

УДК 785.6

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

ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ДЖЕРЕЛА ТЕМАТИЗМУ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА: ІНТОНАЦІЙНІ ВІДКРИТТЯ КОМПОЗИТОРА

У статті охарактеризовано та обґрунтовано п'ять характерних жанрово-інтонаційних джерел тематизму композитора, серед яких – мовно-знакова інтерпретація «чужого слова», національна характерність, пріоритет мелодичного початку, перевага жанрово-інтонаційних джерел аklasичних епох та театралізація. Зазначено особливості синтезу вказаних джерел та інтонаційні відкриття композитора.

Ключові слова: жанрово-інтонаційні джерела тематизму, інтонаційний образ світу, мовно-знакова інтерпретація «чужого слова», національна характерність, пріоритет мелодичного початку, перевага жанрово-інтонаційних джерел аklasичних епох, театралізація, інтонаційні відкриття композитора.

Ольга Коменда

Жанрово-интонационные источники тематизма Александра Козаренко: интонационные открытия композитора. В статье охарактеризовано и обосновано пять характерных жанрово-интонационных источников тематизма композитора, среди которых – языково-знаковая интерпретация «чужой речи», национальная характерность, пріоритет мелодического начала, преимущество жанрово-интонационных источников аklassических эпох и театралізація. Указано особенности синтеза зафиксированных источников и интонационные открытия композитора.

Ключевые слова: жанрово-интонационные источники тематизма, интонационный образ мира, языково-знаковая интерпретация «чужой речи», национальная характерность, пріоритет мелодического начала, преимущество жанрово-интонационных источников аklassических эпох, театралізація, интонационные открытия композитора.

Olga Komenda

The Genre-Intonation Sources of the Thematism of Works by Oleksandr Kozarenko: the Composer's Intonation Discoverys. The article characterized and substantiates the five specific genre-intonational sources of the thematism of works by Oleksandr Kozarenko, among them – the languagal-sign interpretation of «alien words», the national distinctness, the priority of melody, the advantage of the genre-intonational sources of nonclassical epochs and theatricalization. The features of synthesis of these sources and the composer's intonation discoverys are detected.

Key words: the genre-intonational sources of the thematism, intonation image of the world, the languagal-sign interpretation of «alien words», the national distinctness, the priority of melody, the advantage of the genre-intonational sources of nonclassical epochs, theatricalization, the composer's intonation discoverys.

Постановка наукової проблеми та її значення. Творча індивідуальність того чи іншого композитора великою мірою визначається індивідуальністю системи жанрово-інтонаційних джерел тематизму його творів. Проведений нами аналіз низки камерно-інструментальних та вокально-симфонічних творів Олександра Козаренка з точки зору пріоритетності тих чи інших жанрово-інтонаційних джерел [2] дозволив висунути припущення про те, що творча індивідуальність Козаренка визначається індивідуальним синтезом таких основних, жанрово-інтонаційних джерел:

- 1) широка мовно-знакова інтерпретація «чужого слова»;
- 2) національна характерність жанрово-інтонаційних джерел;
- 3) пріоритет мелодичного початку, що реалізується на структурному і формотворчому рівнях;
- 4) перевага жанрово-інтонаційних джерел аklasичних епох: середньовіччя / бароко / романтизм / неobaroko.
- 5) театралізація усіх жанрів.

Спробуємо обґрунтувати і підтвердити висунуті нами положення, спираючись на концепції музичного тематизму Євгенія Назайкінського [3], Катерини Руч'євської [4], Віри Валькової [1] та теорію інтонаційного образу світу Юрія Чекана [6]. У цьому й полягає мета цієї статті.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.

1. Широка мовно-знакова інтерпретація композитором «чужого слова».

Фактично в кожному з проаналізованих творів Олександра Козаренка ми зустрічалися не тільки з різноманітними жанрово-стильовими моделями, жанровими інтонаціями, але й різноманітними альянсами (на рівні історичного, національного, індивідуального стилів, а також – окремих творів й тем). Все це вказує на багатогранний, широкий підхід композитора-постмодерніста до роботи з вихідними інтонаційним матеріалом, про його глибинну обізнаність з національною й світовою музичною культурою, про те, що митцю вдалося знайти й дотриматися того важливого балансу між національним та позанаціональним, який характерний для відкритих й зорієнтованих на загальнолюдські проблеми і цінності творчих натур.

Такий підхід починає проявлятися у композитора одразу, починаючи з післяконсерваторських творів, про що свідчать, наприклад – «Ірмологіон», з його звертанням до монодичної моделі, уособленої острозькими наспівами, але водночас жанрово-інтонаційних особливостей барокової арії і хоралу, класичного менуету і стилістики Чайковського. Подібне спостерігаємо у творах того періоду – «Пасакалії» для органа, «Писанках» для фортепіано та ін.

На цьому шляху Олександра Козаренка необхідно відзначити кілька поворотних моментів:

1. Опанування *широкою охоплених алюзій та знаків* у «Concerto Rutheno» (Скорик, Барток, Лисенко, Людкевич, Лятошинський, Скорик, Бах, Бетховен, Шуберт, Шуман, Ліст, Равель, Глінка, Бородін, Рахманінов, Стравінський, Хіндеміт, Шенберг, Веберн, Кагель і ін.), де композитор прагне максимально завоювати свій інтонаційний простір, охопити всю свою і визначити як свою знакову територію.
2. Перша спроба *виходу за межі академічної музики до популярної пісні, шлягера* (алюзія до мелодії Енніо Морріконе «Chi Mai» з фільму «Професіонал»), здійснена у «Konzertstuck», тобто зрівняння високих і низьких жанрів, а водночас не кількісне охоплення території, а *робота вглиб* – *звертання до Токати і фуги d-moll Й. С. Баха, не як одиничного зразка, не як конкретної одиничної теми, а як інтонації, що несе в собі глибинне історико-культурне навантаження і відповідне смислове багатство* (бахізми Стравінського, Хіндеміта, Шнітке, а особливо Шостаковича та ін.).
3. 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 та характерною для образно-художніх результатів митця у «П'єро мертвопетлює», в т. ч. через їхні інтонаціональні репрезентації (нововіденці, Шуберт, Барток, Прокоф'єв, Лятошинський, Шостакович) (те ж в «Час покаяння», «Страстях» та багатьох інших творах).

4. Перенесення знайдених результатів і їх закріплення в жанрах духовної музики, *ствердження глибоко синтетичного методу роботи з жанрово-інтонаційними джерелами*, органічний синтез літургічних (меса, літургія, протестантські співи, монодія, мотет, партесний спів), паралітургічних (кант, псалм, хорал, набожні моралізаторські пісні) і позалітургічних (традиційний фольклор, в т. ч. інструментальний, дума, пісня-романс, шлягер; Й. С. Бах, В. А. Моцарт, П. Чайковський, класико-романтичний симфонізм, О. Скрябін, Б. Бріттен, нововіденці, Д. Шостакович, С. Людкевич, Б. Лятошинський, М. Скорик, О. Козаренко; риторичні фігури – хреста, катабазис, анабазис, секвенція «Dies irae», монограма ВАСН¹) жанрово-інтонаційних джерел в «Українській кафолічній літургії» (2000) та «Українському реквіємі» (2008).

Що ж звідси можна назвати інтонаційним відкриттям композитора? Як мінімум це: 1) уведення острозьких наспівів у інтонаційний простір сучасної української культури; 2) актуалізація знаків Людкевича і Лятошинського як українського втілення сецесії нововіденців у інтонаційній парадигмі сучасної української музичної мови; 3) синтез різних інтонаційних джерел під знаком соборної ідеї Греко-католицької Служби Божої (Перемишльська школа).

2. Національна характерність жанрово-інтонаційних джерел.

Олександр Козаренко – композитор, який народився в Коломиї, де пройшли його дитячі роки, й досі живе його мама, вчився у Львівському музичному училищі імені Станіслава Людкевича, повернувся після навчання в Київській консерваторії до Львова, де зараз живе і працює, і тому пояснювати й обґрунтовувати його особливе ставлення до національних джерел немає особливої потреби. У цьому відношенні він може ще більш послідовний, ніж інші композитори львівської школи – Віктор Камінський, Юрій Ланюк, Любава Сидоренко та ін. Але наведемо приклади. Вони є трьох типів:

¹ До речі, ще раз хочемо наголосити, що уведення в музичний текст знаків, таких як бахівська монограма наприклад, або «Dies irae», тим більше широко розповсюджених у музичній практиці жанрів, є однією із форм інтонаційного синтезу, адже ці інтонаційні моделі в ситуації ХХІ ст. сприймаються як такі, що своєю присутністю несуть інформацію про всі свої попередні втілення (В. Валькова).

1. Послідовне звертання до таких національних жанрово-інтонаційних джерел народної і професійної творчості (духовної музики) як:
 - *острозький наспів*, який є місцевим варіантом середньовічної монодії («Ірмологіон», «Страсті Господа нашого Ісуса Христа»);
 - *партесний спів* («Ірмологіон»);
 - *фольклорна архаїка*, в т. ч. ладкання («П'ять весільних ладкань з Покуття», «Українська кафолічна літургія», «Український реквієм»);
 - *дума, голосіння* («Час покаяння»);
 - *кант, псалм* («Українська кафолічна літургія»);
 - *лірична пісня, пісня-романс* («Chansone triste», «Богородичні пісні», «Української кафолічної літургії», «Український реквієм»);
 - *коломиїка* («Concerto Rutheno»);
 - *народноінструментальні награвання* («Concerto Rutheno», «Український реквієм»).
2. Послідовне звертання до національного інструментарію, імітація засобами класичного інструментарію специфіки звучання українських народних інструментів: зокрема, засобами препарованого фортепіано – звучання цимбалів («Concerto Rutheno»), використання цимбалів, трембіт, ребра, фрілки, окарини, дрімби, теленки як інструментів симфонічного оркестру («Український реквієм»).
3. Уведення у тексти творів як алюзій знаків стилю українських композиторів – Станіслава Людкевича («Українська кафолічна літургія», «Український реквієм»), Бориса Лятошинського («Український реквієм»), Мирослава Скорика («Український реквієм»), Олександра Козаренка («Український реквієм»).

До речі, необхідно відзначити, що серед усіх інших неукраїнських жанрово-інтонаційних джерел чільне місце посідають австро-німецькі, що, до речі, зазначає й Олена Чекан в своїй дисертації [5]. Звичайно, порівняно з українськими джерелами доля австро-німецьких – значно скромніша. Проте роль австро-німецьких у порівнянні з інонаціональними – дуже значна. Цю ментальну бли-

зькість 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. І навіть така значна увага композитора до знака Людкевича, до речі, вихованця австро-німецької композиторської школи і спадкоємця малерівсько-штраусівського експресіонізму – також має бути розглянута в ракурсі австро-німецьких коренів, хоча й потребує окремого розгляду.

Знову ж таки, що з переліченого вище можна віднести до групи інтонаційних відкриттів композитора? По-перше, – послідовне звертання композитора до джерел української монодії у вигляді острозького наспіву; по-друге – таке широке й різноманітне використання народного (гуцульського) інструментарію, яке ми власне зустрічаємо в «Українському реквіємі»; по-третє – оперування стильовими знаками творчості українських композиторів (Людкевич, Лятошинський, Скорик, Козаренко).

3. Пріоритет мелодичного початку, що реалізується на структурному і формотворчому рівнях.

Питання первинності мелодизму (вокальної інтонації) у стилі Олександра Козаренка ґрунтується на кількох основах: по-перше, – на глибинній мелодичності тих жанрово-інтонаційних джерел, до яких він звертається. Маються на увазі й острозькі розспіви, монодичні ладозвукоряди яких сформовані вокальною інтонацією, і пріоритет пісенно-романсової інтонації, як фольклорного, так і професійного походження (алюзії до тем Чайковського, наприклад) і загалом широким звертанням композитора до вокального фольклору у його найрізноманітніших жанрах (думи, голосіння, коломийка тощо). Взагалі необхідно звернути увагу ще на два вагомні чинники у цьому відношенні. Це переважання фактури гомофонного складу, як стилетворчого фактору у практично всіх творах Козаренка, але водночас і поліпластовість фактури, тобто мелодизацію кожного з наявних голосів, підголосків, фактурних шарів. Тобто тут така ситуація, що, з одного боку, у переважній більшості творів Олександра Козаренка ми маємо справу з наявністю провідної мелодії, мелодичної лінії, яка виразно виділяється

серед інших фактурних компонентів, і режисерування нею всіх інших компонентів фактури, хоча й ці інші компоненти – також достатньо мелодизовані.

Мелодії Козаренка загалом – це широке поняття. Вони існують як у складі романсових, так і пісенного складу тем (таких найбільше), так і мовно-декламаційного порядку явищ, які також мають в своїй основі мелодичну, вокальну генезу. Мелодії Козаренка – різні за інтонаційним складом. Тут спостерігаємо пряму залежність типу мелодії від жанрово-інтонаційного джерела. Тобто, якщо ми маємо справу з фольклорною архаїкою, то на перший план будуть виступати мелодії формульного типу, якщо з монодією, – то мелодії, сформовані інтонацією слова, якщо пісенно-романсового складу – то індивідуальні мелодії, як правило, широкого дихання.

Ще один чинник – це характер і спосіб розвитку мелодії, тобто мелодичність і мелодизація як чинники творення композиційної форми (у «Концертштюку», наприклад). Тут йдеться не про власне від початку і до кінця проведену мелодичну лінію, а про – суголосність цілої низки довших і коротших мелодичних мотивів, фраз, речень, ліній, які переходять один в одного, переплітаються, діалогізують між собою, розосереджуються по вертикалі і горизонталі, утворюючи гнучке плетиво – навдивовиж мелодизовану фактуру. Тобто в цілому на прикладі творчості Олександра Козаренка ми маємо повне право говорити, власне, як про мелодизацію першого, так і, власне, як в цьому останньому випадку, – мелодизацію другого порядку. Так наприклад, в «Ірмологіоні» спостерігається мелодизація першого порядку, тобто, власне, – мелодичний зміст п'яти тем, покладених в основу композиції, які є прикладами концентрованого тематизму. Те ж бачимо у «П'яти весільних ладканнях з Покуття», «Богородичних піснях» та «Острозькому триптиху».

Інша справа – у «Concerto Rutheno», де коломийка трактується і як пісня (в першій частині), і як танець (в другій частині). Тут рівноправно поєднуються функції мелодизму: і структурні, і формотворчі, тобто представлений мелодизм і першого, і другого плану. Обидві теми – і імпровізаційна першої частини, і моторна, танцювальна другої частини – є мелодичними, вокальними в своїй

основі (концентрований тематизм), але водночас імпровізаційний розвиток (алеаторика) в першій частині і варіаційний розвиток в другій частині – також є мелодичними, лінеарними, горизонтальними, часомірними в своїй основі (по великому рахунку: мелодія, як явище горизонталі, віддзеркалює часовий вимір композиції). Такі ж процеси спостерігаємо у «Страстях Господа нашого Ісуса Христа», опері «Час покаяння», «Українській кафолічній літургії» (особливо в антифонах, «Вірую», «Достойно є» та ін.), «Українському реквіємі».

Нарешті, «Konzertstuck» є яскравим прикладом мелодизації другого порядку. Тобто використання мелодичності на рівні творення форми і композиції. Тут мелодичність, мелосність – непряма, і тому що використовується розосереджений тематизм, і тому, що мелодія Морріконе, до якої прямує у своєму розвитку бахівська тема, так і не з'являється в остаточному своєму вигляді. Характерною рисою такого мелодичного викладу другого порядку є недовмленість, недовершеність і недовикористаність усіх наявних можливостей. Це своєрідний *розосереджений мелодизм* (перефразовуючи термін В. Валькової), з його явною і прихованою поліфонічністю, поліпластовістю, варіантністю мотивів, недіалогічним характером їх взаємодії. Про такий тип мелодизації можемо говорити також у «Псаломі Давида», частково «Chansone triste».

Мелодичне по суті мислення композитора підтверджує також частота звертання Козаренка до музично-риторичних фігур – хреста, катабазіс, анабазіс, монограми ВАСН, мелодії «Dies irae» (в «Українській кафолічній літургії» та «Українському реквіємі», в першу чергу), як явищ мелодичного порядку.

Отже, різноманітність і багатство використовуваних власне вокальних жанрово-інтонаційних джерел, а також глибоко мелодичне чуття і розуміння композитором музичної форми обумовлюють мелосність – третю характерну рису тематизму Олександра Козаренка. Зрештою, в чому тут полягає відкриття композитора? На мою думку, в тому, як послідовно і різноманітно, фактично в кожному творі, незалежно від жанру, виконавського складу, інтонаційних джерел в використовує композитор цей принцип повсюдної і всезагальної мелодизації музичної тканини.

4. Перевага жанрово-інтонаційних джерел акласичних епох: середньовіччя / бароко / романтизм / необароко.

Аналіз жанрово-інтонаційних джерел тематизму творів Олександра Козаренка виявив, що як на рівні жанрової системи творчості, так і на рівні власне жанрово-інтонаційних джерел тематизму Олександр Козаренко звертається не до всіх епох і періодів історії музики однаково часто і результативно. Так, безперечно, ближчими його творчій індивідуальності виявляються так звані акласичні епохи, з їх тяжінням до порушення норми, культивуванням свободи та можливості індивідуального вибору.

Зокрема, вагоме місце тут належить епосі бароко і її двійнику у ХХ ст. – необароко. На рівні жанрової системи творчості Олександра Козаренка – це робота за моделями *сюїти* («Ірмологіон»), *кантати* («Богородичні пісні», «П'ять весільних ладкань з Покуття»), *страстей* («Страсті Господа нашого Ісуса Христа»), *алегоричної опери* («Час покаяння»), *concerto grosso*, *поліфонічного циклу* (останні взагалі виконують функцію своєрідної композиційної моделі другого і третього планів у ряді творів композитора – «Concerto Rutheno», «Konzertstuk», «П'єро мертвопетлює»), зрештою до актуальних для епохи бароко необхідно віднести і такі жанри як *літургія* та *реквієм (панахиду)*. Звертання до моделей цих барочних жанрів, їх значне кількісне переважання, вказує на вагомий компонент барокового мислення у жанровій системі композитора, що відповідно впливає і на характер його творчої індивідуальності в цілому.

На рівні ж жанрово-інтонаційних джерел тематизму необхідно згадати і про риторичні фігури – хреста, катабазіс, анабазіс та інші, які неодноразово з'являються у різних творах («Псалом Давида», «Concerto Rutheno», «Українська кафолічна літургія», «Український реквієм» та інші) як знак і символ епохи бароко. І про жанрові джерела тематизму (думу, кант, псалм, хорал). І, зокрема, про те, як наприклад, в «Concerto Rutheno» токато переростає в коломийку, проте перед тим тривалий час балансує між собою 50/50, і про модель арії *lamento*, яка широко використовується в різних творах Козаренка, починаючи з «Ірмологіона» (третья частина), у «Псаломі Давида», опері «Час покаяння», «Українській кафолічній літургії»,

«Українському реквіємі», і прийом *ostinato*, так часто застосований Козаренком, що важко назвати твори, де його немає.

Зрештою, необхідно звернути увагу й на втілення барокових характеристик на рівні організації часопростору. Тобто, цілком помітною і часто повторюваною рисою в різних творах Олександра Козаренка є фактурна двопластовість. А, між іншим, досліджуючи художній простір музичного твору, Олена Чекан виділяє таку головну характеристику барокового мистецтва як динамізм, яку характеризує як результат і породження антитетичності світоглядних уявлень тогочасної людини. «Як нам здається, – пише дослідниця, – основна причина динамізму як суттєвої риси просторових уявлень Бароко полягає якраз не в наявності уявлень про безмежно велике та безмежно мале – але в усвідомленні **антитетичності** світу» [5, 141]. Одним із способів реалізації ідеї антитетичності вона вважає композиційний принцип антифонності (до речі, кожна з десяти частин «Страстей» названа композитором антифоном не випадково: в кожній є протиставлення читця, хору і оркестру, як мінімум). А ще, аналізуючи оперу «Час покаяння», Олена Чекан говорить про наявність «не тільки уособлення «високого» та «низького» (фольклорний прообраз); різне часове протікання – «час теперішній» та «мимойдучий час», але й про те, що «художній простір твору позначено стиканням двох пластів як двох різнонаправлених дій. Традиційне функціональне розшарування «рельєф – фон», – за її словами, – переростає в багатозначність переходів «рельєф – фон – рельєф» [5, 148].

Все це схиляє до думки про те, що будь-який прояв контрастних протиставлень, достатньо ясно виражений в тексті, доцільно трактувати як відображення барокової антиномічності. Тому характерну для творів Олександра Козаренка двопластовість фактури, тим більше, у сусідстві з такою великою кількістю інших барокових ознак, доцільно пояснювати з точки зору втілення власне барокового принципу антиномічності. Прикладами такої фактурної двопластовості є тексти «Богородичних пісень», «Псалому Давида», «Chanson triste», «Страстей», «Часу покаяння» і багатьох інших камерних та великих творів Олександра Козаренка. Ця антиномічність може набувати й інших форм: втілюватися, наприклад, і як протиставлення мелодичності та ритмічності головних інтонаційних сфер, як в «Concerto Rutheno» наприклад. Але у своєму

основному варіанті вона пов'язана з генералізуючою рисою мислення Козаренка – мелодичністю його стилю. Адже йдеться тут не про мелодію як головну і супровід як про підпорядковану річ, однак про рівночасну і рівнозначну мелодизацію двох фактурних пластів, хоча нерідко не лапідарну й не однозначну, а з численними внутрішніми розпиленнями, розпорошеннями за допомогою більш дрібних мелодичних штрихів.

Типово бароковим можна вважати також контраст народного й професійного, низьких і високих джерел, яких достатньо у багатьох у різних творах Олександра Козаренка (Бах і Морріконе, наприклад в «Концертштюдці»). З іншого боку, при достатньо вагомій, провідній ролі барокових і необарокових інтонаційних знаків і ознак, необхідно відзначити, що вони в жанрово-інтонаційній системі Олександра Козаренка доповнюються й збагачуються також іншими джерелами – середньовічною монодією (про роль острозьких наспівів як інтонаційної канви ряду творів Олександра Козаренка вже було сказано достатньо багато), а також рисами романтичного симфонізму, який, до речі, проявляє себе по-різному – і як діалектика співвідношення елементів однієї теми, і як монотематичне об'єднання циклу провідними інтонаціями, і як фазове, хвилеподібне, з плавністю переходів від гомофонних до поліфонічних розділів розгортання великої форми.

Показову характеристику діалектичного співвідношення двох елементів теми першої частини «П'єро», наприклад, а також монотематичного об'єднання всього твору цими інтонаціями, здійснює Юрій Чекан у наступній схемі.

1 ч.

Я по-ка-жу вам без-ліч сві-тів о-ри-гі-наль-них і кап-риз-них

II ч.

На пустель-них ву-ли-цях за-хо-пи-ла ніч. Хтось по-з-вав за во-ріт по йме-ню дві-чі.

III ч.

Хтось сти-снув сер - це під сур-ду - том міц-ним

III ч.

Ніж-ний ан-гел схи-лив-ся на ра-ме-на стом-ле-ні й про-мо-вив: "Ляж і о-чі за-плющ".

IV ч.

Ви ро-зу-мі-с-те? Я не мо-жу спат-ь, ви зна-с-те? Я но-чі не сплю!

За словами вченого: «Інтонаційна генеза перших двох мотивів (а, а') сягає *фанфарних* (курсив тут і далі – О. К.) витоків. Свідчення цього, окрім фактурно-динамічних (одноголосся, *f*) та композиційних ознак (початок твору) – суто мелодичні характеристики: рух по звуках тризвуку (акорду) та ямбічний характер мотиву (тріоль як передікт до половинної тривалості). Другий мотив є *оберненням першого*; у ньому чітко простежується висхідна ямбічна кварта – типова ознака фанфарної інтонації. Все це – вияв *імперативного характеру* першої половини теми, у генетичній пам'яті якої – численні відголоски так званих «мангеймських ракет» та їх переінтонування у творах класиків – від «Прощальної симфонії» Гайдна до фортепіанних сонат та симфоній Бетховена. Водночас інтонаційний профіль розглядуваних мотивів загострено (рух по звуках тризвуку зі зменшеною квінтою та зменшеною октавою: *gis–d; dis–d; e–b; e–es*), а позірний енгармонізм двох опорних звуків, що завершують кожен мотив (*dis* та *es*) в реальному інтонуванні людського голосу виявляє свою зонну природу: *dis* інтонується з тенденцією до підвищення (оскільки є увідним тоном до *e*, що виступає опорним звуком наступного мотиву), а *es*, до якого йде мелодичний рух у другому мотиві – з тенденцією до пониження («недотягнута» до чистої октави зменшена октава; виникле напруження частково розв'язується з початком наступної фрази, що починається з *e*).

Друга половина теми (в) має не імперативну, а *ліричну* інтонаційну генезу. Окрім композиційних ознак (фраза як фаза мелодичного руху), свідчення цього – будова мелодичного профілю. Він базується на *плавному посекундовому русі з концентрацією на ввіднотонних інтонаціях* (*cis–d; dis–e*); втім, загальна кантіленність, традиційно властива ліричному тематизму, поєднується з певною невизначеністю центрального опорного тону (*d* чи *e?*), що створює відчуття непевності та хисткості.

Таким чином, уже перша тема, що виконує інтрадну функцію, використовуючи трансформовані лексикою сучасної академічної музики знаки класицистичної епохи, створює відчуття напруженої невизначеності, особистісної рефлексивності, внутрішньої драматичності [7, 194–195].

Незважаючи на те, що в якості інтонаційних джерел вчений відзначає і мангемців, і Гайдна, і Бетховена, що цілком справедливо в цьому випадку, проте загалом ці інтонації не належать до ключових і повторюваних у інших творах Козаренка. Натомість прийом об'єднання циклу одними й тими ж інтонаціями, як явно романтичного походження (Берліоз, Ліст та інші), а також побудова крупної симфонізованої форми за допомогою хвилеподібної драматургії (Чайковський, Рахманінов, Малер, Шостакович) стане вирішальним у творчості Олександра Козаренка. З цим перетинається і згадуваний уже принцип мелодизації крупної форми, визначений нами як розосереджений мелодизм. І і те, і інше, передусім, звичайно, стосується крупних, масштабних композицій, таких як реквієм і літургія, але навіть в таких творах, як наприклад «Concerto Rutheno», це також дуже добре помітно.

Оригінальність Олександра Козаренка у цій сфері полягає в об'єднанні ним усієї багатоманітності інтонаційних джерел акаси-чних, романтизуючих епох – в єдину жанрово-інтонаційну систему, базу творчості, де роль найбільш ґрунтового чинника відіграє все таки епоха бароко – з її визначальною для творчості Козаренка, формуючою, роллю жанрів, інтонацій і естетичних принципів.

5. Театралізація усіх жанрів.

Нарешті, ще одна риса, на яку необхідно звернути увагу – це театр і пов'язані з ним жанрово-інтонаційні джерела. По-перше, це вагома роль власне музично-театральних жанрів у творчості композитора і, між іншим, не в найкращий для музичного театру час (опера «Час покання», балет «Дон Жуан з Коломиї», мелодрама «Орестея»). По-друге, – переважне використання концентрованого тематизму² як такого, що підкреслює предметність, персона-

² «Концентрована тема, за словами Віри Валькової, – в музиці як об'єкт слухачької уваги не тільки залежить у своїй виразності від оточуючого її фону, але і сама «просякнута» цим фоном, ніби «з'єднана з тої ж матерії», що й він. В цьому виявляється тісний зв'язок одного з одним двох родів тематизму. Один з них (концентрований) завжди «занурений» в інший – в континуальні потоки розосередженого тематизму. І концентрована тема – у повній відповідності з уявленнями психологів про зв'язок свідомої й несвідомої форм мислення – «фокусує», збирає в чітко структуроване ціле те, що ніби «раніше» і «глибше» дано в континуальному розвитку, зверненому до нашої інтуїції. Принципово інші закономірності визначають сутність розосередженого тематизму. Його зовнішні ознаки – на відміну від концентрованого тематизму – засновані на принциповій злитності зі всім іншим матеріалом. Такі теми проростають в живу тканину твору, як

жність тем Козаренка, їх акторську роль у драматургії художнього цілого. Пов'язаним з цим є сюжетне, дуже образно-конкретне сприйняття музики Олександра Козаренка, у мене наприклад. Портрете, – звертання до театральних жанрово-інтонаційних джерел у якості тем нетеатральних по суті жанрів. Прикладом такого є, наприклад модель барокової арії у третій частині «Ірмологіону» та ряді сольних номерів «Української кафолічної літургії». Почетверте, це також персоніфікація тембру – («Konzertstuck» – флейта як герой, песонаж; у «Concerto Rutheno» – фортепіано і бонги) та ін. По-п'яте, це трактування альянсу, особливо альянсу до індивідуального стилю, до конкретної музичної теми як персонажу, що живе і діє в оточуючому тексті (в т. ч. секвенції «Dies irae», монограми ВАСН та ін.³). Нарешті, по-шосте, це, поза сумнівом, – і роль мелосу, в т. ч. мовної інтонації, як у вузькому («Страсті»/читець, «П'єро»/sprechgesang), так і в широкому розумінні – як однієї зі складових вокальної інтонації взагалі. В такому розумінні вона присутня фактично у кожному з творів Олександра Козаренка (див. вище про мелодизм). Адже, за словами Євгенія Назайкінського: «Мелодичний голос завдяки вокальним механізмам співінтонування музики сприймається як щось найбільш близьке слухачу, його власним інтонаційним навичкам і можливостям. Мелодія сприймається як носій «суб'єктивного» людського початку, тоді як фонові пласти фактури більшою мірою пов'язуються з образами загального оточення, з фоном, атмосферою, середовищем» [3, 180]. Зрештою, про театралізацію нетеатральних жанрів свідчить й те, що наприклад, як відомо, балет «Дон Жуан з Коломиї» – це твір другого плану, тобто представляє собою об'єднання в єдине ціле раніше написаних творів, написаних не як балетних номерів, а як інструментальних творів: а саме – «Оро» для ансамблю ударних інструментів, «Інвенцій» для чотирьох мелодичних ін-

нервові волокна. І якщо концентрована тема, вилучена з контексту, суттєво змінює свій смисл, то розосереджена тема за такої операції його втрачає» [1, 39].

³ До речі, «музичними» звуками імені та прізвища Олександра Козаренка є у різних варіантах (a)s/e(s)/a/e. З них можна утворити малу секунду, чисту кварту, чисту квінту й тритон, безперечно, важливі для інтонаційної системи Козаренка інтервали. І хто його знає, як насправді думав композитор? Проте із врахуванням цього знання можна абсолютно інакше поглянути низку творів композитора, починаючи з «Concerto Rutheno» і його «квартової секвенції» в коді твору – і аж до «Українського реквієма», з його величезною роллю тритону як ключової інтонації.

струментів та «Concerto Rutheno». Інша справа, що між цими творами, поміщеними в нові умови, виникають свої композиційно-драматургічні зв'язки, адже, за словами Юрія Чекана, динаміка руху «Оро» є типовою для головних партій сонатної форми, концентрований мелодизм «Інвенцій» є типовим для функцій побічної, а «Concerto Rutheno», з його зворотнім в цьому контексті рухом – від романтично-романсової імпровізаційності до коломийковості з елементами чардашу – виконує роль дзеркальної репризи [8]. Проте таке об'єднання було б неможливим, якщо б сам характер тематизму і його розвитку не давав би для цього відповідних підстав.

Нарешті, необхідно зазначити, що особливо виразним і промовистим у творчості Олександра Козаренка є уведення рис театрального жанру в сферу духовної музики, про що свідчать риси оперного жанру, наприклад, в «Українській кафолічній літургії», «Українському реквіємі» та низці інших творів.

Про які ж власне інтонаційні відкриття у Олександра Козаренка можна говорити, власне на цьому останньому рівні? Думаю, це власне факт посттеатралізації, як у випадку з балетом-інсталяцією «Дон Жуан з Коломиї». Саме це, виходячи із особливостей і творчих можливостей композитора, стає знаковою для нього річчю у сучасному українському музично-культурному просторі, визначає його творче обличчя як своєрідне і неповторне, в т. ч. завдяки прихильності до театрального жанру і послідовній, різнобічній театралізації всієї своєї музичної творчості.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Отже, підсумуємо проведений аналіз жанрово-інтонаційних витоків творчості Олександра Козаренка.

Згідно концепції інтонаційної бази творчості Юрія Чекана [6–7], усі використовувані композитором жанрово-інтонаційні джерела поділяються на ті, які спільні для композитора і його референтної групи, і ті, які привнесені композитором; національні та позанаціональні; музичні та позамузичні.

У Олександра Козаренка спільним для його референтної групи є оперування усією жанрово-інтонаційною базою світової музики в якості матеріалу творчості і трактування цього матеріалу як знаків і символів, що виконують роль породження

нових сенсів. Привнесені композитором – знаки творчості українських композиторів, острозькі наспіви тощо.

А тепер сконцентруємо увагу на головних інтонаційних відкриттях Олександра Козаренка. За словами Юрія Чекана, інтонаційні відкриття у сфері жанрово-інтонаційних джерел творчості поділяються на дві групи. *Перше* – уведення нових для національної культури (жанру) жанрово-інтонаційних джерел. *Друге* – нові синтези жанрово-інтонаційних джерел⁴.

У Олександра Козаренка до першої групи належать:

- 1) уведення острозьких наспівів як оригінального жанрово-інтонаційного джерела творчості;
- 2) об'єднання жанрово-інтонаційних джерел саме аklasичних епох – в єдину жанрово-інтонаційну базу творчості;
- 3) започаткування явища театралізації постфактум як творчого методу («Дон Жуан з Коломиї»), що став своєрідним «брендом» митця.

До другої:

- 1) широке використання знаків Людкевича і Лятошинського як репрезентантів австро-німецького експресіонізму в українській музиці;
- 2) глибинний синтез світських і культових, високих і низьких, католицьких і православних, старовинних і сучасних жанрово-інтонаційних джерел у жанрі літургії;
- 3) багате й послідовне уведення народного інструментарію у симфонічний оркестр;
- 4) послідовне застосування принципу повсюдної і всезагальної мелодизації музичної тканини як чинника простору і часу музичного твору.

Саме ці інтонаційні відкриття формують у творчості Олександра Козаренка те, що Євгеній Назайкінський називає модальністю інтонації або «образною тональністю музичного висловлювання» [3, 173]. Породжені особливо уважним ставленням композитора до жанрово-інтонаційних джерел, і будучи результатом старанної

⁴ Жанрово-інтонаційні витоки 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].

роботи композитора над їх відбором та переосмисленням в умовах авторського мовлення, ці інтонаційні відкриття склали основу «авторської інтонації» Олександра Козаренка.

Список використаної літератури

1. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: монография / В. Б. Валькова. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1992. – 161 с.
2. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / 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. 9. – С. 201–231.
3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
4. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. – 159 с.
5. 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.
6. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
7. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : дис... д-ра мистецтвознав. – 17.00.03 – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Юрій Іванович. – К., 2010. – 408 с.
8. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музика. – 1996. – №3. – С. 3, 15.