

## **Музичний театр Олександра Козаренка (на прикладі мелодрами «Орестея»)**

Серед сучасних українських музикантів, які з однаковим успіхом провадять і виконавську, і наукову, і творчу діяльність, – композитор, піаніст, учений, громадський діяч Олександр Козаренко.

Олександр Володимирович народився 24 серпня 1963 р. в м. Коломиї на Івано-Франківщині. Музичну освіту продовжив у Львівському музичному училищі, де навчався як піаніст в класі Євгенії Ісааківни Агроскіної. Поряд із заняттями на фортепіано займався композицією із М. М. Лемішком. У 1982 р. вступив на фортепіанний факультет Київської консерваторії в клас професора Всеволода Воробйова. Як композитор Олександр Козаренко навчався у класі Мирослава Скорика. У 1984 р. – став лауреатом Республіканського конкурсу піаністів ім. М. Лисенка, у 1986 р. – дипломантом Всеукраїнського конкурсу камерних виконавців. У 1995 р. – лауреатом премії ім. Л. Ревуцького (в галузі композиції), а у 2001 р. – премії ім. М. Лисенка (також в галузі композиції).

Як концертуючий піаніст-соліст Олександр Козаренко здобув визнання в Україні, Європі (Польщі, Німеччині, Словаччині, Росії) та США. Підготував низку монографічних концертних програм, зокрема з творів Миколи Лисенка, Бориса Лятошинського, Дмитра Шостаковича, а також власних творів. Багато виступав в ансамблях з вокалістами та інструменталістами, зокрема, з Людмилою Давимукою, Лідією Шутко, Валерієм Буймістером, Володимиром Ігнатенком. Особливої популярності набув дует Козаренка із народною артисткою України Лідією Шутко, з якою вони об'їздили з концертами Україну, Польщу, Німеччину, Росію, записали кілька компакт-дисків.

Як композитор О. Козаренко працює у жанрах симфонічної, оперної, балетної, камерно-інструментальної, вокальної та театральної музики. Його твори міцно увійшли до репертуару низки провідних колективів та виконавців України (серед них – ансамбль «Київська камерата», Київський

квартет саксофоністів, оркестр «Віртуози Львова», капела «Трембіта» тощо). Вони виконувалися на міжнародних фестивалях «Київ-Музик-Фест», «Два дні і дві ночі нової музики» (Одеса, Україна), «Контрасти» (Львів, Україна), Днях музики композиторів Кракова (Польща), «Melos-Ethos» (Братислава, Словаччина) [2].

Як музикознавець Олександр Козаренко навчався в аспірантурі у доктора мистецтвознавства, академіка Івана Ляшенка. У 1993 р. захистив кандидатську дисертацію «Микола Лисенко – основоположник української національної музичної мови», а у 2001 р. – докторську дисертацію «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку». З 1992 р. О. Козаренко викладав на кафедрах композиції, камерного ансамблю та історії української музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, з 2006 р. очолював кафедру теорії музики. З 2010 р. – декан факультету культури та мистецтв Львівського національного університету імені І. Франка.

Композиторське обличчя Олександра Козаренка – яскраве і багатогранне. Його формують і необарокові концепції («Konzertstück» для камерного оркестру, камерна опера «Час покаяння», наприклад), і неофольклорні («П'ять весільних ладкань з Покуття» для голосу і камерного оркестру, «Chansone triste», пам'яті Вітольда Лютославського, для органу і струнних), і неоекспресіоністські опуси (кантата для контртенора і камерного ансамблю «П'єро мертвопетлює» на вірші Михайля Семенка, «Sonata una quasi fantasia» для скрипки і фортепіано). У творчому доробку композитора представлені як крупні вокально-симфонічні композиції («Українська кафолічна літургія», «Український реквієм»), симфонічні полотна («Чакона», «Епістоли»), так і мініатюри («П'ять писанок» для фортепіано, наприклад).

Окреме місце належить творам, пов'язаним із культовими наспівами. Це «Ірмологіон» для струнних, написаний на основі догматиків XVI ст., «Острозький триптих» для хору a cappella та «Страсті Господа нашого Ісуса Христа», написані на основі острозьких наспівів, узятих із Львівського

ірмолю кінця XVI ст. – найдавнішої нотолінійної пам'ятки української сакральної монодії.

Стилістику композиторської творчості Олександра Козаренка визначає послідовне звертання до прийомів знакової інтерпретації «чужого слова», яскрава національна визначеність інтонаційних джерел, пріоритет мелодизму, поглиблений інтерес до жанрово-стильових моделей аklasичних епох – середньовіччя, бароко, романтизму, необароко, а також послідовне використання елементів театралізації [3].

Олександр Козаренко багато і охоче працює в музично-театральному жанрі. У творчому доробку композитора – балети «Дон Жуан з Коломиї», «Synfonia estravaganza», камерна опера «Час покаяння», крім того він є автором музики до понад п'ятдесяти музично-драматичних спектаклів, які ідуть на сценах різних українських театрів – Коломиї, Дрогобича, Ніжина та ін. Цікавим є метод творчості, до якого послідовно звертається композитор, той, який у XVIII ст. називався пародія. А означав – уведення раніше написаних творів, або їхніх фрагментів у якості частин, окремих елементів – до крупніших творів, циклів тощо. Так власне було створено балет «Дон Жуан з Коломиї», за мотивами повісті Леопольда фон Захера-Мазоха «Венера в хутрі», що включає три досить відмінні між собою твори – «Оро» для ансамблю ударних інструментів, «Інвенції» для чотирьох мелодичних інструментів та «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю.

Композитор часто звертається до елементів алеаторики і сонористики, поліфонічних прийомів і форм. При цьому є рідкісно обдарованим в мелодичному відношенні, прекрасним імпровізатором тощо. Разом з тим, стилістична генеза його творчості, окрім українського коріння, містить явні зв'язки з австро-німецькою традицією. Незважаючи на те, що сам композитор парадоксальним чином або підтверджує або спростовує це. Так, у приватній розмові, Олександр Володимирович погоджується, що так, можливо австро-німецькі корені його композиторської стилістики з'явилися у його манері через вчителя Мирослава Скорика (батько композитора

закінчив Віденський університет (історико-географічний факультет). (На нашу думку, ця лінія пов'язана також з творчістю Станіслава Людкевича – учня О. Цемлінського та Г. Греденера. Адже Козаренко з величезною повагою ставиться до Станіслава Людкевича – композитора, вченого, присвячує йому наукові дослідження, використовує теми Людкевича у якості алюзій у власних творах, наприклад в «Українській кафолічній літургії», «Українському реквіємі» та ін.).

Проте у одному з недавніх інтерв'ю О. Козаренко зазначив: «Якщо ж конкретно, то скажу, що не люблю так званих нововіденців. Не люблю Хіндеміта, не люблю оцієї новочасної німецької музики, вона мені здається нецікавою. Але, наприклад, цього року у Мюнхені я почув симфонію Хіндеміта «Художник Матіас» у виконанні Зубіна Мети і мюнхенської філармонії, і тепер підозрюю, що після цього він зараз стане моїм улюбленим композитором» [1].

З іншого боку, аналізуючи твори композитора, ми неодноразово зустрічаємося з проявами австро-німецької інтонаційної системи. Так наприклад, сутінкова кафешантанна атмосфера «Concerto Rutheno» великою мірою створена завдяки функціональному звороту: I–IV–VI–V–I австро-німецького походження (Шуберт, Мендельсон, Шуман і ін.). Серед арсеналу знакових тем і стильових моделей творчості Козаренка – Й. С. Бах («Konzertstück»), Р. Вагнер («Чакона»), П. Хіндеміт («Concerto Rutheno») та ін. Не можна не згадати й за дві алюзії «Страстей Господа нашого Ісуса Христа» – високу драматичну кульмінацію твору, початок якої співвідноситься з «O, Fortuna!» Карла Орфа (з «Carmina burana»), і закінчення твору – з його алюзією до «Приидите, дочки, плачьте» зі «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха [3].

На думку Олени Чекан, опера Козаренка «Час покаяння» «має певну австро-німецьку зорієнтованість. Це відчувається, насамперед, у хіндемітівській 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» [4, 148].

Таким чином, на наш погляд, в творчості Олександра Козаренка простежується особливий інтерес до австро-німецької культурної традиції (це і Пауль Хіндеміт, і нововіденці, і Леопольд фон Захер-Мазох, і Станіслав Людкевич, як національне втілення австро-німецької експресіоністської традиції). Таким чином має рацію визначення австро-німецької лінії (бароко, романтизм, експресіонізм), як другої головної, що йде крізь увесь творчий шлях митця в парі поряд з українською, і є достатньо репрезентативною у низці творів митця, зокрема, у «Страстях», «Літургії», «Concerto Rutheno», «Konzertstück», «П'єро мертвопетлює», «Час покаяння», «Sonata quasi una Fantasia», наприклад, в т. ч. через їхні інонаціональні репрезентації (Лятошинський, Шостакович та ін).

Звичайно, порівняно з українськими джерелами доля австро-німецьких – значно скромніша. Проте роль австро-німецьких у порівнянні з інонаціональними – дуже значна. Цю ментальну близькість західноукраїнського композитора до австро-німецької традиції можна пояснити історичними умовами життя Західної України аж до кінця першої світової війни. Не зупиняючись на цьому спеціально, лише зазначимо такі факти – Бах, австро-німецький романтизм (Шуберт і ін.), Малер, Хіндеміт, Орф, нововіденці, німецька барокова жанрова система.

Яскравим прикладом австро-німецької генези стилістики Олександра Козаренка є мелодрама «Орестея», на якій буде зосереджена подальша наша увага.

«Орестея»<sup>1</sup> О. Козаренка написана для читця і інструментального ансамблю. Вона існує у двох редакціях. Перша була завершена у 1996 році і

---

<sup>1</sup> У приватній розмові Олександр Володимирович зауважує, що «Орестея» належить до жанру мелопеї (з грецьк. – піснетворчість, створення мелодії), тим самим

поставлена актором Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької Михайлом Барничом. П'ятнадцять років тому вона, за словами композитора, була виконана чотири чи п'ять разів, в т. ч. в Німеччині та США. Андрій Содомора (автор перекладу) виступав на виставі зі вступним словом, розповідаючи про Есхіла, про свою роботу над перекладом тощо. Друга редакція була зроблена у 2013 році. Її постановка здійснена акторами Львівського театру юного глядача (реж. І. Волицька) та артистами Львівського симфонічного оркестру (дир. Н. Яцків). У ній партія читця розподілена між чотирма акторами (дві Клітемнестри, Орест та Електра), додано пролог (з текстом «Клітемнестри» Оксани Забужко) та епілог (з фрагментами «Сонетів до Орфея» – I, III, XX – Райнера Марії Рільке).

«Орестея» Есхіла включає п'єси «Агамемнон», «Хоефори» та «Евменіди»<sup>2</sup>. Серед творів Есхіла та й усієї грецької драматургії немає складнішого за своїм ідейним змістом, ніж «Орестея». Трилогія й тепер залишається, подібно до «Гамлета» Шекспіра чи «Фауста» Гете, однією з величних загадок світової літератури. Від початку й до кінця «Орестея»

---

підкреслюючи важливість значення мелодії і в інструментальному ансамблі, і в декламації акторів. Жанр мелодрами походить з XVIII ст., з французького та італійського музичного театру, і передбачає виконання монологів та діалогів у супроводі музики (наприклад «Пігмаліон» Ж. Ж. Руссо або «Орфей» Є. Фоміна). У XX ст. інтерес до мелодрами відроджується. З певним різновидом цього жанру ми зустрічаємося у «Місячному П'єро», «Щасливій руці», «Очікуванні» А. Шенберга, «Персефоні», «Потопі», «Історії солдата» І. Стравінського, П'єсах для читця, хору, що промовляє і ударних К. Орфа, в українській музиці – у «Орестеї» О. Козаренка.

<sup>2</sup> В основі змісту трилогії – доля роду Атридів, зокрема найбільш славних його представників – мікенського царя Агамемнона та його сина Ореста. Перед Троянським походом Агамемнон приносить в жертву свою дочку Іфігенію. Він повертається на батьківщину переможцем, але там гине від руки своєї дружини Клітемнестри, що діє під впливом жадоби помсти за смерть дочки і злочинної любові до родича свого чоловіка, Егісто. Малолітній син Агамемнона, Орест, не був свідком цієї розправи, бо виховувався далеко від батьківщини. Коли ж виріс, то звернувся до Аполлона з питанням, що йому робити, а той наказав йому пам'ятати про обов'язок помсти. Скоряючись цьому наказу, Орест вбиває матір, але цим накликає на себе гнів Ериній, богинь помсти, які відтепер не дають йому спокою. Він шукає притулку в Дельфах, в храмі Аполлона, той обіцяє йому не покидати його і велить звернутися до суду Афіни. Переслідуваний Ериніями, Орест біжить до Афіни: суд Афіни (пізніший Ареопаг) виправдовує Ореста. Ображені Еринії умилюють і стають Евменідами.

сповнена найактуальніших у часи Есхіла проблем, хоч її події й відбуваються у далекі часи первіснообщинного суспільства з його суворими законами родової помсти, прокляття, відплати за криваві злочини<sup>3</sup>.

Олександр Козаренко використав не весь сюжетний ряд трагедії Есхіла, зосередивши свою увагу на образі Клітемнестри – прониклої ненавистю до Агамемнона. А також образах її дітей – Ореста і Електри, які прагнуть помститися матері за вбивство батька. Вибраний фрагмент трилогії таким чином фокусує увагу на страшних злочинах – батьковбивства і матеревбивства і змальовує боротьбу почуттів в душі кожного з героїв, які потрапляють в ситуацію вибору без вибору, з її страшенною внутрішньою напругою на грані безумства. У мелодрамі розкриваються проблема життя і смерті, моралі сімейних і людських стосунків, долі конкретної особистості, яка знаходиться в руках богів і в тисках історичної необхідності.

Композитор і режисер (Ірина Волицька) звернулися до засобів умовного театру. Сценічна дія мелодрами вщерть наповнена символікою рухів, поз, гіпертрофованими жестами, які своєю нарочитістю і надмірністю привертають до себе увагу, разом з тим – виконують роль ключів до розкриття художньої ідеї, водночас характеризують певною неоднозначністю і недомовленістю, створюючи канву, за якою кожен глядач шукає низку своїх асоціацій, роздумів і сенсів.

Драматургія спектаклю представляє собою складну систему стосунків подібності і відмінності, контрасту і повтору, гри символів і текстових алюзій, а також хвиле- і колоподібних рухів. Утворена синтезом поетичної декламації, інструментальної музики і хореографічної пластики, дія мелодрами виходить за межі часо-простору сцени, рухається в семантичні глибини культурної пам'яті, вбираючи в себе елементи різних жанрів, стилів, епох. Органічною єдністю усіх чинників спектаклю, недиференційованим напівспівом-напівдекламацією дійство нагадує перші зразки опери,

---

<sup>3</sup> Вчені також вважають, що за змалюванням долей окремих героїв трилогії стоїть значно ширший історичний процес – боротьба між патріархатом і матріархатом, а також протест проти тиранії (в трилогії – Клітемнестри та Егіста).

зорієнтовані на відродження античної трагедії. Граничним накалом емоцій, патологічно-нервовою екзальтацією – експресіоністські опуси. Вагомістю жестів і поз, їх нарочитістю та відособленістю – засоби виразності умовного театру.

Композиція включає пролог, основну частину та епілог. Зміст музично-інструментального пласту мелодрами визначається співвідношенням чотирьох інтонаційно-тематичних блоків. Це – варварська імпровізація ударних у пролозі; друга частина клавірного концерту Й. С. Баха фа-мінор у епілозі; войовничо-агресивний, з велико-септимовими фанфарами тематизм епіграфа; страждальне, мало-секундове *lamento* основної теми. Взаємодія двох останніх носить глибоко симфонічний характер: елементи першої теми щоразу глибше проникають у другу, породжуючи процес напруженого симфонічного розвитку.

Інструментальна інтонація тісно пов'язана з поетичною. Жорсткий, рубаний вірш прологу доповнюється тонко психологічною декламацією основної частини, а також – високою, немов фальцетний спів, інтонацією епілогу. Ідучи в слід суцільно мелодичним, проспіваним партіям мідних, актори тонко розмежують співні і речитативні фрази, затримують дихання, сповільнюють, пришвидшують темп читання, наповнюють його тонкими динамічними нюансами. Вони фразують настільки самостійно, що у співвідношенні з інструментальним ансамблем утворюється враження поліпластової фактури.

Звукове полотно мелодрами збагачується оригінальним сценічним рішенням, наповненим символікою колоподібних рухів, півкіл, рухами рук, здійнятих до неба, розпачливим закиданням голови назад, припаданням до землі, напівприсіданнями, контрастами статички (сидячі або стоячі фігури) і динаміки (сцена Ореста, Електри і Клітемнестри). Вражаючою є суголосність в рухах двох Клітемнестр, які моментами сприймаються, як дзеркало антитетичних світів. Символіку дійства поглиблюють свічі, бойова сокира, плаха.



Поетична канва «Орестеї» (в другій редакції) поєднала фрагменти трилогії Есхіла в українському перекладі Андрія Содомори, «Клітемнестру» Оксани Забужко і вибрані вірші з циклу «Сонети Орфею» Райнера Марії Рільке в перекладі Миколи Бажана. Розкриваючи зміст кривавих подій античної епохи, де доля героя була позначена трагічною печаттю приреченості, вони надають цій історії понадчасового і понаднаціонального звучання. Логіка руху від поезії Забужко – через трагедії Есхіла – до поезій Рільке сприймається, як рух від світу Агамемнона, його убивств і підступності – до світу Орфея, істини і вищої правди.

Мелодрама триває сорок хвилин. Увесь цей час музична, поетична та театральна лінії вистави переплітаються між собою, вузли напруги змінюються зонами розрядки, драматургія прокреслюється колами, які накладаються одне на одне, як рядки коралів. Таку колоподібність драматургії прокреслюють лейтмотиви – «Гай-гай! Біда! Яка біда!», «Чи така вже ганебна для нього ця смерть?», «А що це за жінки там? Мов горгони...». Вкладені в уста різних героїв, вони, немов розпочинають друге, третє, четверте коло вистави, закінчуючи, щоб розпочати все спочатку.

На початку вистави сцена огорнута темрявою. Запалюються дві свічі. Перша Клітемнестра стоїть спиною до глядацького залу з бойовою двобічною сокирою на довгому держаку. На її затылку – маска-череп. Зліва від глядачів – чотири зруби. На трьох із них сидять троє інших учасників дійства – Друга Клітемнестра, Орест і Електра. Перша Клітемнестра мало-помалу починає важко, зі скреготом, крутити навколо себе сокиру, окреслюючи коло, себе в цьому колі. «Гай-гай! Біда! Яка біда!» – таким пронизливим вигуком починає вона свій ритуальний танець, який відбувається у супроводі синкопованої ритміки ударних. Круговий танець переходить у танець з боку в бік. Перша Клітемнестра виразно декламує і пластично рухається одночасно. Її виконання має підкреслено мелодраматичний характер, з загостреною вимовою приголосних – дзвінких, шиплячих, протягнутими фразами, притиском, пришвидшеннями та

сповільненнями, підвищенням динаміки чи стишенням, переходом у зойки або шепіт. Вона читає поему Оксани Забужко «Клітемнестра». Одночасно жонглиє сокирою, то як веслом, то як шестом, рушницею чи ціпком, готуючи удар по пласі зі словами «Я сотворю собі світ без Агамемнона». Так побудований декламаційно-пластичний початок «Орестеї».

Основна частина мелодрами (*Allegro (sempre Marcato quasi Parlando)*) розпочинається вступом ансамблю мідних і ударних інструментів (дві валторни, дві труби, два тромбони і ударні). ОСКАЖЕНІЛІ, нервові звучання вриваються у напружену, гнітючу тишу. В основі драматичної теми – великосептимові інтонації, які сприймаються, як алюзії до стилю Б. Лятошинського, а екстатичне звучання мідних віддалено нагадує їх трактування у симфонічних партитурах О. Скрибіна. Це імітації закличного тріольного мотиву, гліссандуючі побудови, кварто-тритонові ходи литавр. Вступ мідних сприймається, як реакція на вбивство.

На авансцену виходить Друга Клітемнестра в ефектному головному уборі – пов'язці з кривавими косами. Її виразні театральні жести мають земне, психологічне походження порівняно з символікою і умовністю жестів Першою. Перша – жінка-воїн, жорстока, брутальна, без сентиментів, виконавець волі богів. Друга – жінка, підступна і мстива, але яка голосить над учиненим нею ж злочином, і страждання якої – безмежні.

Друга Клітемнестра відтіняє Першу мелодійністю, проспіваністю декламації (текст трагедії Есхіла). М'який, але водночас схвильований і напружений тон її читання протиставляється жорсткому, рубаному, рвучкому тону Першої Клітемнестри. Діапазон її декламації – досить широкий: від високих проспіваних на одному тоні звуків – до низьких продекламованих. Після тексту, який вона виголошує з простягнутою рукою, що вказує на місце убивства Агамемнона, знову вступає драматична тема мідних і ударних. Таким чином здійснюється обрамлення виходу Другої Клітемнестри.

Друга Клітемнестра вступає в дію зі словами «Я віддавна про цю зустріч думала» (*Andante espressivo*). У своєму монолозі вона оповідає, як саме відбувалося вбивство. З жахливим подробицями, з огидою, але водночас і нестримною насолодою месниці. Разом з нею вступає новий музичний матеріал у інструментальному ансамблі. Починається власне мелодекламація. Це момент колосальної напруги. Адже труба соло і вібрафон, до яких поволі підключаються інші інструменти (з сурдинами), виконують ламентозні двозвучні мотиви, акторка інтонує в тому ж колі інтонацій, завивання, схлипування, гліссандуючих закінчень униз і уверх (III ч. – 4 т. до ц. 3 «як раділа я в ту мить», ц. 3 т. 9 «наготовив нам Артрід напій»), немов захиляється від звірської насолоди. Рівному звучанню інструментів, їх неспішному плетиву, мереживу, нанизуванню протиставляється багатоплановість, колоритність, чуттєва, фізіологічна, тілесна об'ємність декламації. Напруга наростає. У цілому утворюється лінійна поліфонія – накладання скупих по діапазону, проте достатньо протягнутих, самостійних двозвучних мелодичних ліній, що певним чином нагадує мінімалістське письмо і відображає заціпеніння, густу внутрішню концентрацію психічної напруги, яка трохи згодом переростає у надривний крик з піднятими уверх руками, як бажання звільнитися від прокляття і скинути з себе страждання.

Друга Клітемнестра голосить за Іфігенією з дуже виразними рухами-поворотами вліво-вправо, закиданням рук, божевільними повторами одних і тих же рухів та інтонацій аж до кульмінації «Доню свою – Іфігенію – сам же зарівав» (III ч. ц. 6), яка сприймається, як крик у Всесвіт, від якого розверзлася стеля і дах, і який, як смерч, вилетів із горла Клітемнестри. У цей момент вступає гліссандо мідних – агресивне, як у першій темі, і відбувається інтонаційне об'єднання двох тем – першої драматичної і другої скорботної.

Монолог Другої Клітемнестри складається з трьох розділів (другий «Засуджуєш, виходить» (III ч. – ц. 7), третій «Із прокляттям зрослись ми» (III ч. – ц. 11). У ній співставляються дві головні кульмінації – гучна (після

другої хвилі) і тиха («батька стріне дочка», після третьої). У тихій – мелодія мідних розширюється, міцно фіксуючи інтервал великої терції. Необхідно також відзначити, що героїня двічі повторює текст «Чи така вже ганебна для нього ця смерть?» (III ч. ц. 5 та ц. 13). При цьому музичний матеріал не є точно повтореним, хоча коло інтонацій – те саме, поліфонічні напластування інтонацій *lamento*.

Увесь цей час, поки Друга Клітемнестра оповідає подробиці злочину, Перша розхитується справа вліво, стоячи спиною до глядача, напівприсядки, з маскою-черепом на затылку і таким чином виражаючи свою причетність до того, про що йдеться. Підняті вверх руки у двох Клітемнестр сприймаються, як відбиття у дзеркалі. Друга висока кульмінація у партії Другої Клітемнестри (III ч. ц. 14) плавно переходить у вигук-голосіння Першої «Гай-гай біда! Яка біда!».

Дію продовжує діалог Ореста і Електри. У обох – динамічні партії, які виділяються багатством і пластикою сценічних рухів – обертаннями, присіданнями, закиданням рук догори. Швидкість рухання по сцені. Партії Ореста і Електри – контрастні партіям обох Клітемнестр. Перша – зберігає властиве їй уже до того – скупе, обмежене коло рухів, Друга – стоїть нерухомо.

Тематизм наступного розділу пов'язаний з попереднім, як варіація (*Lagubre (Andantino)*). Залишаються інтонації *lamento*. Викладені гармонічними терціями у мідних, вони проводяться на фоні постукування гострої ритміки маримби завдяки чому образ набуває глибоко траурного відтінку. Партії Ореста («Провідче душ, Гермесе, порятуй мене» – IV ч. ц. 1) і Електри («Славетний мертвих і живих окличнику Гермесе» – IV ч. ц. 2) вступають по черзі на фоні гліссандо тромбонів. Цей діалог сповнений загострених мовних інтонацій і має напружений, гротескно-скерцозний характер. В інструментальному ансамблі продовжує розвиватися терцієво-квартвовий матеріал з монологу Другої Клітемнестри. Підключаються весь арсенал ударних – військовий барабан, литаври та ін., з гострими –

пунктирними, синкопованими фігурами, надаючи звучанню агресивного характеру. По черзі включаються соло труби та тромбона, зі сфорцандо, трелями, поглиблюючи сферу інфернального. На вершині розвитку демонічного скерцо Перша Клітемнестра вдруге ударяє сокирою по пласі.

Наступна фаза розвитку – (V – Allegro). Тут з'являється нова драматична тема, проте побудована на знайомих вже інтонаціях великих септим, розщеплених октав, мелодичних і гармонічних тритонів (мідні з сурдинами та литаври). У процесі її розвитку використовуються гліссандо і фрулято мідних.

Орест розпростертий, з піднятими вгору руками, спиною до глядача, закликає: «Розкиньте, в коло ставши, сіть» (V ч., ц. 1). Електра танцює, сидячи, припадаючи до землі, з розхристаними рухами. Відбувається вихід на кульмінацію з переходом без зупинки у вигук Першої Клітемнестри «Гай-гай біда! Яка біда!». Продовжує дію Орест (на фоні ударних, без мідних): «Не знаю, вірте, чим це все закінчиться» (V ч. ц. 3, т. 7). Згодом підключаються ламенто в тромбонів (V – ц. 5 т. 3 і далі). І тоді Перша Клітемнестра і Електра разом з ним виконують характерний «силовий хоровод» (на зразок хороводу Ериній в трилогії Есхіла), розмахуючи ліктями, рухаючись по колу, з шиплячими, притиснутими вигуками «ха-ха» («мов горгони ті, зодягнені у чорне», «це матері собаки, люті месники»), що стає виразною кульмінацією цієї частини.

У цей час Друга Клітемнестра (в партитурі Тінь Клітемнестри) розпочинає другий монолог «Гай-гай! Поснули?» (V ч. – ц. 7) на тому ж інтонаційному матеріалі у вигляді остінатного, терцієво-квартового мотиву валторн, *lamento* і гліссандо тромбонів. Тінь Клітемнестри повторює слова Ореста «А що це за жінки там? Мов горгони..» (V ч. – ц. 5, ц. 8) (музичний матеріал не повторюється точно, проте коло інтонацій те ж саме). Розвиток спрямований до кульмінації «Ось він, ось – Ериній спів. Шалом душу душить він!» (1 т. до ц. 10). У цей момент єдиний раз в мелодрамі танцює увесь квартет героїв – однотипними, механічними, проте звивистими, як гадюки,

рухами. Цей танець виконується у супроводі барабанного дробу і репетицій мідних, з коловертальними рухами рук. Знову звучить удар тарілок, як на початку першої частини (після прологу), виконуючи функцію обрамлення. Постаті завмирають. До публіки спиною виходить Перша Клітемнестра. Розпочинається епілог.

Перша Клітемнестра починає читати вірш боком до залу, без музичного супроводу. Це фрагменти «Сонетів до Орфея» Р. М. Рільке. Вона декламує проспівано, продовжуючи голосні звуки. Її манера є протилежною читанню в пролозі. Піднімання інтонації підкреслюється підійманням рук. На словах про «О спів Орфея!» починає звучати запис другої частини Концерту для клавіру f-moll №5 Й. С. Баха (у виконанні О. Козаренка і камерного оркестру «Perpetuum mobile», дир. Г. Павлій).

Перша Клітемнестра читає світло, упокорено, поступово, але цілеспрямовано підіймаючи інтонацію уверх. Кошмар минув, наступило просвітлення. Її голос звучить лагідно і ніжно, легко, але піднесено. Це головна, висока, хоча й тиха кульмінація мелодрами. По закінченні вірша вступають струнні. Актори вертаються на свої місця. Перша Клітемнестра завмирає з рукою занесеною над місцем страти Агамемнона. Все стає, як було на початку. Коло замкнулося. Гасне світло. Тільки два вогника свічі залишаються світити на авасцені.

Проаналізувавши мелодраму «Орестея», ми бачимо, що цей твір постає, до певної міри, унікальним явищем театрального доробку композитора. Принаймні, наші сподівання знайти спільні точки дотику між «Орестеєю» і оперою «Час покаяння» не справдилися. Натомість, інтонаційний аналіз твору показав спорідненість мелодрами з кантатою О. Козаренка для контртенора та інструментального ансамблю «П'єро мертвопетлює». І це, незважаючи на те, що в «Орестейі» композитор, головним чином, звертається до античного першоджерела, а в «П'єро мертвопетлює» – до поезії засновника українського футуризму Михайля Семенка.

Об'єднує ці твори спільна образно-емоційна палітра, трагічно-експресивний психологізм музичних характеристик. Як і в «П'єро», дія «Орестеї» майже позбавлена зовнішніх подій, проте інтенсивно і напружено протікає розвиток її внутрішнього виміру. І такий ракурс художнього бачення в «П'єро» можна пояснювати, як наслідок орієнтації композитора на ідеали романтиків, «з їх «світовою скорботою», роздвоєністю героя, увагою до найтонших душевних порухів», що резонує з «трагічною самотністю людини у сучасному технократичному світі, загубленістю особистості у лабіринтах міст-монстрів, тотальною відчуженістю суспільства, загальною емоційною глухотою, збайдужілістю» [5]. Така близькість «Орестеї» «П'єро», експресіоністський ключ інтерпретації античної трагедії, заставляє поглянути на це явище у творчості композитора як на одну із рис творчого методу митця.

Споріднює «П'єро» і «Орестею» також наявність циклічності. Хоча циклічність кантати, як жанру, позбавленого сценічної дії, є більш помітною, в т. ч. за рахунок тематичного і жанрового контрасту. Однак риси циклічності все ж достатньо виразні і в «Орестеї». На п'ятичастинну структуру основного розділу мелодрами (без прологу і епілогу) накладаються риси інтонаційної колізії сонатної форми (антитетичне співвідношення тематизму суто інструментальних і декламаційно-інструментальних розділів), також – фабульної тричастинності, де розгорнутий монолог Другої Клітемнестри (II–III) відіграє функцію багатогранної експозиції, діалог Ореста і Електри (IV) – функцію розвиткової середини, а заключна ансамблева сцена (V) – функцію динамічної репризи форми.

Звертає на себе увагу і принцип послідовного скорочення кожного наступного розділу форми, застосований композитором також, наприклад в симфонічному циклі «Епістоли», підвищена інтонаційна щільність, немов сконденсованість останніх частин, а також – самостійна виразова роль інструментального ансамблю, в жодному разі – не акомпануючого читцям, а

навпаки – задаючого тон, ведучого їх за собою. Те і інше служить ознаками симфонізації жанру.

Ще однією спільною ознакою є наявність там, і там широко розвиненої сфери декламаційних інтонацій (в інструментальних партіях у т. ч.), елементів *Sprechstimme*, монологічності, прийомів мелодико-ритмічного *ostinato* тощо. Як і в «П'єро», в «Орестей» – мінімум зовнішньої дії і максимум подій внутрішнього, психологічного змісту. Адже оповіді героїв сприймаються, як розмови кожного сам із собою, навіть в ансамблевих сценах. Їхня відчуженість один від одного та водночас відстороненість від зовнішнього світу компенсується щедрим зануренням кожного у світ особистої рефлексії, що сприймається, як фантазмагоричне марення.

Необхідно також зазначити, що перелічені жанрово-інтонаційні і композиційні моделі в жодному разі не є випадковими для Олександра Козаренка. Радше навпаки опорними для його творчості. Це діалог пісенної і мовної інтонацій, який формує мелосність як національно характерну ознаку стилістики Козаренка, підкреслюючи вагомість в його художніх концепціях індивідуального героя, це аklasичне жанрово-стилістичне середовище мелодрами, адже характеристики героїв і ситуацій здійснюються за допомогою інтонаційних моделей, прийомів і знаків бароко, романтизму, необароко, зрештою це також органічний синтез вказаних джерел, який забезпечує глибоку індивідуальність почерку митця.

#### Список використаної літератури

1. Олександр Козаренко: розмова з ювіляром / розмовляла Софія Іванова. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <http://zbruc.eu/node/11971>
2. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. / Любов Кияновська. – Львів: Тріада плюс, 2008. – 344 с.
3. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського



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, 2012. – Вип. 10. – С. 141–157.

4. 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.
5. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музика. – 1996. – №3. – С. 3, 15.