

Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка

У статті досліджено різні види тематизму у творчості Олександра Козаренка на прикладі аналізу камерних творів митця початку 1990-х років: «Concerto Rutheno» «Konzertstuk» та «П'єро мертвопетлює». Виявлено наявність концентрованого (централізованого, децентралізованого та еталонного підвиди) та розосередженого видів тематизму. На основі отриманих результатів стверджено особливе значення першої половини 1990-х років для набуття майстерності тематичного розвитку та досвіду тематичної роботи, а також формування творчої індивідуальності митця.

Ключові слова: тематизм, інтонаційний образ світу, концентрований і розосереджений види тематизму, централізована тема, децентралізована тема, тема-еталон.

В статье исследованы различные виды тематизма в творчестве Александра Козаренко на примере анализа камерных произведений композитора начала 1990-х годов: «Concerto Rutheno», «Konzertstuk» и «Пьеро мертвопетлюет». Выявлено наличие концентрированного (централизованного, децентрализованного и эталонного подвиды) и рассредоточенного видов тематизма. На основе полученных результатов подтверждено особое значение первой половины 1990-х годов в творчестве А. Козаренко – для приобретения мастерства тематического развития и опыта тематической работы, а также формирования творческой индивидуальности композитора.

Ключевые слова: тематизм, интонационный образ мира, концентрированный и рассредоточенный виды тематизма, централизованная тема, децентрализованная тема, тема-эталон.

Concentrated and Dispersed Types of Thematism in Chamber Works by Oleksandr Kozarenko. Different types of thematism in chamber works by O. Kozarenko of early 1990s («Concerto Rutheno», «Konzertstuk» and «Piero Deathly») had been studied in this article. The presence of concentrated thematism (centralized, decentralized and reference subspecies) and dispersed thematism had been revealing. Based on the results of this research author had confirmed the special importance of early 1990s for the gain of the mastery of thematic development, the content of creative experience and formation of his creative personality.

Key words: thematism, intonation image of the world, concentrated and dispersed types of thematism, centralized theme, decentralized theme, theme-pattern.

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, і уособлення його 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. Вивчення того, як саме відбувається процес становлення тематизму у творах Олександра Козаренка, які є види цього тематизму, 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 досвід Бориса Асаф'єва [2]¹, Йосипа Рижкіна, Євгенії Чигарьової, Ніни Герасимової-Персидської, Абрама Юсфіна [22], Віктора Бобровського, Всеволода Медушевського, Євгенія Назайкінського [12], Катерини Руч'євської [14], Віри Валькової [4], Юрія Чекана [16–19], Людмили Шаповалової [21] та ін.

Для нашого дослідження особливо важливим є те, що, по-перше, тема мислиться як комплекс константних і змінюваних звукових структур, тобто умовна виповнена цілісність, що протілюється в музичному матеріалі лише частково, натомість доповнюється різноманітними поза музичними 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 яка така реалізує функції руху, динаміки, видозміни й перетворення.

¹ Ми поділяємо думку Б. Асаф'єва про те, що тема є явищем глибоко діалектичним. Вона і «самодостатній чіткий образ, і динамічний «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].

Разом з тим, ми враховуємо, що, 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 [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, окрім зазначених джерел, принципово важливою для нашого дослідження є теорія інтонаційного образу світу Юрія Чекана [16]. Адже 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-зabarвлений 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].

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 неусві-

домлено-інтуїтивні механізми сприйняття (гласи, фольклор, серія, інтонаційні зв'язки в музиці Нового часу тощо).

«Класичні теми-мелодії, – за словами Т. Чернової, – замкнені в своїй побудові, чітко відмежовані від іншого матеріалу <...> сприймаються перш за все як «оформлена ідея», «думка» або «предмет», «об'єкт», «персонаж», «положення», «ситуація», а сукупність тем твору <...> як ряд музичних подій, які розгортаються об'єктивно» [20, 42]. Тема іншого складу «не має чітких меж, не є яким-небудь замкненим фрагментом, епізодом, «участком» музики. Вона ніби розподілена, рознесена, розпилена всередині твору» [22, 149]. «Звернена до континуального потоку мислення така тема має континуальну природу. Сутності такого тематизму відповідає вже достатньо давно прийнятий в музикознавстві термін «розосереджена тема», котра очевидно повинна бути протиставлена дискретній «концентрований» темі» [4, 33].

«Концентрована тема (виділ. – О. К.) в музиці як об'єкт слухачької уваги не тільки залежить у своїй виразності від оточуючого її фону, але і сама «просякнута» цим фоном, ніби «зіткана з тої ж матерії», що й він. У цьому виявляється тісний зв'язок одного з одним двох родів тематизму. Один з них (концентрований) завжди «погружений» в інший – в континуальні потоки розосередженого тематизму. І концентрована тема – у повній відповідності з уявленнями психологів про зв'язок свідомої і несвідомої форм мислення – «фокусує», збирає в чітко структуроване ціле те, що ніби «раніше» і «глибше» дано в континуальному розвитку, зверненому до нашої інтуїції» [4, 39].

Віра Валькова виділяє такі види концентрованого тематизму:

1) Централізована тема (мала і велика) (які співвідносяться між собою, наприклад, як «тема доли» і вся головна партія п'ятої симфонії Бетховена);

2) Тема-еталон (нормативна, яскрава, яка не повторюється в тексті, але зберігається в пам'яті як еталон подальшого сприйняття);

3) Децентралізована тема (принципова рівноправність всіх проведень теми при ясній виділеності теми з фону; займає проміжне положення між концентрованим і розосередженим тематизмом).

Зовсім інші закономірності визначають сутність *розосередженого тематизму*². Його зовнішні ознаки – на відміну від концентрованого тематизму – засновані на принциповій злитності з всім іншим матеріалом. «Такі теми проростають в живу тканину твору, схоже, як нервові волокна. І якщо концентрована тема, вилучена з контексту, суттєво змінює свій смисл, то розосереджена тема при такій операції його втрачає»

² «Музичний тематизм, породжений міфосвідомістю, – це тематизм, не пов'язаний з якимось одним, строго зафіксованим текстом. Це тематизм по своїй природі позатекстовий, це тема, «що просвічується» у всіх, в принципі безкінечних, варіантах її втілення в кожному конкретному акті музикування. Природньо, що це впливає і на прояви іншої функції теми – функції основи розвитку, об'єднання цілого. Тут ця функція також реалізується на рівні класу, типу творів (конкретних виконань), об'єднуючи їх спільною ідеєю» [4, 55].

[4, 39]. Реальне існування розосередженої теми, за словами В. Валькової, – це втілення її у множині варіантів³.

Отже, все сказане залучаємо в якості інструментарію для розв'язання поставленої перед нами задачі: на прикладі аналізу трьох показових для творчості Олександра Козаренка камерних творів, а саме – «Concerto Rutheno», «Konzertstuk» та «П'єро мертвопетлює», створених у першій половині 1990-х років, – простежити наявність концентрованого та розосередженого видів тематизму у творчості митця.

Виклад основного матеріалу та обґрунтування основних результатів дослідження. «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. Твір складається з двох частин: повільно – швидко. Тема першої частини розпочинається типовою романсовою інтонацією – мелодичною секстою уверх, що надає звучанню виразно романтичного і водночас українського характеру. Ця тема є яскравим прикладом *концентрованої теми*, що містить в собі і малу, і велику теми, і як така фокусує в собі карпатський колорит (використання цимбального тембру препарованого фортепіано, гуцульського ладу, часомірного темпоритму). Як *велика централізована*⁴, ця тема наповнена активним розвитком і симфонічним диханням. З перших тактів розпочинається її розвиток хроматизацією діатонічного мотиву. Арпеджію фортепіано і дзвіночків перетворюють малу сексту в зменшену септиму. Це лише початок тривалого процесу, в ході якого синтетична фактура теми виразно поділятиметься на два інтонаційно самостійні пласти: з одного боку – багатократне повторення терцієвого тону (прийом репетиції), з іншого – арпеджію, що переходить у хроматичний пасаж з акцентуацію тритона: g–d–g–cis–e–g–cis–e–fis–g–gis–a–b. *Мала централізована тема* першої частини концерту – типове інтонаційне зерно. Вона містить і заповнену мелодичну терцію з оспівуванням, і зачеплення нижньої кварта в умовах тонально-модальної системи, і елементи прихованої поліфонії у фортепіано як виявлення присутності бароко.

Одразу після свого показу *мала централізована тема* розпочинає активний розвиток: розростається вгору і вниз, мелодично і фактурно, перетворюючись у велику тему – мелодію широкого дихання. За другим разом досягається і утверджується квінтовий тон, та доторкається

септима, як оспівування. Важливе значення має функціональний ряд: I–IV–VI–V–I. Цей стандартний функціональний зворот⁵, характерний для європейської, вужче романтичної австро-німецької традиції, великою мірою і формує ту сутінкову атмосферу кабаре, яку відзначають, як притаманну цьому твору, усі його дослідники.

У другій частині твору (ц. 1 Allegro Quisto) процес розвитку спрямований навпаки: не тема і процес її варіантних видозмін, а власне від невідзначеності і розпорошеності тематизму – до щораз більшої ясності і чіткості сформованої теми. Хід розвитку відбувається між двома полюсами – від токати, ритмічності, ударності (необароко) до щоразу більш яскравого фольклорного звучання, національної конкретності, коломийки («А як тую коломийку зачую, зачую, через тую коломийку дома не ночую»). Всі варіанти теми є настільки яскравими, рівноцінними і самостійними, що з'являється підстава говорити про феномен *великої децентралізованої теми*⁶.

У першій варіації соліст (фортепіано) перебуває на першому плані. Його відділеність від інших набуває персоніфікованого, театралізованого характеру. Це і є сам герой, власною персоною. У токатній темі підкреслена ударність (репетиція тону «с» у фортепіано, крізь який час від часу проривається «fis»). Поступово репетиційна формула «розбивається» тритонами, чистими квартами, терціями, секундами (мелодично, гармонічно). У цц. 2–7 відбувається подальший розвиток теми з тенденцією до послідовного фактурно-динамічного укрупнення. Кульмінація форми настає у ц. 8. Саме тут з'являється результат – друга мала централізована тема твору, до якого вів увесь розвиток твору – мелодія коломийки «А як тую коломийку зачую, зачую, через тую коломийку дома не ночую». Вертикаль стає щільною: проспіваність всіх голосів поступається місцем вертикальній збитості, моторності, ритмічній строгості скандування мелодії коломийки. Перед слухачем постає приклад вражаючої монолітності шаманського, безумовного, підсвідомого акту. Чотиритактова мелодія проводиться шість разів (як тема і п'ять варіацій (символіка числа 5 = Lustrum / очисна жертва); як варіації в варіаціях; як твір у творі!).

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. Як така вона є яскравим прикладом *розосередженого тематизму*. Тема твору

³«Варіативність, безкінечна і вислизаюча від точної фіксації мінливість вигляду однієї теми, одного «першообразу» – загальна властивість мислення міфологізуючих епох. Така риса мислення напружено і парадоксально взаємодіє з прив'язаністю до раціонально організованих канонів, даних «від віку» зразків. Власне виток цих протилежностей – один, це принцип космічної єдності («все у всьому»). Він дає незвичайну владу над свідомістю незмінному універсуму, архетипу, але він же робить проникливими всі кордони, надає всім уявленням гнучкості і рухливості, властивої самій природі. В музиці розосереджений тематизм – цілком адекватна модель цієї діалектики стійкого і мінливого. В законах такого тематизму знаходить найбільш інтимне і безпосереднє відображення міфологічний образ всесвіту» [4, 61].

⁴ У цц. 1–3 відбувається, в основному, тембро-фактурний розвиток заявленої теми, особливо інтенсивний у ц. 2. Структура: ABA1 B1, де B1 – перехід до другої частини твору.

⁵Для створення ностальгічного образу відіграє роль і те, що в мелодії доміанти багатократно обігруються тони «секста–квінта».

⁶Тема з децентралізованим розвитком (децентралізована тема) передбачає принципову рівноправність всіх проведень теми, але ясну відділеність теми з фону. Вона займає проміжне положення між концентрованим і розосередженим тематизмом (В. Валькова).

проходить тривале 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, залишається буквально кілька штрихів, увесь цей напружений кресцендуючий 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 фуги d-moll Й. С. Баха, звідси, очевидно і вибір тональності твору хроматичний d-moll. Звідси й необароковий 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).

Тема Концертштюку формується як внутрішньо контрастна, суперечлива від самого початку. Величезну роль у ній відіграє, з одного боку, – сонорний кластер, який тягнеться, розширюється, з наростанням динаміки, з охопленням все більш широкого діапазону, що, зрештою, вимальовується як полімелодична, проте сукупна, площинного характеру структура (d-e-f--a-b-g-as-f--ges-es-e-cis-c). При чому, останні п'ять тонів кластеру беруться, немов подвійним (виписаним) мордентом, з обігруванням секундової інтонації (алюзія до початкового мотиву токати Баха). До речі, інтерваліка кластера (в т. ч. квартова/тритонові інтонації) стає основою для побудови другого елемента теми – імпровізації фортепіано (знову ж таки її прототип міститься в темі бахівської токати). В той час як кластер продовжує розбухати, поступово досягаючи визвучування всього дванадцятизвуччя, на нього накладаються фігурації фортепіано, з їх нервово-ламаним контуром, з переважанням дисонансних (кварто/тритонових, секундово/септимових) кроків. Так триває до ц. 1. Далі починається друга хвиля розвитку оркестр/фортепіано, в якій матеріал транспонується на секунду вверх. Тут продовжує зберігатися змагальний, внутрішньо-конфліктний характер тематизму, що проявляється на кількох рівнях:

- горизонталь – вертикаль;
- секундові інтонації – кварто-тритонові інтонації;

- застигли, протягнуті тривалості – енергійна моторика токатного руху.

До речі, виставлені в партитурі дев'ять цифр цієї форми, як завжди у Козаренка, чітко відповідають етапам розвитку теми. У ц. 2 – наступний підйом на півтон вверх, крім того загальне ущільнення фактури, ускладнення мотивів обігрування, у ц. 3 – підйом відбувається тричі (a-b-cis – звертаємо увагу на характерність тонального плану – !), крім того, у фортепіано відбувається октавне подвоєння мелодії, але що головніше – саме тут з'являється ще одна характерна риса бахівської токати – прихована поліфонія (причому в тональності d-moll), яка від цього моменту стане обов'язковим елементом інтонаційного процесу. У ц. 4 – продовжує зростати роль поліфонії, вона будується як триголосне фугато, де кожен голос – це двоголосний виклад теми в інверсії (фортепіано; дві скрипки соло; альт-віолончель соло). 5–6 цц. – геніальна знахідка: виклад звуків кластера (формуючого цей твір) у вигляді мелодичного гамоподібного підйому у струнних в октавному потовщенні. Це при тому, що вібруючий протирух (принцип інверсії) в струнних зберігається в якості фону. Тут важливо ритмічна і гармонічна пульсація: ритмічна формула з синкопами, розтягнута в часі, але, що поступово стає все більш і більш щільною та напруженою⁷. Необхідно зазначити, що розвиток квазі бахівської теми ведеться в напрямку все більшого наближення барокового прототипу до шлягеру. Починаючи з ц. 4⁸, виклад теми все більше починає нагадувати інтонації відомої мелодії «Chi Mai» Енніо Морріконе з фільму «Професіонал». Таким чином ця внутрішньо мінлива тема максимально розширює свій стильовий діапазон, охоплюючи собою високий і низький стилі, барокову інтонаційну практику (термін Ю. Чекана) і сучасне письмо, набуваючи всезагального, універсального змісту.

Як характерні риси тематизму «Концертштюка» необхідно визначити:

1) звертання композитора до конкретної, власне бахівської жанрово-стильової моделі, якою стає токати і фуга d-moll, але водночас передбачає уявне охоплення інтонаційних явищ, породжених стилістикою Баха в музиці ХХ ст. – бахізмів Стравінського, Хіндемита, 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 шля-

⁷ c-moll: I – II2 – VII7 – V7 з квартою (Es) – V6 (B) – DDVII65 бемоль3 (c) – D7(c) – VII43 (c).

⁸ У ц. 7 наступає несподіваний грізний обвал. Тут Козаренко застосовує вертикально-рухомий контрапункт. Матеріал фортепіано і струнних міняються місцями. Секундовий мордент, такий важливий на початку твору як будівельний елемент кластеру (у струнних) перетворюється у колотячі нони в ритмі дві тридцять других – восьма з крапкою (у фортепіано), що ще раз заставляє згадати ритміку бахівської токати. Зазначаємо ще раз: цілий твір витриманий в колі одних і тих же інтонацій: постійно звучить те саме, але завдяки фактурним, динамічним і штриховим особливостям, регістровим відмінностям художній образ поступово змінюється, і змінюється в дуже широкому діапазоні – від тривожної, спочатку віддаленої, але й тоді загрозливої експресії, напруження якої поступово збільшується, наростає – до високої, бурхливої екстатичної кульмінації, спо-вненої глибоко трагедійного пафосу – грандіозного обвалу і просвітленого марення в кінці.

хом плавної жанрово-стильової модуляції бахівської моделі на шлягерну (рух в напрямку відомої мелодії Енніо Морріконе «Chi Mai» з фільму «Професіонал»⁹), з вищою точкою вияву жанрових ознак якої й пов'язаний переламний момент великої імпровізаційної форми.

Тематизм «П'єро мертвопетлює» (1994), на відміну від двох попередніх творів – значно різноманітніший і багатший. Не випадково, за словами Юрія Чекана, цей твір став поворотним пунктом у творчій біографії Олександра Козаренка, перетворивши у слухацькій уяві «одного з ряду молодшої генерації» на «одного-єдиного», такого, яким, власне і має бути справжній митець» [19]. Теми трьох частин (уособлення симфонічного циклу) практично не розвиваються, не видозмінюються і не повторюються, але при цьому відіграють дуже важливу роль у художній концепції цілого. Тому тут можна говорити, що кожна з них виконує функцію теми-еталону. Разом з тим, теми сусідніх частин об'єднуються спільними жанровими та інтонаційними ознаками [18], що дає змогу композитору уникнути композиційної строкатості та мозаїчності.

Тема першої частини, як справедливо зазначає Ю. Чекан, має риси інтради, що веде до опери часу К. Монтеверді, і таким чином підкреслює театральну природу «П'єро». Зазначена вченим діалектика імперативного і ліричного як основа інтонаційної колізії цього розділу, безперечно апелює до симфонічних Allegro класико-романтичної симфонії [19]. Проте, не лише цим визначається сутність цього художнього образу. Важливо, що в основі «Я покажу вам безліч світів» лежить виразно декламаційна, мовна за походженням інтонація, яка, що дуже важливо, є визначальною, провідною для всього твору. Причому діапазон цієї декламації – максимально широкий – від «крику на грані», з драматичними окликами, на початку твору або в кінці другого розділу до найтоншого шепотіння вкінці.

Безперечно, як тема першої частини, так і увесь твір може бути співставлений з таким характерно романтичним жанром як монолог, який характеризує трагічну самотність, відчуженість героя, трагічну роздвоєність його свідомості. Дуже важливою, геніальною знахідкою інтонаційного вираження цієї роздвоєності героя стало використання контрасту кантилени контр-тенора у високому (сопрановому) регістрі та шепоту у низькому (баритоновому), тобто темброво-регістрове протиставлення двох іпостасей героя, що дуже вдало відмітив Ю. Чекан ще у 1996 році [19]. Роздвоєність героя виражена в цій інтонаційній концепції ще й тим, що через цілий твір послідовно проходить діалог вокальної партії і труби з сурдиною, який започатковується вже в першій темі: вокальну фразу контр-тенора підхоплює (як ехо!) труба з сурдиною.

У темі другої частини «Був вечір після страшної зустрічі» на збережену жанрово-інтонаційну канву монологу накладаються риси траурного маршу. Проте, він, як і жанрові прототипи попередньої частини – не є однозначним. Замість послідовного руху чотири чвертки, композитор застосовує римоформулу: дві чвертки – половина, таким чином виникає своєрідна «жанрова синкопа». 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.

У темі третьої частини «Нижній ангел схилився» превалюють пісенні витоки, більше того, її повільний темп, діатонічна ладова основа, закругленість мелодичного розвитку виявляють риси колискової (колискова – сон – ірреальність = романтичні образи). Але так само, як і в попередній частині, колискова не є єдиним жанротворчим джерелом теми, адже як свідчення трагічної роздвоєності героя від попередньої частини тут залишається ритм траурного маршу. Ще одна риса – досить добре відчутне тут значення інтонації терції (заповнена і незаповнена, мелодична і гармонічна, зверху вниз, знизу вверху, кружляючи, хроматична і діатонічна), яка виконує роль лейтінтонації в творі, і має, до речі, романтичну генезу (терцієві співставлення акордів, тональностей і т.д. в романтизмі), проте не дається як факт на початку твору, тобто не декларується в першій частині з наступним підтвердженням вже заявленого, а поступово, починаючи з першої частини, крок за кроком, формується і щоразу більше вимальовується як лейтінтонація, з виразним динамічним напруженням аж до кінця твору. Саме в третій частині ця терцієва інтонація починає звучати не тільки достатньо виразно, але і явно.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Отже, три сусідні камерні (1990–1994 рр.) твори Олександра Козаренка, які є базовими для формування стилістики митця, показують наявність видів *концентрованого* («Concerto Rutheno», «П'єро мертвопетлює») та *розосередженого* («Konzertstuk») видів тематизму у цих його творах. Більше того, ми бачимо тут наявність *різних підвидів* концентрованого тематизму – *централізованої* і *децентралізованої* теми (Concerto Rutheno), а також – *теми-еталону* («П'єро мертвопетлює»). Це схиляє до висновку про намагання композитора у цей період експериментувати *пробувати себе у всіх можливих видах* тематичних утворень. Це свідчить про активні пошуки композитора в галузі тематичної роботи. І дає підставу говорити про особливе значення першої половини 90-х років для становлення тематичного методу Олександра Козаренка. Разом з тим, з огляду на подальшу творчість митця

⁹ 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).

необхідно зазначити, що подібне розташування сил не буде збережене. Адже пріоритетними для Олександра Козаренка у переважній більшості наступних творів стануть концентровані теми, класичні теми-мелодії, «чітко відмежовані від іншого матеріалу <...> що сприймаються, передусім, як «оформлена ідея», «думка» або «предмет», «об'єкт», «персонаж», «положення», «ситуація», а сукупність тем твору <...> як ряд музичних подій, які розгортаються об'єктивно» [20, 42], що вноситиме риси театральності у фактично кожен твір композитора, назалежно від жанру. Розосередженому тематизму, який «не має чітких меж, не є яким-небудь замкненим фрагментом, епізодом, «участком» музики» [21, 149] композитор відведе значно менше місця (досвід «Концертштюка» буде повторений у «Chansone triste»).

Література

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. Пясковський, 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 // Музика. – 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. Інтонаційний 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.