саме – їм притаманна спільність на рівні загальних форм звучання, зв'язків між окремими складовими тем, різноманітних субмотивних і мотивних інтонаційних зв'язків (відсутні лише зв'язки на найкрупніших – тематичному та композиційному рівнях).

виразно, спостерігається й у інших частинах кантати. Блюзово-джазові інтонації, з алюзією до «Поргі і Бесс» Джорджа Гершвіна (сцена «Da-du-да»), а також елементи інструментального театру (спів оркестрантів) знаходять виявлення також у «Simfonia estravaganza» (2001). У цілому, за інтонаційною концепцією, схожою до «П'яти весільних ладкань з Покуття» є також кантата «Богородичні пісні» («Чотири молебні пісні до Діви Марії», 1995). Тут також в основі циклу лежать мелодії народного походження. Лише, на відміну від попереднього, тут використана модель ліричної пісні, навіть лірично-моралізаторської духовної пісні, в такому вигляді, як вона широко збереглася у церковній практиці західноукраїнського регіону. Сам принцип двопластового трактування музичного простору (фактури) такий же, як і у попередньому творі. Взагалі його характерність для творів Олександра Козаренка дозволяє висунути припущення про втілення барокового контрасту (протиставлення) небесного/земного.

«П'єро мертвопетлює» – камерна кантата на вірші Михайля Семенка, здається, стала поворотним пунктом у творчій біографії Олександра Козаренка. Саме цей твір перетворив у слухацькій уяві «одного з ряду молодшої генерації» на «одного-єдиного», такого, яким, власне і має бути справжній митець» [19]. Поділяючи думку Юрія Чекана про особливе – стилетворче – місце «П'єро» у творчості Олександра Козаренка, спробуємо підтвердити це на рівні аналізу тематичного змісту твору.

Визначальним фактором для формування образного світу «П'єро мертвопетлює» (1994), і тематизму твору відповідно стала поезія Михайля Семенка. За словами Юрія Чекана, «П'єро» – це «щасливе поєднання світовідчуття композитора з надзвичайно точними, об'ємними метафорами поезії М. Семенка» [19]. Більше того, вчений вважає, що всю «неповторну стильову інтонацію, оригінальний музичний світ Олександра Козаренка можна досягнути через імпульси, що йдуть від поезій видатного українського футуриста» [19]. «Дійсно, твори молодого композитора позбавлені демонстративного оптимізму та декларативної патетики. Їх образна палітра витончена, сповнена суму, скорботності, ностальгії, часом – трагічної експресії та невимовної туги. Композитора ніби не цікавить наколишне, зовнішні реалії сьогодення, бурхливі та динамічні. Він уникає прямих алюзій та паралелей – тематичних,

звукових; його світ – рефлексії, сфера внутрішнього, потаємного. Цей момент також можна витлумачити по-різному: тут і відверта орієнтація на романтиків з їх «світовою скорботою», роздвоєністю героя, увагою до найтонших душевних порухів; але тут – і ясно відчутний резонанс з трагічною самотністю людини у сучасному технократичному світі, загубленістю особистості у лабіринтах міст-монстрів, тотальною відчуженістю суспільства, загальною емоційною глухотою, збайдужілістю» [19].

За словами Юрія Чекана, структура кантати така: вступ (I частина) – дві експозиції (реальний світ – II частина; світ мрії – III частина) – кульмінація (IV частина) – епілог (кода). «Кожен розділ – самостійна мініатюра, що дає свій ракурс, проекцію того ж самого емоційного стану – трагічної роздвоєності та самотності» [19]. Абсолютно погоджуючись з останнім, дозволю собі засумніватися щодо першої тези. На мій погляд, все ж більш слушним є порівняння «П'єро» з мініатюрним симфонічним циклом. Це стає зрозумілим з огляду на жанровий зміст ряду розділів твору, що віддзеркалюють ідею класичної симфонії у мініатюрі. Цикл містить драматичне Allegro, похмуре Marchia funebre, поетичне Andante cantabile, гротескно-динамічний фінал (репризу) та трагедійну коду. Мініатюрність циклу зумовлює те, що теми, кожна з яких становить основу тієї чи іншої частини, практично не розвиваються. Так виникає ефект мозаїчності, фрагментарності цілого і його частин.

Перша частина, як справедливо зазначає Юрій Чекан, має риси інтради, що веде до опери часу Клаудіо Монтеверді, і таким чином підкреслює театральну природу «П'єро». Зазначена вченим діалектика імперативного та ліричного як основа інтонаційної колізії цього розділу, безперечно апелює до симфонічних Allegro класико-романтичної симфонії<sup>9</sup>. Проте, не лише цим визначається сутність цього художнього образу. Важливо, що в основі «Я покажу вам безліч світів» лежить виразно *декламаційна, тобто мовна за походженням* інтонація, яка є визначальною, провідною для всього твору. Причому діапазон цієї декламації – максимально

<sup>9</sup> Вичерпну характеристику діалектичного інтонаційного співвідношення двох елементів теми першої частини «П'єро» з точки зору її відповідності ідеї сонатності, співставляючи і порівнюючи теми I, III та IV частин, дає в своїй докторській дисертації Юрій Чекан [18, 194–195].

широкий – від «крику на грані», з драматичними окликами, на початку твору або в кінці другого розділу, – до найтоншого шепотіння вкінці. Таке послідовне використання декламаційної інтонації нагадує *Sprechstimme* нововіденців<sup>10</sup>, як і квазісерійний (атональний) її висотний зміст. Безперечно, як тема першого розділу, так і увесь твір може бути співставлений з таким характерно романтичним жанром як *монолог*, який характеризує трагічну самотність, відчуженість героя, і водночас трагічну роздвоєність його свідомості (починаючи з «Двійника» Ф. Шуберта). У другій частині «Був вечір після страшної зустрічі» на збережену канву монологу накладається жанр *траурного маршу*. Він, як і жанрові прототипи попередньої частини – не є однозначний. Виразними є аналогії цієї теми до теми другої частини Другого фортепіанного концерту Бели Бартока, а також «Похорон Тібальда» Сергія Прокоф'єва. Проте остінатність є лише одним із пластів тематизму цієї частини. Іншою є недиференційовані, пульсуючі, вібруючі, сонорні звучання струнних, де використовується мікрохроматика, а також – «завивання» оркестрантів. Максимальне розведення двох інтонаційних пластів у крайніх регістрах заставляє пригадати тему Дажбога (III Третьої симфонії), дуже важливу у творчості Лятошинського, який, в свою чергу, виявився дуже значущою фігурою для Олександра Козаренка.

Тема третьої частини «Ніжний ангел схилився» має яскраві пісенні витоки, більше того, її повільний темп, діатонічна ладова основа, закругленість мелодичного розвитку виявляють в ній риси *колискової* (колискова – сон – ірреальний світ = типово романтичні образи). Але так само, як і в попередній частині, колискова не є єдиним жанрово-інтонаційним джерелом теми, адже як свідчення трагічної роздвоєності героя від попередньої частини тут залишається ритм траурного маршу.

Четверта частина – це пробудження романтичного героя від бажаного сну, потрапляння в небажану реальність: «Ви розумієте, я не можу спати» і тематична реприза твору, яле яка водночас має

<sup>10</sup> Тут виникають не тільки зрозумілі асоціації з «Місячним П'єро» Арнольда Шенберга, але й однойменним твором Миколи Рославця, який, до речі, навряд чи міг бути відомим Козаренку у 1994 р., але без сумніву, своїм урбаністично-конструктивістським змістом є значно ближчим інтонаційній концепції «П'єро» Козаренка, ніж шенбергівський прототип.



низку нових рис. Зокрема, по-перше, важливим новим тембровим чинником образу стає ксилофон, з його гротескно-механічним, фантазмагоричним звучанням (роль інструмента тут така велика, як у «На чеку» з 14-ї симфонії Д. Шостаковича); по-друге, в середині вже знайомого матеріалу з'являється нова тема (передекспонування якої було в кінці I частини) – «Місто стихне погасяючим сном». Вона наповнює «апологію самотності» героя гротескно-скерцозним видінням, а інтонаційну канву твору – пуантилістичним (вебернівським) письмом. Нарешті, хоча й дещо несподіваним, але цілком виправданим з точки зору художньої концепції твору інтонаційним елементом коди стає джазова імпровізація ударних.

Отже, жанрово-інтонаційний зміст тематизму «П'єро мертвопетлює» Олександра Козаренка підкреслює романтичну генезу його героя. Про це свідчить звертання до таких актуальних для романтичного письма жанрових інтонацій як драматичний монолог, траурний марш, колискова, скерцо. До романтичних засобів належить і широке застосування мовних інтонацій (декламації в діапазоні від крику до шепоту), а також вибір терцієвої інтонації в якості лейтінтонації твору. З іншого боку, ці романтичні жанрові інтонації поміщені в інтонаційне середовище музики ХХ ст., що вносить новий, сучасний нюанс у їх трактування. Це і *Sprechstimme*, і елементи пуантилізму, алеаторики, сонористики, і поле можливостей мікрохроматики, і низка більш чи менш явних алузій до стилів Бартока, Прокоф'єва, Лятошинського та Шостаковича. Водночас, частина інтонацій і жанрових ознак є належними як бароко, так і ХХ ст. (необароко) одночасно. Це і провідна роль остінато, і виконавський склад (соліст і інструментальний ансамбль), і характерність тембру соліста (контратенор), зрештою – риси *concerto grosso*, які накладаються на риси кантати і сонатно-симфонічного циклу. А також – по великому рахунку – поєднання рис вокального, театрального та суто інструментального жанрів.

Таким чином, в чому полягає, як було сказано, та особлива роль «П'єро» у творчій біографії Олександра Козаренка? По-перше, що саме в цьому творі композитор уже знаходить ті опорні жанрово-інтонаційні джерела, які стануть основними для його творчості. Це діалог пісенної і мовної інтонацій, який формує ме-

лосність стилю Козаренка, підкреслює наявність в його художніх концепціях індивідуального героя, персонажа тощо. І жанрово-інтонаційні моделі, прийоми, знаки бароко / романтизму / необароко (звернім увагу – все це – аklasичні епохи!), які стануть для творчості Козаренка актуальними й визначальними, в першу чергу. І яскраво національна характерність в інтонаціях, жанрових витоках, знаках, і це, незважаючи на те, що в «П'єро» композитор звертається до авангардної поезії, яка, як відомо, не знає ні національності, ні кордонів. Нарешті, починаючи саме з «П'єро», Олександр Козаренко починає крок-за-кроком оволодівати тим своїм глибоко індивідуальним методом старанної фільтрації й органічного синтезу різноманітних жанрово-інтонаційних джерел, який надає творчості митця неповторної унікальності, тобто того, що Юрій Чекан (у пропонованій моделі характеристики творчої особистості композитора), слідом за Л. Мазелем, називає інтонаційним відкриттям композитора.

Мелодика монодичних наспівів, зокрема острозьких наспівів XVI ст. виконує темотворчу функцію (в т. ч. функцію рельєфу) у «Острозькому триптиху», написаному для мішаного хору а *capella* (1994). З іншого боку, для вибудування просторово-фактурних координат композитор послідовно звертається до прийомів партесного письма, в т. ч. манери співу Києво-Печерської лаври XVIII ст.

«Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (1996), десять антифонів наспіву Острозького для читця, солістів, хору, органу та оркестру, в еволюції творчості Олександра Козаренка виконують подвійну функцію: з одного боку, вони продовжують «Ірмологіон» та «Острозький триптих», як такі, в яких композитор вдруге звертається до інтонаційного матеріалу монодії, зреалізованої в оригінальному місцевому варіанті острозького наспіву<sup>11</sup> (до речі, тема Десятого (заключного) антифону «Страстей» мелодично й гармонічно має багато спільного з п'ятою (заключною) частиною «Ірмологіону»), з іншого боку, – своїм виконавським складом і особливостями симфонізованої драматургії вони передбачають високі

<sup>11</sup> Як зазначає Юрій Ясіновський у передмові до компакт-диска із записом «Страстей» та «Українського реквієму», монодичні наспіви, використані у «Страстях» Олександра Козаренка, узяті композитором із Львівського ірмолея кінця XVI ст. – найдавнішої нотолінійної пам'ятки української сакральної монодії.

досягнення його «Українського реквієму». Що ми зустрічаємо тут серед мовно-знакових особливостей тематизму, окрім вказаних вже монодичних інтонаційних джерел? Як йшлося вже в характеристиці тематизму кантат Олександара Козаренка, в «Страстях» також панує послідовно проведена фактурна двопластовість, яка актуалізує в бароковому за походженням жанрі сенси барокової естетики. Отже, проведенню діатонічних монодичних наспівів, їхній строгості протистоїть лейттема, якою відкривається й закінчується твір, і яка в різних виглядах фактично пронизує увесь твір. Ця чотиритактова лейттема має мелодичну суть, але вона несе в собі риси багатьох жанрових витоків, вона синтетична в цьому відношенні. Вона продовжує формування того типу тематизму, який ми можемо назвати інтонаційним відкриттям композитора, його власною знахідкою й набутком. Її продовженням буде, безперечно, лейттема «Українського реквієма». У чому полягає її особливість? Вона поєднує в собі риси ліричної пісні, з яскраво вираженими, характерними для пісенного жанру, прийомами оспівування й варіантності, водночас має риси барокових імпровізованих жанрів, прихованого двоголосся й ознаки арії ламенто, але також виконує функцію мелодичної лейттеми, як явища романтичного походження, а також монотематичного зерна твору, яке впродовж десяти антифонів набуває найрізноманітніших горизонтально-вертикальних трансформацій в дусі основної звукової моделі (Grundgestalt) нововіденців. Тому в цілому, об'єднавши основні жанрово-інтонаційні складові цієї теми, які проявляються в її структурній та формотворчій сферах, ми отримуємо синтетичний, а водночас універсальний феномен, який є характерним прикладом козаренківського індивідуального тематизму, що об'єднує в собі все, в ньому у згорненому вигляді звучить весь досвід світової музичної культури – народнопісенний первень, барокова жанрово-інтонаційна наповненість, класико-романтичний потенціал симфонізованого розгортання й інтонаційна раціональність, властива авангарду ХХ ст. Але власне надзвичайно важливо саме те, що всі ці знаки-ознаки набувають дуже природного внутрішнього зв'язку. Ми можемо їх розчленувати лише умовно, в процесі аналізу, насправді в своєму живому вигляді вони складають собою дуже цілісне єдине утворення.

Окремо необхідно згадати, що в низці тем «Страстей» реалізуються ті чи інші жанрово-стильові ознаки, властиві лейттемі, в окремому викладі, проте, такої ролі як лейттема, жодна з інших не відіграє у творі. Лейттема виконує власне режисерську функцію даної інтонаційної концепції у всіх відношеннях. Проте необхідно пригадати дві дуже виразні алюзії, які з'являються у восьмому антифоні – переламному в драматургічному розвитку твору. Це висока драматична кульмінація твору, початок якої співвідноситься з відомим «О, Fortuna!» Карла Орфа (зі сценічної кантати «Carmina burana»). Про це свідчать масивні фактурні потовщення – октавні, терцієві та інші дублювання, використання оркестру і хору tutti. Натомість закінчується цей антифон ще більш виразною алюзією до відомої теми з бахівських «Страстей за Матвієм» – зокрема їх початкового величного хору-заставки «Приидите, дочки, плачьте»: тема проходить в оркестрі у міді й струнних, ц. 3, і є яскравим прикладом теми-еталону<sup>12</sup> (термін В. Валькової). Обидві теми – німецькі, очевидно не випадково, як і те, що в творчості Олександра Козаренка простежується особливий інтерес до австро-німецької культурної традиції (це і Пауль Хіндеміт, і нововіденці, і Леопольд фон Захер-Мазох, і інше, про що детальніше буде сказано пізніше). Нарешті, ще один важливий штрих – наявність читця, а разом з ним – й важливої мовної, декламаційної інтонації, яка проходить крізь увесь твір. Композитор міг би обійтися більш традиційним для жанру – речитативом, проте такий вибір, здійснений ним, говорить, на наш погляд, про виразне тяжіння до драматичного театру або ранніх барокових форм опери.

До оркестрово-хорових духовних творів Олександра Козаренка примикає і його поки що єдина камерна опера «Час покаєння» (1997, лібрето С. Ступака за віршами українських поетів епохи бароко), що, як зазначає Олена Чекан, створена за бароковою моделлю і представляє собою «типову барочну алегорію». Співзвучність бароко і необароко, їх роль у естетичному й жанрово-інтонаційному вимірах творчості Олександра Козаренка, вже згадувалися нами принагідно інших барокових концепцій компози-

<sup>12</sup> Тема-еталон – «досить нормативна за своєю структурою, яскрава з виразністю побудова, яка не повторюється цілком в тексті, але зберігається в нашій пам'яті як свого роду еталон подальшого сприйняття. Все наступне оцінюється в порівнянні з цим еталоном, із врахуванням постійної «присутності» такої теми в «музичних подіях» [4, 20].

тора, «Страстей» наприклад. Олена Чекан пояснює це таким чином: «Але, щоби втриматися у новому «захитаному» світі, треба шукати нових точок спирання. Цими точками стають для композитора літературні твори українського Бароко – несподівані філософські прозріння, полемічна загостреність, діалектичне бачення світу як нагромадження протилежностей та поетична розгубленість і задивленість у запаморочливі глибини власної душі. Ці риси світоглядної концепції Бароко кореспондують із такими ознаками сучасної культури, як концептуалізм, пошуки філософської проблематики, зближення мистецтва з філософією. Крім того – естетика інтелектуального винаходу, пов'язана з розвитком психології обдарованої особистості; точка зору на світ з середини людської свідомості; психологічна заглибленість як спроба захиститись перед розчахнутим Всесвітом, – ось далеко не повний перелік рис культури Новітнього Часу, що сягають корінням естетики Бароко» [15, 144].

Жанрово-інтонаційні витоки Прологу несуть, за словами Олени Чекан, чисто барокову семантичну навантаженість, в якій вагоме місце займають тембр дзвону, як оркестрова барва, *ostinato* у нижньому голосі, соло тромбону, як уособлення «*Tuba mirum*», використання ефекту резонування (відлуння). Олена Чекан звертає увагу на *мелодизм* опери, що має яскраво виражені національні ознаки: інтонації плачу та думи переплітаються в ньому з розлогістю солоспівів та речитативних форм (у № 1, наприклад). «В той же час, – як зазначає Олена Чекан, – опера має певну австро-німецьку зорієнтованість. Це відчувається, насамперед, у хіндемівській традиції трактування музичного простору, де тональний центр, тональне мислення взагалі виступає зоною стійкості та притягання у розхитаному світі, опорою, без якої паморочиться в голові. Крім того, виламаність контурів деяких мелодичних ліній, пов'язана з граничною напруженістю емоцій, відсилає до нововіденських експресіоністичних опусів» [15, 148]. Як висновок, акцентується «співіснування рис національної (пов'язаної з бароковою) та загальноєвропейської (пов'язаної із ведучими композиторськими школами ХХ ст.) інтонаційності» [15, 148].

У тематизмі «Псалому Давида» для хору і оркестру (1998) зустрічаємо кілька виразних знаків. Це наслідування манери експресіоністського письма, що полягає у густоті дисонансного інтона-

ційного середовища, використанні повзучих хроматичних інтонацій, а також способу інтонування, який веде своє походження від нововіденців – *sprechgesang* і пов'язаних з ним різноманітних мовних, декламаційних, глісандуючих інтонацій у хорі, серед яких особливе місце займає барокове ламенто, яке дуже виразно проводиться крізь болісно-дисонансне плетиво фактури твору. Характерним бароковим знаком виступає також виразна, розлога фігура катабазіс, яка представляє собою тривалий спуск вниз по хроматизму у всього хору. В цілому одночастинна композиція має також риси драматично-гротескного скерцо. Це ще один, узагальнюючий жанрово-інтонаційний шар твору, який проглядається через вагому роль остинатної ритміки (*perpetuum mobile*), а також ламаного, викривленого мелодичного рельєфу. Нарешті, що необхідно зазначити, що в «Псаломі Давида» після «Страстей» продовжує формуватися інтонаційний зміст, втілений композитором десять років по тому, в крупно-масштабному «Українському реквіємі».

Окреслимо основні жанрово-інтонаційні джерела «Української кафеолічної літургії» (2000), написаної для хору, солістів, симфонічного оркестру та органу. Проаналізувавши цей твір, ми прийшли до висновку, що саме музичне мислення є первинним у побудові його художньої концепції, незважаючи на те, що композитор звертається до культового жанру, як відомо, найбільш строгого в плані відбору жанрово-інтонаційних джерел. Словесний текст є дуже важливим, але вторинним по відношенню до музичної інтонації. Саме тому у літургію залучено таку значну кількість нелітургійних по суті жанрово-інтонаційних джерел.

Безперечно, серед усього багатства інтонаційних витоків твору є і музика богослужіння Православної церкви, починаючи від сакральної монодії і закінчуючи новітніми зразками партесного стилю і хорового співу XVIII ст. Це стосується всіх ектеній, алілуй, тобто тієї значної частини літургії, яка витримана у складі *a cappella* (див. наприклад: №3 «Мирна ектенія», №5 «Мала ектенія», №11 «Тропар четвертого гласу», №12 «Слава Отцю і Сину і Святому Духові», №13 «Кондак», №15 «Прокимен» і №16 «Алілуя», №18 «Сугуба ектенія», №19 «Оглашених ектенія»). Це та частина Літургії, до речі, яка кількісно більше зосереджена у першій частині – Літургії Оголошених, в якій витримана діатоніка, модальна гармонія, хоральність як базовий принцип вирішення

фактури, ще раз наголосимо, тому що це дуже важливо – суто хорове, акапельне звучання, без оркестру. Але, разом з тим, тут добре відчутно перо сучасного композитора – в складній багатопверховій акордиці, кластерних звучаннях, багатющому гармонічному фонізму, який, зрештою, в своїй основі нагадує гетерофонічні прийоми язичницької фольклорної архаїки, проте виписаний так щільно, так колоритно і так гармонічно розкішно, що сприймається як далекий нащадок архаїчної гетерофонії.

Проте музика Православної церковної традиції – це лише одна частина жанрових джерел «Української католицької літургії». Інша, значно більша за обсягом – це, з одного боку, відображення традицій католицької меси (у №28 «Отче наш», роль органу, наприклад) і, що особливо важливо, – паралітургічної й позалітургічної жанрової сфер. Паралітургічна – проявляється уведенням в інтонаційний зміст твору інтонацій канту, псалму, духовної пісні (в т. ч. №34 «Нехай сповняться»), соло тенора, яке віддалено нагадує манеру співу сучасних протестантських общин). І навдивовиж багатою, якщо не основною, виявляється її позалітургічна інтонаційна сфера – це українська і світова музична культура протягом усього періоду її існування, з особливою увагою до бароко, більше того доповнена ознаками музики усної традиції, архаїчного фольклору. Тут в Олександра Козаренка є свої пріоритети. Домінує романтичний український інтонаційний стрій. Зокрема своєрідну енергетизуючу роль виконує послідовно застосована пісенно-романсова інтонація (№6 «Хвали, душе моя, Господа», №10 «Прийдіте, поклонімося», №25 «Тебе оспівуємо», №31 Причасний «Благословенний Бог»), але в полі зору знаходяться:

- Йоган Себастьян Бах, як видатний представник епохи поліфонічної музики (№21 «Херувимська»),
- Петро Чайковський, як квінтесенція романтично-романсового стилю (№14 «Трисвяте»),
- Станіслав Людкевич, як національне втілення австронімецької експресіоністської традиції (№32 «Благословенний, хто йде в ім'я Господнє», №34 «Нехай сповняться»),
- Олександр Козаренко («Свят, свят, свят Господь Саваоф», як алюзія з'являється у «Sanctus», а №33 «Ми бачили сві-

тло істини» – у №10 «Lux aeterna» з «Українського реквієму»).

Водночас, ці стильові елементи декоруються легкими вкрапленнями:

- фольклорної архаїки (№4 «Благослови, душе моя, Господи», №23 «Вірую»),
- популярно-шлягерних інтонацій (№28 «Отче наш» нагадує мелодію романсу «Земля, где так много разлук» з к/ф «Гардемарини, вперед») та джазу.

Наявність значної кількості сольних номерів і епізодів апелює до багатовікової оперної традиції (№7 «Єдинородний Сину», арія lamento), а трактування оркестру, як і уміле в драматургічному відношенні вибудування художнього цілого, свідчать про істинну симфонічність мислення Олександра Козаренка. Таким чином, в інтонаційному відношенні «Українська кафолічна (тобто соборна) літургія» виступає дійно всезагальною, вселюдською, як така, що збирає воедино усі існуючі жанрово-інтонаційні джерела, увесь багатий історичний та національний досвід розвитку світової музики. З іншого боку, при беззаперечній відповідності літургічному канону, вона є синтезом ряду жанрово-інтонаційних моделей професійної традиції нового часу.

«Український реквієм» (2008) для симфонічного оркестру, мішаного хору та солістів насичений українським фольклорним мелосом, водночас містить звернення до засобів старовинного та сучасного письма<sup>13</sup>. Твір складається з 11 частин, серед яких є і оркестрово-хорові, і оркестрово-вокальні, і мішаного складу. Створений, немов «масштабним розчерком пера», твір виявляє діалогізм із рядом знакових явищ світової музичної культури.

Перша частина «Introitus» відкривається лейттемою, своєрідним епіко-драматичним зачином у цимбалів, що витримана в манері народних (карпатських, тому що гуцульський лад) сольних інструментальних імпровізацій, але водночас апелює до виконавської манери кобзарів (українська барочна низова культура). Ця

<sup>13</sup> Детальний аналіз жанрово-інтонаційних джерел твору див.: Коменда О. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка / Ольга Коменда, Наталія Сухоцька // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені 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, 2011. – Вип. 7. – С. 428–447 [8].



тема належить до тем того ж типу, що й лейттема «Страстей», хоча інша за своїм інтонаційним складом. Проте сам принцип універсального синтезу ряду інтонацій різного національного та історичного походження використаний в ній також вдало і загалом доволі показово. Зважаючи на важливість саме такого типу тематизму для вирізнення тематичної індивідуальності творчості Козаренка, дозволимо собі проаналізувати її детальніше. В її основі лежать звуки *c-es-fis-g*, подані в широкоохопному діапазоні – від великої до другої октави. Важливе значення, крім цимбалів, має тембр струнних *divisi*, що вносять відчуття світла, яке ллється, і ехоподібні інтонації арфи, що створюють максимальної об'ємності звучання. Увесь інтонаційний матеріал цимбально/кобзарської імпровізації представляє собою ладову основу (на звуці *c* – складна 9-звучна тоніка, вона ж тонально-модальна ладова основа всього реквієму; вказані звуки + *as, d, h, f, b*), а водночас ядро, на яке незабаром нанизуються інші жанрово-стильові інтонації і сенси. Протягом шестиразового проведення цієї теми у вступі (зрештою вона виконує також функцію малої теми у великій, як мотив долі у темі головної партії п'ятої симфонії Людвіга ван Бетховена) поступово виокремлюється тризвучний мотив «тритон (вниз) – мала терція (уверх)» (мелодичний зменшений тризвук, а потім і септакорд – ще один знак барокової доби), який стає основою подальшої основної (великої) оркестрово-хорової теми. Із малої теми, зокрема мелодичного викладу зменшеного тризвука, формується основна тема частини «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («Спокою подай же їм, Господи», ц. 1). Латинські канонічні й українські тексти (вірші Назара Федорака) звучать одночасно або своєрідними напливами протягом усього реквієму, що викликає асоціацію з «Воєнним реквіємом» Бенджаміна Бріттена (і так до кінця твору, що є алюзією до музики ХХ ст., яка породила численні трансформації цього спочатку строгого культового жанру). Але тут важливим є ще один сенс – двомовність апелює до мотетної практики середньовіччя, в якій нерідко кожен голос цього складного чотири/шестиголосного поліфонічного жанру звучав своєю мовою. Власне, у першій частині латина виконує роль *initio*, звучить тільки в хоральному (знак бароко) початку, а далі повністю використовується лише український текст. Тризвучний мотив «тритон (вниз) – мала терція (уверх)» стає основою

фактури групи струнних, які грають ламані арпеджіо в тріольному ритмі. Хорова ж тема будується на малому зменшеному септакордові, що включає, таким чином, і тритон, який уже прозвучав. Цей малий зменшений септакорд – акорд, по суті, у т. ч. завдяки своєму фактурному викладу, бітональний, поданий як c-g (баси-альти, флейти, кларнети, фаготи, валторни, тромбони, струнні, арфа) та es-ges-b (тенори-сопрано, гобої). Хорова тема – експресивна, мелодично й гармонічно наповнена терпкими, повзучими малосекундовими інтонаціями. Стилiстично вона нагадує початок «Заповіту» Станіслава Людкевича – знакового для Олександра Козаренка композитора, якого він дуже цінує як науковець, про якого пише статті, і в класі якого працює в Львівській музичній академії імені М. В. Лисенка, про що говорить з гордістю. Сама тема поліфонічна й кластерна одночасно (як і в «Страстях» вона настільки гнучка, що то викладається горизонтально, то збирається у струнку вертикаль). У горизонтальному викладі лінії голосів плетуться, наповзають одна на одну, то включаються, то виключаються. Незмінним при цьому залишається фон струнних. Дерево та валторни включаються час від часу, дублюючи або імітуючи партії хору. Важливо й те, що тут використовуються кантові інтонації (т. 2 після ц. 1), як знак низової культури української музики золотої доби – XVIII ст. Але разом з тим мелодія теми розвивається в діапазоні зм. кварта (характерна мелодична і гармонічна інтонація Станіслава Людкевича, в т. ч. в його «Заповіті»), в оформленні якої використані елементи бурдону (знак народного гетерофонного співу). Друге речення несе зміну гармонії й тональності – замість c-moll – h-d-fis-a1s (мотив цимбалів, 1 т. до ц. 2) – й уводить у тональність es-moll, уже приготовлену попереднім розвитком. І що характерно, це уведення відбувається за посередництвом інтонації зм. кварта прийомом зіставлення, що посилює відчуття нової фази розвитку (ц. 2). Так виглядає перше речення теми, форма якої період з трьох речень. У наступних двох розвиток загалом відбувається в межах уже означених жанрово-стильових інтонацій, і єдине, про що варто згадати це риторична фігура катабазіс у другому реченні («Ти чуєш, Боже, пісню цю скорботну»), що звучить в межах зменшеної септими у імітаційному викладі в хорі і струнних (а у Козаренка ніщо не буває випадковим, всі мелодичні інтервали раніше чи пізніше екстрапо-

люються у гармонічну площину, переносяться на рівень тонального плану й т. ін., саме такими різноманітними міцними зв'язками композитор кріпить кожен свою композиційну форму).

Ми дозволили собі такий детальний аналіз теми першої частини «Українського реквієма» для того, щоб показати, яким саме чином відбувається формування цих власне специфічно козаренківських тем – синтетичних, показових з точки зору його композиторської індивідуальності. З одного боку, що саме вибирає композитор, з іншого, яким чином відбувається поєднання вибраних ним джерел. В першому випадку синтетична природа теми реквієму об'єднує в собі народні і професійні, низькі і високі джерела, жанрово-стильові моделі різних історичних періодів – від середньовіччя і аж до ХХ ст. – а саме: західноукраїнські (карпатські імпровізації, бурдон) і східноукраїнські (кобзарські думи)<sup>14</sup>, середньовічні (мотетна двомовність), барочні (зменшений септакорд, імітаційний поліфонічний розвиток, хорал, кант, фігура катабазис), сучасні авангардні (новоладова структура – дев'ятизвучна тоніка/лад, риси бітональності), знаки «Воєнного реквієму» Бенджаміна Бріттена та «Заповіту» Станіслава Людкевича (як, до речі, вихованця австро-німецької композиторської школи і спадкоємця малерівсько-штраусівського експресіонізму). І картина, яка утворилася, вказує на пріоритетність українсько/німецьких в національному відношенні джерел та бароково/сучасних – в плані акцентуації інтересу до тих чи інших історичних періодів. Така картина, до речі, підтверджується й іншими творами композитора. Стосовно того, як відбувається поєднання цих джерел, то детальніше це питання буде розглянуто дещо пізніше, там, де буде йтися про характерні для композитора принципи розвитку, хоча вже й із запропонованого аналізу спостерігається гнучкість переходів від гомофонних до поліфонічних складів, побудова крупної симфонізованої форми за допомогою хвилеподібної драматургії, сформованої романтичною добою, симфонічною творчістю Петра Чайковського, Сергія Рахманінова, потім зрештою, Густава Малера, Дмитра Шос-

<sup>14</sup> Разом з тим тут є риси того, що Стефанія Павлишин називає «мелодраматичною салонністю» і «ностальгічним цимбальним тембром» [13], які так яскраво проявилися також в «Concerto Rutheno», ставши емблемою творчості Олександра Козаренка, а також – рефлексією великої західно-української традиції народно-інструментального виконавства в музичному побуті галицької провінції.

таковича. Риси цієї симфонічної традиції є тією найбільш загальною основою, на якій вибудовуються кожного разу оригінальні й неповторні композиційні рішення Олександра Козаренка.

Коротко перелічимо жанрово-інтонаційні джерела тематизму інших частин «Українського реквієму» з погляду чи кардинально змінюють вони висновки, до яких ми прийшли в результаті аналізу жанрово-інтонаційних витоків тематизму першої частини. Це алюзія до скерцо Третьої симфонії Бориса Лятошинського (у т. ч. з характерними для Лятошинського септимовими інтонаціями – !) у оркестрово-хоровому фугато з «Dies irae», знак, що уособлює українську симфонічну школу, український експресіонізм, українську музику ХХ століття взагалі. По-друге, саме тут, в «Dies irae» уперше в творі (а звучатиме він ще не раз) з'являється знаменитий середньовічний символ – секвенція «Dies irae», що, окрім іншого, уособлює тривалий шлях розвитку західноєвропейської музики та її вплив на молоді національні композиторські школи. Ціле гроно важливих жанрово-стильових знаків зустрічаємо в «Confutatis». Із одного боку, це наслідування моцартівського «Confutatis» – в плані драматургії, тонально плану, тембро-фактурних особливостей як знак того, що це остання завершена власне Моцартом частина Реквієму – символ збігу творчості і особистої долі митця і символу музики як такої. З іншого – скрябінський двічілад (ц. 2), з фантастично розкішним екстатичним підходом до кульмінаційної вершини «Молить Бога Україна», містичними ладогармонічними зіставленнями та тембровими ефектами як символ інтелекту та крайньої межі експериментів. Нарешті, тонка, але виразна алюзія до «Гуцульського триптиху» Мирослава Скорика – це знак Вчителя, феномену шестидесятництва і феноменальної співдружності Скорика з Сергієм Параджановим у к/ф «Тіні забутих предків». У «Offertorium», вирішеному як пасакалія у формі варіацій на basso ostinato, з рисами фугато одночасно – складний, опосередкований знак-джерело: Йогана Себастьяна Баха (з монограмою ВАСН) за посередництвом Дмитра Шостаковича, як уособлення тяглості великої світової поліфонічної традиції.

Крім того, необхідно відзначити й інші прояви українського народного інструменталізму – тембри трембіт у «Tuba mirum», ребра у «Lacrimosa», фрілки у «Agnus Dei», окарини, дрімби, теленки у «Lux aeterna» як символів українського (гуцульського)

стилю, і підкреслено українську – власне пісенно-романсову природу «Lacrimosa», і просто таки шокуюче вирішення «Lux aeterna» в манері праслов'янської архаїки (колядки), із її магично-заворожувальним «Дай Боже» (Дажбоже – !), і неодноразове використання семантики lamento (у «Confutatis», напр. та ін.), і виразний інтонаційний діалог «Sanctus'a» (квартові кроки) із знаменитим бахівським прототипом.

Окремо слід відзначити, можливо, не такі явні, проте не менш значимі елементи інтонаційного контексту, як барокові риторичні фігури, зокрема вже згадану катабазис («Ти чуєш, Боже, пісню цю скорботну» з першої частини), хреста («Dies irae», «Rex tremendae», «Offertorium» та ін.), гнучку монотематичну щільність та єдність інтонаційного розвитку, притаманну лістівській і ширше – романтичній традиції, «атональний» характер соло баса в «Rex tremendae» як алюзію до стилістики нововіденців тощо.

Указані теми-алюзії природно, органічно вписані у потік авторського мовлення. Вони не тільки формують семантико-асоціативний вимір цього тексту, але й утворюють свою жанрово-інтонаційну парадигму, яку варто розглядати як парадигму актуальних для творчості композитора явищ національної та світової музичної культури. При цьому власне віховими інтонаціями залишаються ті, які й були вже відзначені нами у результаті аналізу тематизму першої частини. Значна кількість жанрово-інтонаційних джерел, знайдених у наступних частинах – вкладаються у запропоновані раніше опозиції, інші – доповнюють і розширюють масштаби парадигми, але не змінюють співвідношення отриманих результатів.

**Висновки й перспективи подальших досліджень.** Отже, розглядаючи жанрово-інтонаційні витоки тематизму Олександра Козаренка, ми поступово, хронологічно, рухалися до «Українського реквієму», який на сьогодні є найбільш повним і багатограним виявом жанрово-інтонаційних джерел творчості митця. Разом з тим, супутньо, ми виявили, що у переважній більшості у творах Козаренка переважають класичні теми-мелодії (концентровані теми – термін В. Валькової), «чітко відмежовані від іншого матеріалу <...> сприймаються, передусім, як «оформлена ідея», «думка» або «предмет», «об'єкт», «персонаж», «положення», «ситуація», а сукупність тем твору <...> як ряд музичних подій, які розгорта-

ються об'єктивно» [20, 42], що вносить риси театральності у фактично кожен твір композитора, назалежно від жанру. Розосередженого тематизму (термін В. Валькової), що «не має чітких меж, не є яким-небудь замкненим фрагментом, епізодом, «участком» музики» [21, 149] помічено значно менше (на рівні цілої художньої концепції – це «Концертштюк» і «Chansone triste»).

*Список використаної літератури*

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / Арановский М. Г. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / [изд. 2-е] / Асафьев Б. В. – М. : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. – 373 с.
3. Барсова И. Опыт этимологического анализа (к постановке вопроса) / Барсова И. // Советская музыка. – 1988. – №9. – С. 66–73.
4. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: монография / В. Б. Валькова. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1992. – 161 с.
5. Кнабе Г. Внутренние формы культуры / Кнабе Г. // Декоративное искусство. – 1982. – №1. – С. 11–15.
6. Козаренко О. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського / О. Козаренко // Василь Барвінський і українська музична культура : ст. та матеріали. – Т., 1998. – С. 31–35.
7. Козаренко О. Феномен національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пяковський, О. Купчинський]. – Львів : 2000. – 284 с. – (Українознавча бібліотека НТШ. Число15).
8. Коменда О. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка / Ольга Коменда, Наталія Сухоцька // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені 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, 2011. – Вип. 7. – С. 428–447.
9. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / Марина Лобанова. – М. : Музыка, 1997. – 224 с.
10. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики / Е. Н. Маркова. – К. : Муз. Україна, 1990. – 180 с.
11. Михайлов М. Стиль в музыке / Михаил Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 260 с.
12. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
13. Павлишин С. Композитори-лірики / Стефанія Павлишин // Музыка. – 1993. – №3. – С. 3–4.
14. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. – 159 с.
15. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : дис... канд. мистецтвознав. – 17.00.03 – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Олена Ернстівна. – К., 1999. – 187 с.
16. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
17. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореферат дис... д-ра мистецтвознав. – 17.00.03 – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Юрій Іванович. – К., 2010. – 20 с.

18. Чекан Ю. І. Інтонанційний образ світу як категорія історичного музикознавства : дис... доктора мистецтвознавства. – 17.00.03 – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Юрій Іванович. – К., 2010. – 408 с.
19. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музика. – 1996. – №3. – С. 3, 15.
20. Чернова Т. Драматургія в інструментальній музиці / Чернова Т. – М. : Музика, 1984. – 144 с.
21. Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки / Юсфин А. // Проблемы лада. – М. : Музыка, 1972. – С. 113–150.