

УДК 783.29+930.272+130.2

*Ольга Коменда (Луцьк),
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії, теорії мистецтв та
виконавства Волинського національного універ-
ситету імені Лесі Українки*

*Наталія Сухоцька (Луцьк),
викладач предметно-циклової комісії загального
фортепіано Волинського державного училища
культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського*

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР

„УКРАЇНСЬКОГО РЕКВІЕМУ” О. КОЗАРЕНКА

У статті аналізується „Український реквієм” О. Козаренка з точки зору співвідношення „свого” і „чужого” слова. Авторі вивчають умови існування знаків запозичених моделей в новому контексті, досліджують структурні, поетичні та смислові функції інтертексту.

Ключові слова: інтертекстуальність, дискурс, реквієм, мовний код, семантика, алюзія, гіпертекст.

Ольга Коменда, Наталия Сухоцкая

Интертекстуальное пространство „Украинского реквиема” А. Козаренка

В статье анализируется „Украинский реквиєм” А. Козаренко с точки зрения соотношения „своего” и „чужого” слова. Автор изучает условия существования знаков заимствованных моделей в новом контексте, исследует структурные, поэтические и смысловые функции интертекста.

Ключевые слова: интертекстуальность, дискурс, реквиєм, языковой код, семантика, аллюзия, гипертекст.

Intertextual space of „Ukrainian Requiem” by O. Kozarenko. The article analyzes the „Ukrainian Requiem” by A. Kozarenko from the standpoint a correlation of „his” and „alien” words. Authors examine the conditions of existence of signs of borrowed models in the new context. They study the structural, poetic and semantic functions of intertext.

Key words: intertextuality, discourse, requiem, language code, semantics, allusion, hypertext.

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз останніх досліджень. Жанр реквієму у його різноманітних інтерпретаціях набув значного поширення в українській музиці межі тисячоліть. Прикладом цього є твори М. Шука („Lux aeterna”, 1986), В. Мужчиля („Lacrymosa”, 1988), Ю. Шамо („Український реквієм”, 1991), В. Зубицького („Сім сльозин”, 1991), О. Щетинського („Фрагменти з латинської літургії”, 1991), Є. Станковича („Кадіш-реквієм”, 1992), В. Зубицького („Реквієм-симфонія”,

1993), В. Пацери (1996), А. Гайденка („Стражденна мати”, 1996), В. Птушкіна („Український реквієм” пам’яті жертв ХХ століття, 1999), В. Сильвестрова („Реквієм для Лариси”, 1997–1999), Б. Синчалова („Реквієм пам’яті В. Стуса”, 1999), В. Маника (2003) та ін. Паралельно активізувався інтерес українських науковців до цього жанру. Окрім дисертаційного дослідження А. Єфіменко („Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті / реквієм доби романтизму”), написаного у 1996 році [9], нещодавно з’явилася ще одна робота, присвячена темі реквієму, причому проблемі інтерпретації даного жанру у творчості власне сучасних українських композиторів (Вербицька-Шокот І. В. „Жанр реквієму в хорівій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть”, 2007 р. [3]). За словами дослідниці, спостережене нею співіснування численних типів реквієму у межах одного історичного періоду свідчить про ренесанс цього жанру в Україні¹. Це підтверджує і поява останнім часом ще одного нерядового твору в даному жанрі, твору, який хронологічно не міг потрапити в дисертацію Вербицької, проте, безперечно, є видатним явищем української музики. Це – „Український реквієм” Олександра Козаренка (2008 р.).

Відповідно до класифікації І. Вербицької-Шокот, „Український реквієм” О. Козаренка належить до типу „музично-текстовий”, „вокально-інструментальний” „реквієм-симфонія”, „з конфліктною драматургією”, „драматичний”, „змішаного типу”. Як і „Український реквієм” Ю. Шамо (1991), який присвячений пам’яті жертв Чорнобильської трагедії, „Український реквієм” О. Козаренка також має присвяту – жертвам репресій, депортацій та голодоморів ХХ століття в Україні, так само поєднує канонічні латинські і неканонічні українські тексти (поезія Назара Федорка), професійні та фольклорні жанрові моделі. Твір спирається на структурно-семантичний інваріант католицького заупокійного богослужіння, як і всі інші реквієми сюїтного типу (за типологією Вербицької-Шокот). Як і у реквіємі В. Зубицького, у реквіємі О. Козаренка структурно-семантичний інваріант жанру насичений

¹ Так у творах М. Шука, О. Щетинського, В. Маника авторка відзначає риси старовинного (середньовічного) трактування жанрової моделі, твори Ю. Шамо, В. Зубицького, В. Пацери – розглядає як втілення сюїтного принципу організації, що дозволяє поєднати український мелос з західноєвропейськими традиціями, у реквіємах В. Мужчіля та А. Гайденка спостерігає втілення ознак циклічності в одночастинній композиції, реквієми Є. Станковича та В. Птушкіна трактує як взірці монументального трактування жанру [3].

українським фольклорним мелосом, що не виключає звернення до засобів старовинного та сучасного композиторського письма – колоритного оркестрування в фольклорній манері й повноцінного використання органу зокрема. Як і Реквієм В. Пацери (1996), „Український реквієм” О. Козаренка написаний для симфонічного оркестру, мішаного хору та солістів, і характеризується християнсько-романтичним трактуванням смерті як моменту істини, просвітлення, а також – складається з 11 частин, серед яких є і оркестрово-хорові, і оркестрово-вокальні, і мішаного складу.

Таким чином достатньо репрезентативна група українських реквіємів межі тисячоліть, умовна означена як реквієм-сюїта (Вербицька-Шокот), поповнилася ще одним доволі показовим з точки зору типологічних ознак цієї групи твором, який окрім своєї оригінальної жанрової сутності, безперечно, заслуговує на пильний інтерес як знаковий у сучасній українській музиці твір, сильний, майстерно написаний, художній текст. Власне, окрім жанрово-типологічних властивостей, коротко окреслених вище, цей твір бачиться надзвичайно цікавим з точки зору його текстологічних особливостей. Адже у статті „Семантична „гра” в музичній мові Василя Барвінського” [11] О. Козаренко влучно зазначає, що визначальною рисою естетичної ситуації ХХ століття є загострений діалогізм культури, який зумовив переважно рефлексивний характер творчої діяльності. „На поверхню виходить комбінаторно-монтажний принцип творчості, – пише він – вільне оперування цільними історико-культурними блоками <...> коли основною інтригою є вже не сюжетний хід, а тонка семантична „гра”, що виникає від співставлення, зіткнення, вільного перетікання міжтекстуальних алюзій” [11, 31]. Наше дослідження присвячено одній із таких проблем, а саме – проблемі інтертекстуальності „Українського реквієму” О. Козаренка.

Формулювання завдань та мети статті. Мета даної статті – аналіз „Українського реквієма” О. Козаренка з точки зору співвідношення „свого” і „чужого” слова. Завданнями є – вивчення умов існування знаків запозичених моделей – інтертекстем (термін – О. Золотухіної) – в новому контексті, дослідження нових структурних, поетичних та смислових функцій інтертексту, визначення функцій та типів інтертекстуальних взаємовідносин, виявлення породжених ними нових жанрових закономірностей і трансформацій.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Інтертекстуальність – поняття, яке прийшло у музикознавство з лінгвістики¹ (праці Ф. де Соссюра, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Р. Барта [2], Ю. Крістєвої [10], Ю. Тинянова, М. Ріффатера, О. Золотухіної [7] та ін., ідеї яких знайшли продовження у музикознавчих роботах М. Арановського [1], Л. Акопяна, О. Козаренка [12], В. Москаленка, І. Пясковського, О. Самойленко, С. Шипа, Л. Дьячкової [6], М. Раку [15], Д. Тиби [16], О. Веришко [4], Ю. Грібіненко [5] та ін.)².

Явище інтертекстуальності відображає проблему взаємозв'язку знакових систем³. Суть інтертекстуальності пов'язана з процесом пошуку смислів (розкодування) в процесі читання художнього тексту і зводиться до того, що під час сприйняття художнього тексту у свідомості читача відбувається адресування і переадресування до уже існуючих інших текстів та породжуваних ними смислів. Таким чином інтертекстуальність виконує важливі функції і тексто-, і смисло-творення.

„Стилистический энциклопедический словарь русского языка” за редакцією М. Кожіної визначає інтертекстуальність як текстову категорію, яка „відображає співвіднесеність одного тексту з іншими, діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування і забезпечує приращення смислу твору” [цит. за: 14].

Інтертекстуальність є категорією дискурсивною (від франц. – мовлення). Дискурс – це „зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними

¹ Термін інтертекстуальність був запропонований у 1967 р. теоретиком постструктуралізму Юлією Крістєвою.

² Вивчаючи творчість А. Шнітке, Д. Тиба розглядає інтертекстуальність як поетику сучасного мистецтва та як методологію інтерпретації художнього тексту, досліджуючи в першу чергу – семантико-асоціативний пласт („таємний інтертекст” – М. Раку) твору [16]. О. Веришко на прикладі творчості Е. Денисова вивчає проблеми „явного інтертексту” – „об'єкту інтерпретації, що претендує на роль першоджерела”, і пов'язані з цим міжтекстові стосунки [4].

³ Класичне визначення інтертекстуальності належить Р. Барту: „Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях в більш чи менш впізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури. Кожен текст представляє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат <...> Інтертекстуальність не може бути зведеною до питання джерел і впливів; вона представляє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, поданих без лапок” [цит. за : 14].

ми й іншими чинниками; текст, узятий в аспекті подій; мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, який бере участь у взаємодії людей і механізмах їх свідомості (когнітивних процесах). Дискурс – це мовлення, занурене в життя” [цит. за : 14]. Дискурс також є видом комунікації, діяльності та має риси інтеракції. Розрізняють дискурси теле-, радіо-, газетний-, кіно-, театральний, рекламний, політичний, релігійний, літературний та ін.

Ю. Крістева, зокрема, зазначала, що будь-який літературний (в розумінні – художній – авт.) текст „включений до сукупної множини інших текстів: це письмо-репліка в бік іншого (інших) тексту (текстів)” [цит. за: 14]. Новостворений текст, як справедливо зазначає Переломова, який вступає в діалогічні стосунки з іншим текстом, може доповнювати його новим смислом, актуалізувати окремі смисли, трансформувати їх, руйнувати первинні смисли і т.п. Джерелом інтертекстуальності як взаємодії смислопороджувальних структур, за словами Перепалової, виступають культурний і соціально-історичний контексти.

На думку О. Золотухіної, інтертекстуальність передбачає співвідношення в певній мовній формі двох чи більше різних текстів, які відображають різні дискурси з метою очікуваного впізнання інтертекстуальності читачем¹.

Прецедентні тексти (до яких виникають асоціації) апелюють до культурної пам’яті читача. Такими переважно є цитати, імена персонажів, назви творів та їх авторів, а також культурні знаки невербальної природи, усяке „чуже слово”.

Першими прикладами інтертекстуальності в музиці, очевидно, можна вважати композиції на *cantus firmus*, які створювалися на задану мелодію. У часи Й. С. Баха такими стали пародії, які передбачали певні зміни ритму, фактури, форми. У романтиків такими були транскрипції й парафрази.

Серед сучасних композиторів настійливою потребою є потреба звернення до „чужого слова”, „вживання у інший стиль”. Мабуть, немає жодного композитора, який би так чи інакше не використовував це у своїй творчості. Робота із запозиченим мате-

¹ О. Золотухіна виділяє наступні рівні мовної інтертекстуальності : складне синтаксичне ціле, речення, слово (лексика), морфема, звук (фонетика), буква (графіка), зазначаючи, що найчастіше інтертекстуальність виражається на синтаксичному та лексичному рівнях [7].

ріалом лежить і в основі надзвичайно поширеного у сучасній музиці методу – полістилістики. Прикладом цього є численні твори А. Шнітке, Е. Денисова, В. Сильвестрова та ін.

Як правильно підмітила О. Веришко, на прикладі творів Е. Денисова, „чуже слово” використовується сучасними композиторами як у вигляді різноманітних цитат і алюзій, так і у вигляді інтертекстуальної (жанрово-стилістичної) моделі цілого твору. Цитати уводяться як з метою стилістичного контрасту, так і з метою підтвердити власні думки. Цитати можуть „розчинятися” у контексті, деформуватися, руйнуватися, народжуватися вдруге і т. п. О. Веришко виділяє чотири способи роботи з першоджерелом – техніка гри, техніка коментаря, техніка діалогу, техніка стильових перевтілень. Запропоновані техніки, за словами О. Веришко, виконують функцію „інтерпретанти” (М. Ріффатер)¹.

Запозичення „чужого” тексту спрямовує роботу автора на виявлення потенційних кодів моделі – її інтонаційних характеристик, семантики, індивідуального стилю автора, з яким ведеться діалог, та стилю епохи, що уособлює парадигму тієї чи іншої культури.

Основна відмінність між полістилістикою та інтертекстуальністю полягає в тому, що полістилістика – це співставлення по горизонталі, а інтертекстуальність має відношення як до горизонталі, так і до вертикалі, тобто до семантико-асоціативного аспекту музики.

Ю. Грібіненко наголошує на проблемі коду та його класифікації, що стає ключовою у процесі розуміння сучасної композиторської поетики. Необхідність введення даної дефініції, на її думку, обумовлена тим, що музичний текст може поставати сполученням цитат, алюзій, стилізацій як у вільному спонтанному розгортанні, так і шляхом спеціальної впорядковуючої асиміляції текстової множинності у централізуючому тексті. Композиційне значення елементів такого тексту, як вказує дослідниця, може бути виявлено тільки на основі авторського коду. Спостереження за процесом авторського „кодування” тексту, причинами і цілями даного кодування дозволяє Грібіненко визначити текстовий код як ключ до концепції, тобто до розуміння тексту [5].

¹ М. Ріффатер вважав, що інтертекстуальність не функціонує і не отримує текстуальності, якщо читання від тексту до інтертексту не проходить через інтерпретанту. Згідно з Ріффатером, стосунки тексту та інтертексту не зводяться до схеми „запозичень” і „впливів”. Завдяки інтерпретанті відбувається трансформація смислів текстів, які вступають в діалог.

Ю. Грібіненко характеризує чотири стилістичні прийоми – цитату, алюзію, стилізацію, колаж, як такі, що є основними засобами створення полістилістичних музичних текстів. Особлива роль у даній класифікації належить алюзії. Від цитування текстова алюзія відрізняється тим, як зазначено у Грібіненко, що елементи претексту в запропонованому тексті виявляються розосередженими <...> Дуже часто саме *ненаочність* розглядається як визначальна властивість алюзії. Ю. Грібіненко типологізує алюзії за ступенем їхньої атрибуції: 1) лексична алюзія у функції звучущої ремінісценції; 2) граматичні, фонетичні і т.ін. алюзії; 3) алюзія – біографічний коментар; 4) алюзія – жанровий коментар. Усі ці прийоми Грібіненко відносить до засобів міжтекстової трансляції [5].

На думку Грібіненко, різні авторські позиції стосовно текстологічного матеріалу усередині твору дозволяють позначити основні тенденції полістилістики як уподібнення, розбіжність, розтотожнення, відторгнення і відповідно утворюють типи полістилістики – монологічна, відцентрова та доцентрова.

Перейдемо до аналізу „Українського ревіюму” О. Козаренка. Цей твір представляє собою епіко-драматичне полотно, написане для симфонічного оркестру парного складу з дзвонами, цимбалами, арфою, органом, мішаного хору і солістів (баса, тенора, сопрано, мецо сопрано, альт). Створений, немов „масштабним розчерком пера”, даний текст виявляє діалогізм із рядом знакових явищ світової музичної культури, які фігурують у даному тексті як породження нових смислів – культурної пам’яті, оцінних, сюжетних, стиле- і мово-творчих і т.п. Текстологічний аналіз ревіюму виявляє в ньому наявність інтертекстем С. Людкевича, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, М. Скорика, О. Скрибіна, В. Моцарта та ін. Охарактеризуємо основні з них.

Introitus (Mesto) відкривається лейтмотивом, що представляє собою епіко-драматичний зачин у цимбалів (на зразок народних імпровізацій-награвань). Це звуки *c-es-fis-g*, подані у широкому діапазоні – від великої до другої октави. Цей мотив породжує відчуття історичного колориту, характеру давнини, ностальгії за минулим. І одночасно – щемне відчуття співчуття і співстраждання. З цимбального награвання, яке проводиться шість разів протягом

інструментального вступу (аж до вступу хору) відокремлюється тризвучний мотив „третон (вниз) – мала терція (уверх)”, який густо викладений у імітаціях дерев’яних духових. Уся тканина інструментального вступу є фактурним викладенням вказаного лейтмотиву. Важливе значення відіграють *divisi* струнних, що вносять відчуття „світла, що летить” і *echo*-подібні малі секунди арфи, що створюють ефект розширення звукового простору. Це все звучить на педалі *c*, тому сприймається як складна 9-тизвучна тоніка (вказані звуки + *as, d, h, f, b*).

Із цієї тоніки формується основна тема I частини „*Requiem aeternam dona eis, Domine*” („Спокою подай же їм, Господи”, ц. 1). Латинські канонічні і українські тексти (вірші Назара Федорака) звучать одночасно або „поліфонічно” (напливами) протягом всього реквієму, що викликає асоціацію з „Воєнним реквіємом” Б. Бріттена. Власне в I частині латина виконує роль *initio*, звучить тільки у хоральному початку, а далі – повністю використовується лише український текст. Тризвучний мотив „третон (вниз) – мала терція (уверх)” стає моделлю фактурного вирішення партії струнних – це ламані арпеджіо в тріольному ритмі. Сама ж хорова тема будується на малому зменшеному септакордові, що включає, таким чином, і третон, який уже прозвучав. Цей малий зменшений септакорд – це акорд, по-суті, в т.ч. завдяки своєму фактурному викладу, бітональний, поданий як *c-g* (баси-альти, флейти, кларнети, фаготи, валторни, тромбони, струнні, арфа) та *es-ges-b* (тенори-сопрано, гобої). Хорова тема – експресивна, мелодично і гармонічно наповнена терпкими малосекундовими інтонаціями. Стилестично вона нагадує початок „Заповіту” С. Людкевича, його повзучі, викривлені, страждальні інтонації. Сама тема поліфонічна і кластерна одночасно. Лінії голосів плетуться, наповзають одна на одну, то включаються, то виключаються. Незмінним (стабільним) є фон струнних. Дерево та валторни включаються час від часу, дублюючи хорові партії або ж створюючи діалогічні імітацій-напластування. Важливо й те, що тут використовуються секстові (кантові) паралелі як знак українського стилю (т. 2 після ц. 1). Мелодія теми розвивається в діапазоні зм. 4 (по Людкевичу). В її оформленні використані елементи бурдону. Друге речення несе зміну гармонії і тональності – замість *c-moll* – *h-d-fis-aïs* (мотив

цимбалів, 1 т. до ц.2) і уводить у тональність *es-moll*, вже приготовлену попереднім розвитком. І що характерно, це уведення відбувається за посередництвом інтонації зм. 4 прийомом співставлення, що посилює відчуття нової фази розвитку (ц. 2). Друге речення споріднене із першим, але одночасно інше. Матеріал струнних переноситься у партію арфи. Струнні натомість тематизуються. Тема „Ти чуєш, Боже, пісню цю скорботну” імітаційно викладається у хорі і струнних. Це катабазіс у межах зм. 7. У дерев’яних звучить тризвучний мотив „тритон (вниз) – мала терція (уверх)” із вступу. Елементи репризності з’являються за 2 т. до ц. 3 – виклад вертикалізується, послідовно вживаються паралелізми (тризвуки, квартсекстакорди, терції), але водночас зберігається його імітаційна основа. Третя цимбальна фраза (1 т. до ц. 3) уводить у третє речення періоду. Це кульмінація (її тональність *fis-moll* впливає із початкового звукокомплексу). Тріолі переносяться у партії струнних. В хорі – суцільні густі паралелізми секстакордів і квартсекстакордів („К Собі душі світлі пригорни”). Це динамічне і фактурне форте. Тематична і тональна реприза (*c-moll*) наступає у ц. 4, в яку вводить фраза цимбалів (вона явно виконує ініціюючу функцію). Це тиха, скорботна реприза. Знову з’являється бітональність *c-es* та виразні алузії до „Заповіту” С. Людкевича. Таким чином, як свідчить аналіз, I частина насичена симфонічними прийомами письма і демонструє високий ступінь перетворення інтонаційного матеріалу.

Друга частина „**Dies irae**” (*Allegro barbaro*) вводиться аттасом мотивом цимбалів (у гуцульському ладі *f*, що виконує функцію *D* до наступного *b-moll*). Це драматична, симфонізована і водночас поліфонізована частина у розімкненій формі (*b-moll* з’являється в перших тактах III ч.). У цій частині задіяний великий арсенал ударних інструментів (літаври, військовий барабан, бонги, том-томи, дзвони). Характер тематизму нагадує скерцо 3-ї симфонії Б. Лятошинського. Водночас спостерігається значна інтонаційна єдність з I частиною: базисними є ті ж самі інтонації – мала секунда, мала терція, чиста кварта і тритон, подані проте в інших тональних, тебро-фактурних, темпових, метро-ритмічних умовах. Як і у Лятошинського, мотив постійно варіюється метрично і ритмічно. Зміщуючись по долях такта, він є то чотири-, то шести-, то восьми-, то двозвучним. Так формується двотемне фугато. Споча-

тку – тема 1 проводиться в ударних, потім до них підключаються струнні (тема 1) і хор (тема 2). Тема 2 – похідна від 1-ї. Кварто-тритонові інтонації в ній замінені на малосекундові. Структурно ж вони ідентичні, з переважним Т-Д співвідношенням тем. Латина і українська то накладаються по горизонталі, то чергуються між собою.

Таким чином провідним принципом розвитку другої частини стає імітаційна поліфонія, хоча й значно урізноманітнена несподіваними фактурними, ритмічними, інтонаційними засобами. У ц. 2, наприклад, імітації фактурно потовщуються завдяки викладу паралельними квартами, у ц. 3 – низхідний мотив в межах зм. 4, викладений густими імітаціями у всіх голосах, проводиться у різному ритмічному оформленні – восьмими, чвертками, чвертками з крапкою, половинними, в результаті чого виникають різноманітні дисонансні напластування, септимові паралелізми та ін. У ц. 4 хорові кластери (чотиризвуччя в межах зб. кварта / зм.квінти), пуантилістично розкидані у звуковому просторі („жден не спасеться”) чергуються з мелодичними – кварто / тритоновими мотивами, що приводять до багатозвучних хорових глісандо (до того ж у імітації). У ц. 5 настає переломний момент: хорова тема „Dies irae” переміщається у партії струнних і дерев’яних, що виконують функцію фону, натомість ключову роль отримує середньовічна секвенція „Dies irae”, яка двічі проводиться у імітаційному викладі у валторн, труб, хору і дзвонів (паралельними квартами, зменшеними октавами і ін.). У ц. 6 – хор замовкає, натомість підключаються великий барабан, тарілки, вільно імпровізуючий флексатон, фрулато мідних інструментів. Поступово мелодико-ритмічне остінато струнних-дерев’яних починає звучати у протирусі, „руйнуватися”, у останніх восьми тактах залишаються лише його контури (поступове *crescendo* формує перехід до III ч. *attacca*).

„**Tuba mirum**” (*Tempo precedente. Maestoso*) – це інтермедійна частина. Коротка, у порівнянні з попередніми, вона продовжує розвивати інтонації, що вже прозвучали. Побудована діалогічно: репліці хору відповідає репліка труб. У струнних і дерев’яних як фон продовжує розвиватися матеріал остінато, що вже звучав у „Dies irae” в протирусі (в кінці II ч.). Хорова тема будується на кварто-тритонових зворотах інструментальної теми початку II ча-

стини. Три трембіти імпровізовано грають in B, потужно використано арсенал ударних – ксилофон, маримбу, військовий барабан, великий барабан, тарілки. П'ять варіантних проведень питально-відповідної строфи приводять до кульмінації – хорова тема звучить у імітаційному викладі, випереджено, накладаючись на відповідь мідних, яка ще не закінчила звучати. Після цього настає спад напруги і поступове затихання.

„**Rex tremendae**” (Andante religioso (Tempo precedente), як і попередні, вступає attacca. Це повільна, камерного складу частина, що містить жанрові ознаки монологу. На b-moll-ному інструментальному фоні звучить „атональне” соло баса, що містить в собі ознаки риторичної фігури хреста (як і в темі II частини). Темброве поєднання баса і бас-кларнета, до якого згодом долучається унісон віолончелей і контрабасів (від „Ти, ласкавий” до ц. 2) разом із кварто-квінтовими мотивами арфи, квартовими двозвуччями цимбалів pizz. формує містичний колорит даного образу.

„**Confutatis**” (Allegro gusto) – надзвичайно цікава, драматична, вузлова частина твору, яка з одного боку, викликає алюзії до моцартівського „Confutatis” – в плані драматургії, тонального розвитку, з іншого – ритмічно й темброво натякає на скориківський „Гуцульський триптих” (Танець Чугайстра). Водночас відчувуються й певні алюзії до поліфонізованих розділів кантат С. Людкевича, а також – симфоній О. Скрябіна. Ця симфонізована частина, в основу якої покладений тільки український текст, розвивається дуже стрімко, немов на одному диханні. Пунктирна ритміка, що є основою викладу гармонічного ряду частини, поєднується з постійними відхиленнями, які приводять у gis-moll наступної частини. Відбувається послідовний підйом уверх: **es-h-f-cis-g-cis-a-gis/g-h-b-cis-**; мідні і ударні відіграють важливу роль поряд із струнними (як у Моцарта). Потужні crescendo і раптові f-p (див. перші такти) посилюють ефект „трубних звучань”. Музична тканина насичується подіями максимально щільно. В хорі панує імітаційний виклад коротких фраз, потовщених унісоном дерев'яних: висхідна квінта lamento сповзає у тритон, то наввипередки, то навздогін біжать альти і баси, несамовито відбиває кожну долю барабан, туба проводить мотив хреста. У ц. 2 з'являється скрябінський двічілад: тритон C-Ges (оркестрові баси) огортає густа сітка інших тритонових паралелізмів. Так здійснюється фантастично

розкішний, екстатичний підхід до кульмінаційної вершини – „Молить Бога Україна” (ц. 3). Зняття напруги відбувається за допомогою ряду ладогармонічних, тембрових, артикуляційних прийомів, які справляють містичне враження. Серед них – тритонові побудови, *sul ponticello*, флажолети, дзвіночки, вібрафон та ін.

„**Lacrimosa**” (*Lamento* (*Tempo precedente*)) розпочинається скорботним монологом флейти Пана (ребро) на тлі бурдонної (Т-Д) педалі органа, а потім арфи і струнних. Ламентозні інтонації сходинок часто підіймаються угору. Квартет солістів (сопрано, альт, дві флейти *ord.*) інтонує тему гомофонного складу, чотири такти якої розвиваються за принципом Т-S-D. Вона містить в собі терці-сво-секстові інтонації, викладена по діагоналі (імітаційно) та має ефект *echo*. Друге проведення теми представляє собою ансамбль тенора, баса, двох кларнетів та підголоску флейти Пана угорі. Латина і український текст звучать по черзі. У третьому проведенні тему виконують чотири солісти (у різному ритмічному русі), дерево, хор, струнні, труби (що нагадує „Молить Бога Україна”). У четвертому – сопрано, альт, тенор та бас співають по черзі зверху вниз на фоні вже знайомого *echo* хору і струнних. Мелодії солістів по черзі дублюють флейта, гобой, кларнет та фагот. Останнє соло (без співаків-солістів) проводить контрафагот на фоні струнних *sul tasto*, до якого невдовзі підключається органна педаль та унісо-ни віолончелей і контрабасів, які упереджено експонують тему наступної частини (*attacca*).

„**Offertorium**” (*Mesto*) – це своєрідна пасакалія, написана як варіації на *basso ostinato* і фугато одночасно, лише для струнних. Вона нагадує не стільки про Й. С. Баха, скільки про Д. Шостаковича. Шеститактна тема у віолончелей і контрабасів, в основі якої – мотив хреста, вступає на різні долі такту і проводиться сім разів, утворюючи таким чином тембро-фактурні варіації. Всередині варіацій серед рядів паралельних кварт (цц. 3–4) та квінт (ц. 5) проводиться бахівська монограма *c-h-d-des----b-a-c-h----as-g-b-a-h*.

„**Sanctus**” (*Maestoso*) – дуже коротка, але дуже могутня частина, в якій все суще волає славу Господу. Основна інтонація частини – кварта, горизонтальна і вертикальна. Квартовість підкреслюється й графічно (див. партію дзвонів). Дзвін крокує рішучими квартовими ходами.

„**Agnus Dei**” (**Andante pastorale (senza metrum)**) представляє собою дуже гарний ліричний камерний ансамбль. Він починається вже знайомим лейтмотивом цимбалів, як реприза. Подальший розвиток частини звучить як відповідь на цимбальний мотив. Фрїлка (або флейта piccolo) на фоні органу передає цей мотив сопрано соло. Подалі, як і у „*Lacrimosa*”, відбувається темброве варіювання теми: цимбали, скрипка соло і мецо сопрано соло; цимбали, скрипка соло, дуєт фрїлка і сопрано, дуєт фрїлка і мецо сопрано. Це порівняно розлогий розділ (з вкрапленнями із імпровізацією цимбалів). Найнеочікуваніше наступає у ц. 3–4 : *Ocarini* (або *Corni*) інтонують висотно невизначеним „завиванням”, що нагадує про алеаторику і покликане, очевидно, служити уособленням потойбічного.

Наступна частина „**Lux aeterna**” (**Andante misterioso**) має риси куплетної форми і схожа на старовинну колядку з приспівом „Дай, Боже наш”, що формується остаточно до кінця частини. Фантастичний в тембровому відношенні ансамбль (струнні, великий барабан, там-там, окарини, дрімба пташка, теленка) вільно імпровізує супровід до хорової теми. Сама тема має діалогічну (питально-відповідну) будову: хор – теленка, хор – теленка (ефект echo) і т. д. Архаїчний колорит строго витриманий у чоловічих партіях. Жіночі – більш розвинені. Вони мають погойдувальний мелодичний рельєф (квінто-квартові двозвуччя) і самостійний ритмічний плин, в т.ч. – ауфтактовий початок мотиву.

„**Libera me**” (**Mesto**) представляє собою стислу репризу I частини, що переходить у коду (ц. 2). Флейта і кларнет грають „ангельські” мотиви, побудовані на оспівуванні тонічного тризвука (C-dur). Хор також повторює (з видозмінами) матеріал попередньої частини: паралельні тризвуки, квінтакорди (ц. 2 „Спокою”).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, здійснивши аналіз „Українського реквієма” О. Козаренка, ми виділили ряд інтертекстем, поміщених в умови авторського мовного коду, де кожна з них набула нових, невластивих їй раніше функцій, і приросла новим смислом. Серед таких –

1. Епіко-драматичний зачин у цимбалів (на зразок народних імпровізацій-награвань), що носить узагальнено-український характер та є уособленням історії українського народу. Цьому служить його темброва барва та жанрова

- характерність – дума, думка, інструментальне награвання. Разом з тим тут є риси того, що С. Павлишин називає „мелодраматичною салонністю” і „ностальгічним цимбальним тембром” [13, див. також : 17], які так яскраво проявилися у „Concerto gutheno”, ставши своєрідною емблемою творчості Козаренка, а також – відгомонам великої західно-української традиції народно-інструментального виконавства та її рефлексією у практиці домашнього музикування, музичному побуті галицької провінції. Цей інструментальний лейтмотив також – своєрідний портрет головного героя цього, деякою мірою, квазібіографічного твору, і з позиції того, що він неодноразово звучатиме в творі, в т. ч. виконуючи функцію тематичного джерела, і тому, що репрезентує складну 9-звучну тоніку реквієму (цьому ж служить послідовне застосування гуцульського ладу);
2. Зменшено-септакордовий остов власне хорової теми (I ч.), мелодично і гармонічно наповненої терпкими малосекундовими повзучими, викривленими інтонаціями, в т.ч. зм. 4, представляє собою альянз до початку „Заповіту” С. Людкевича. З одного боку – це знак західно-європейської традиції в українській культурі, преломленої в творчості Людкевича як представника віденської школи, малерівсько-штраусівського експресіонізму, з іншого – данина поваги до потужності і самотності таланту і спадщини цієї, без сумніву, титанічної постаті в українській культурі, що, як і Леся Українка, до цього часу не оцінений належно і, очевидно, дивлячись на хід подій, так і не буде ніколи оцінений відповідно до його масштабу. Важливим нюансом є і шевченківська семантика власне ЗАПОВІТУ як духовної настанови нації;
 3. Два потужних смислотворчих знаки зустрічаємо у №2 „Dies irae”. По-перше – двотемне, оркестрово-хорове фугато як альянз до скерцо III симфонії Б. Лятошинського (в т.ч. з характерними для Лятошинського септимовими інтонаціями – !). Знак Лятошинського уособлює українську симфонічну школу, український експресіонізм, українську музику XX століття. По-друге, саме тут вперше

- з'являється як парний до попереднього символ західно-європейського середньовіччя і церковної традиції – знаменита секвенція „Dies irae”, викладена паралельними квартами, паралельними зменшеними октавами і ін., що, окрім іншого, уособлює тривалий шлях розвитку західноєвропейської музики і її вплив на молоді національні композиторські школи;
4. Ціле гроно важливих знаків зустрічаємо в „Confutatis”. З одного боку – це наслідування моцартівського „Confutatis” – в плані драматургії, тонального розвитку (**es**-**h**-**f**-**cis**-**g**-**cis**-**a**-**gis**/**g**-**h**-**b**-**cis**), тембрового вирішення (мідні і ударні відіграють важливу роль поряд із струнними, ефект „трубних звучань” – могутні *crescendo* переходять в раптові *f-p*), фактури (імітаційний виклад коротких фраз, потовщених в унісон деревом, діалог наввипередки і навздогін альтів і басів). Чому саме „Confutatis”? Очевидно тому, що це Моцарт на порозі смерті, у вищій точці реалізації свого творчого генія : робота у погребальному жанрі на порозі власного погребіння незрівнянно згущує семантику смерті і відповідно посилює виразність знака, його промовистість. З іншого боку – Моцарт – центральний знак європейської музичної культури, без якого неможливе уявлення про музику як таку. Наступний знак – повна протилежність: скрябінський двічілад у ц. 2 з фантастично розкішним екстатичним підходом до кульмінаційної вершини („Молить Бога Україна”, ц. 3) і містичними ладогармонічними співставленнями та тембровими ефектами (*Vl. di legno*, трикутник, дзвіночки, вібрафон, струнні тремоло *sul ponticello*, флажолети). Скрябін – це символ інтелекту в музиці та одночасно крайньої межі експериментів та новизни, уособлення стремління вперед, виходу за межі власне музики до філософії і нової цивілізації. Нарешті – тонка, але виразна алюзія до „Гуцульського триптиху” М. Скорика – це і пошана до свого Вчителя, і, що, як на мене, значно важливіше – знак виходу української музики на світову арену (мається на увазі і феномен шестидесятництва, і фе-

номенальна співдружність молодого Скорика з С. Параджановим у к/ф „Тіні забутих предків”);

5. Ще один важливий і, до речі, спарений знак – Баха–Шостаковича, уособлення великої світової поліфонічної традиції. Це частина № 7 „Offertorium” (з лат. – приношення, присвята), написана як варіації на basso ostinato і фугато одночасно, для струнних. Необхідно зазначити, що, незважаючи на те, що всередині частини (структура: тема і 7 варіацій) знаходиться бахівська монограма, подана у варіантах: c-h-d-des----b-a-c-h----as-g-b-a-h, все ж пасакалія апелює не стільки власне до Й. С. Баха, скільки до Д. Шостаковича як продовження бахівської лінії – поліфонічної, етичної і т.д. – у ХХ столітті.

Крім того, необхідно відзначити і знаки трембіт у „Tubamirum”, ребра у „Lacrimosa”, фрільки у „Agnus Dei”, окарини, дри-мби, теленки у „Lux aeterna” як символів українського (гуцульського) стилю, і підкреслено українську – власне пісенно-романсову природу „Lacrimosa”, і натомість просто таки шокує вирішення „Lux aeterna” в манері праслов’янської архаїки (колядки), із її магично-заворювальним „Дай Боже” (Дажбоже – !), і неодноразове використання семантики lamento (у „Confutatis”, напр. та ін.), і виразний інтонаційний діалог „Sanctus’a” (квартові звороти) із знаменитим бахівським прототипом.

Окремо слід відзначити можливо не такі явні, проте не менш значимі елементи інтонаційного контексту як барокові риторичні фігури, зокрема катабазис (I ч. хорова тема „Ти чуєш, Боже, пісню цю скорботну”), хреста („Dies irae”, „Rex tremendae”, „Offertorium” та ін.), гнучку монотематичну щільність та єдність інтонаційного розвитку, притаманну лістівській і ширше – романтичній традиції, „атональний” характер соло баса „Rex tremendae” як алюзію до стилістики нововіденців (А. Шенберга, в першу чергу).

Вказані інтертекстеми, усі вони, між іншим, функціонують як алюзії, що дозволяє, як на мене, саме завдяки цьому дуже природно, органічно, вписати їх у потік авторського висловлювання, є багатофункціональними і виконують ряд можливих функцій : комунікативно-активізуючу, оцінкову, ігрову, діалогічну, презентуючи таким чином сучасний національний музичний дискурс, па-

радігму національного мово-стилю (термін – Г. Грабовича). Адже вони не тільки формують семантико-асоціативний пласт даного тексту, але й утворюють свою інтонаційну систему, яка, на мою думку, заслуговує на те, щоб розглядатися як зліпок сучасного національного музичного дискурсу, тобто як певна панорама актуальних музичних знаків і кодів, що уособлюють національний культуротворчий процес і пріоритети якої чутливо і точно визначені Козаренком як композитором і водночас науковцем-інтелектуалом, що надзвичайно тонко розуміє сучасний стилетворчий процес.

Врешті, саме у результаті цього „Український реквієм” постає як певний гіпер- над-текст, сворієрідне панзнакове поле національного мово-стилю, складові якого поєднані не тільки лінійними відношеннями, але великою кількістю різноманітних, в т.ч. вертикальних зв’язків багатомірного інтертекстуального простору. На мою думку, власне не стільки гра чи коментар, скільки діалог і стильове перевтілення, виконують у даному тексті функції інтерпретант, завдяки яким відбувається реалізація феномену гіперпосилання, тобто переміщення знака в структурі тексту із однієї площини в іншу, результатом якого стає нескінченне породження нових, додаткових смислів. Основним посланням автора, на мою думку, при цьому, залишається послання про невичерпне багатство та оригінальність української музичної культури, сформованої у інтенсивному діалозі з минулим і явищами світового рівня, як такої, що заслуговує на гідне, повноправне представництво в колі зрілих, самобутніх та сильних національних культур сучасності.

Список використаних джерел

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Барт Р. / [пер. с фр.; сост. общ. ред. и вст. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть / Вербицька-Шокот Ірина Володимирівна. – Автореф. дис... канд. мист-ва: 17.00.03 – муз. мистецтво; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2007. – 19 с.
4. Веришко О. В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова. – Дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Веришко Ольга Викторовна. – М., 2004. – 244 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику : <http://www.dissercat.com/content/kompozitsii-s-intertekstualnoi-modelyu-v-svete-khudozhestvennoi-sistemy-ev-denisova>

5. Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності / Грібіненко Юлія Олександрівна. – Автореф. дис... канд. мист-ва: 17.00.03 – муз. мистецтво. – Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – О., 2006. – 16 с.
6. Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения / Л. Дьячкова // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – Вып. 129. – М., 1994. – С. 17–28.
7. Золотухина Е. Н. Категория интертекстуальности в современном русском языке. – Автореф. дисс... канд. филолог. наук: 10.02.01 / Золотухина Елена Николаевна. – Калуга, 2009. – 207 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику : <http://www.dissercat.com/content/kategoriya-intertekstualnosti-v-sovremennom-russkom-yazyke>
8. Егорова О. К проблеме музыкального гипертекста / Ольга Егорова // Израиль: музыкальный журнал / [Электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику : <http://www.21israel-music.com/Gipertext.htm>
9. Єфіменко А. Г. Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті (реквієм доби романтизму) / Єфіменко Аделіна Геліївна – Автореф. дис... канд. мист-ва: 17.00.03 – муз. мистецтво; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 1996. – 26 с.
10. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева / [пер. с фр.]. – М. : РОССПЕН, 2004. – 656 с.
11. Козаренко О. Семантична „гра” в музичній мові Василя Барвінського / О. Козаренко // Василь Барвінський і українська музична культура: статті та матеріали. – Тернопіль, 1998. – С. 31–35.
12. Козаренко О. Феномен національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський]. – Львів : 2000. – 284 с. (Українознавча бібліотека НТШ. Число15)
13. Павлишин С. Композитори-лірики / Стефанія Павлишин // Музика. – 1993. – №3. – С. 3–4.
14. Переломова О. С. Інтертекстуальність як системотвірна текстово-дискурсивна категорія / Переломова О. С. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику : http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_34_10.pdf
15. Раку М. „Пиковая дама” братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / М. Раку // Муз. академия. – 1999. – Вып. 2. – С. 9–21.
16. Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. – Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Тиба Дзюн; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2003. – 19 с.
17. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка / Наталія Швець-Савицька // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 10. Musica humana: зб. ст. кафедри муз. україністики. – Число 2. – Львів, 2005. – С. 360–365 (Серія „Історія української музики”: випуск 13: дослідження).