

Ольга Коменда

Музыкальный театр Александра Козаренко

Ars inter Culturas nr 5, 91-105

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Original research paper

Received: 9.07.2016

Accepted: 15.12.2016

Ольга Коменда

Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки

Луцк

olgakomenda@gmail.com

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР АЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКО

Ключевые слова: *музыкальный театр, театральные концепции первого и второго планов, вербальная и визуальная линии художественного текста, интонационное родство и контраст, трансформация жанровой модели*

Введение

Александр Козаренко – пианист, композитор и музыковед. Его творческая деятельность – яркая страница современной украинской музыкальной культуры. А. Козаренко сформировался и впервые заявил о себе как пианист, еще во время учебы в Киевской консерватории имени П. Чайковского¹, став лауреатом Всеукраинского конкурса пианистов имени Н. Лысенко (1984) и дипломантом Республиканского конкурса камерных исполнителей (1986). А. Козаренко ведет активную концертную деятельность не только в Украине, но и в Франции, Испании, Германии, Польше, Эстонии, Словении, США, России. Отдельное внимание он уделяет исполнению произведений Н. Лысенко и украинских композиторов XX века, длительное время сотрудничая с народной артисткой Украины Лидией Шутко, известными украинскими вокалистами – Владимиром Игнатенком, Валерием Буймистром, Людмилой Давимуккой.

Как композитор Александр Козаренко работает в симфоническом, камерном, духовном жанрах и музыкальном театре². Он – автор известных произведений *Пьеро мертвопетлюет, Дон Жуан из Коломыи, Время покаяния, Оперстеея, Concerto Rutheno, Konzertstück, Sinfonia estravaganza, Sonata quasi una Fantasia* и др. Произведения маэстро исполняют ведущие коллективы Украины – ансамбль „Киевская камерата”, Киевский квартет саксофонистов, оркестр

¹ Класс Вс. Воробьева – фортепиано, класс М. Скорика – композиция, класс И. Ляшенка – музыковедение.

² А. Козаренко – лауреат государственных премий Украины по композиции: имени Л. Ревуцкого (1996), имени Н. Лысенко (2001), имени Л. Витошинского (2004), имени С. Людкевича (2012), имени Б. Лятошинского (2012).

„Виртуозы Львова”, хоровая капелла „Трембита”, камерные оркестры „Archi”, „Академия”, „Perpetuum mobile”, Хмельницкой и Ивано-Франковской филармоний. Они звучат на международных фестивалях „Киев-Музик-Фест”, „Кон-трасты”, „Два дня и две ночи”, „Дни музыки композиторов Кракова”, „Melos-Etnos”, „Дни современной музыки в Дрездене”.

В области музыковедения А. Козаренко исследует проблемы истории украинской музыки, национального музыкального языка и речи. Доктор искусствоведения (2001)³ А. Козаренко – автор более пятидесяти научных статей и монографии *Феномен украинского национального музыкального языка* (в двух изданиях). Музыковед печатает свои работы в отечественных и зарубежных научных журналах Польши, Словении, России.

Все, кто имел возможность близко общаться с А. Козаренко, отмечают оригинальность и богатство его творческой индивидуальности. Глубина и яркость эмоциональных реакций, душевность, мягкость характера, увлеченность соединены в его натуре с галантным поведением, жизнелюбием и хорошо развитым чувством юмора. Стефания Павлышин отмечает: „Александр Козаренко – экстраверт. Его личности свойственны огромный артистический темперамент⁴, экспансия, страстность; в музыке композитора бурные эмоции показаны скорее в ретроспекции, как отклик на прошедшее, тоска за XIX век. Большинству его произведений присуща некоторая недосказанность, взгляд, как бы сквозь вуаль”⁵. А. Козаренко – „ностальгический лирик”, которому свойственны „спонтанность фантазии, импульсивность”⁶.

Музыкальный театр – особенная область творчества А. Козаренко. Театр влияет на формирование инструментальных и хоровых концепций композитора, законы театра проявляют себя в исполнительской и научной деятельности музыканта⁷. Композиторский задел А. Козаренко насчитывает пять основных музыкально-театральных произведений. Это балет *Дон Жуан из Коломый* (1994), камерная кантата *Пьеро мертвонетлюет* (1994), мелодрама *Орестей* (1996, 2-я ред. 2013), опера *Время покаяния* (1997) и пластические монологи *Sinfonia estravaganza* (2001, 2-я ред. 2013). Каждое из этих произведений – глубоко индивидуальное. В *Дон-Жуане из Коломый* и *Sinfonia estravaganza* театральное начало выявлено более слабо, по сравнению с *Пьеро мертвонетлюет*, *Орестей* и *Временем покаяния*. Рассмотрим и сравним эти композиции.

³ Диссертация *Украинский национальный музыкальный язык: генезис и современные тенденции развития* (науч. конс. И. Ляшенко, И. Пясковский).

⁴ „Редкостный артистизм мысли” в *Феномене украинского национального музыкального языка* А. Козаренко отмечает Н. Швець-Савицкая. См. Н. Швець-Савицька, *У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка*, „Наукові збірки ЛДМА імені М. Лисенка” 2005, вип. 10, с. 360.

⁵ С. Павлышин, *Композитори-лірики*, „Музыка” 1993, № 3, с. 3.

⁶ Там же, с. 4.

⁷ См. О. Коменда, „«П'єро» подарував мені Київ, а «Дон-Жуана» – вже Львів...”: ескіз творчого портрету Олександра Козаренка, „Музикознавчі студії Інституту мистецтв СНУ імені Лесі Українки та НМАУ імені П. Чайковського” 2014, вип. 13, с. 12-38.

Дон Жуан из Коломый и *Sinfonia estravaganza* как театральные концепции второго плана

Балет *Дон Жуан из Коломый* (1990-1994) создан по мотивам повести Леопольда фон Захера-Мазоха *Венера в мехах*. Однако литературный первоисточник – не более, нежели одна из возможных сюжетных конкретизаций его музыкального содержания⁸. Балет состоит из *Оро* для ансамбля ударных инструментов (1994), *Инвенций* для четырех мелодических инструментов (1990) и *Concerto Rutheno* для камерного ансамбля (1990)⁹ – все сначала написаны как самостоятельные произведения, предназначенные для отдельного исполнения.

Оро (лат. – моллю) представляет собой тему и 12 вариаций. В таком виде произведение было создано в 1994 году. Интересно, что по прошедши десяти лет композитор в третий раз вернулся к этому произведению, дописав к нему коду колокольного содержания (щ. 13-15) и переименовав на *Alte Würzburger Tänze und die Glocken* (*Старинные вюрцбургские танцы и колокола*). *Оро* написано для семи исполнителей¹⁰. Его тема построена на игре различных ритмических фигур и насыщена импровизацией. Захватывающе выписан композитором образ шаманского обряда, а каждое последующее проведение темы воспринимается как более высокое и напряженное по сравнению с предыдущим. Каждому из инструментов поручен характерный мотив, повторяемый точно либо вариантно с целью удержать впечатление единой линии развития.

Инвенции для четырех мелодических инструментов¹¹ (1990) – это трехчастный цикл, с элементами алеаторики. Тема первой части (*Allegro moderato*) насыщена ярким национальным колоритом. Ее мелодия длительное время раскачивается между соседними звуками, формируя гуцульский тетрахорд. Тема в форме канона трех нижних инструментов со свободным верхним голосом проводится семь раз. Вторая часть (*Recitativo doloroso*) – скорбный речитатив, состоящий из двенадцати тактов-блоков, каждый из которых повторяется не менее трех раз, и в основу которого положены интонации причитания¹². Третья

⁸ См. Ю. Чекан, *Музичний світ Олександра Козаренка*, „Музика” 1996, № 3, с. 3.

⁹ *Оро* построено на македонском ритме (12/8) с акцентами на 1-й, 4-й, 6-й, 8-й, 10-й долях такта. Это произведение, за словами Юрия Чекана, исполняет функцию главной партии балета. *Инвенции* – функцию побочной. Зеркальной репризой служит *Concerto Rutheno*: „Здесь направление движения – обратное: от романтически-романсовой импровизационности (с блестяще переданным колоритом галицкой провинции) – к моторно-энергической коломыйковости с элементами чардаша (своеобразным «знаком» австро-угорской культуры, намеком на Захер-Мазоха – австрийского писателя, выходца с Украины)”. См. там же, с. 3.

¹⁰ 1) четыре литавры, маримба; 2) три том-тома, два яванских гонга, флейта Пана; 3) два бонга, флексагон, гонг, церковный колокол; 4) большой барабан, там-там, туби ди бамбу, гуиро, раганелла, фруста, маленькие тарелки, туби ди кристалли; 5) деревянные блоки, темпл-блоки, треугольник, колокол; 6) ксилофон, колокольчики; 7) маримба, вибафон.

¹¹ Исполнялись квартетом саксофонистов под руководством В. Василевича. Существует издание произведения в редакции для струнного квартета (Львов, ЛНМА имени Н. Лисенко, 2006).

¹² По словам С. Павлышин, тема этой части ведет свое происхождение из записи, сделанной в 1953-м году в Жабьевском районе Ивано-Франковской области (в данное время – Верховинский район Ивано-Франковской области). См. С. Павлышин, *Композитори-лрики...*, с. 4.

часть (*Allegro gusto*) построена из блоков, соединенных алеаторически, и которые, за указанием композитора, должны повторяться не менее четырех раз каждый.

Concerto Rutheno (1990) написан для камерного ансамбля, включающего флейту, гобой, кларнет, колокольчики, челесту, вибрафон, четыре бонги, препарованное фортепиано и струнные. Это произведение – синтетическое в жанровом отношении и объединяет в себе черты *concerto grosso*, сольного концерта и малого полифонического цикла одновременно. О близости к *concerto grosso* свидетельствует специфика исполнительского состава и последовательное применение принципа состязания *concertino* и *tutti*. В частности, *concertino* состоит из фортепиано, препарированное звучание которого напоминает звучание цимбалов (в первой части), и бонгов (во второй). Струнные и деревянные состязаются с *concertino* по очереди. Ближе к концу усиливается тенденция виртуозно-сольной трактовки партии фортепиано¹³. Контраст рассредоточенного и сконцентрированного изложения напоминает о закономерностях малого полифонического цикла. Главной жанровой чертой выступает коломыйка, присутствующая как в облике медленной песни, так и стремительного танца.

Двухчастная композиция *Concerto Rutheno* напоминает структуру рапсодий Ф. Листа¹⁴, Н. Лисенко, *Карпатского концерта* М. Скорика. Главным приемом развития выступает вариантность, в первой части усложненная явлениями алеаторики, во второй – остинатности. Первая часть – импровизационна. Это почти полностью алеаторическое письмо. Она открывается типически романсовой интонацией – восходящей малой секстой, усиливающей романтический характер и национальную характерность звучания. С той же целью использованы элементы гуцульского лада. „Пролог, а также эпилог, с упрямо повторяющимися арпеджио фортепиано и «рыданиями» скрипки [...] вызывает ассоциации с атмосферой мещанской гостинной и кофейной”¹⁵.

С первых секунд звучания концерта (а вся первая часть выдержана в времяизмерительном типе ритмического движения и записана без тактов) начинается хроматизация диатонического мотива. Арпеджио фортепиано и колокольчиков преобразуют малую сексту в уменьшенную септиму. Синтетическая фактура разделяется на два самостоятельные пласты – репетицию терциевого тона и пассажи. Тема разрастается вверх и вниз, превращаясь в мелодию широкого дыхания с гармоническим рядом I–IV–VI–V–I, также участвующем в формировании атмосферы кабаре.

Concerto Rutheno содержит довольно много элементов минимализма, алеаторики и объединяет черты нескольких композиционных моделей – тембро-фактурных вариаций, куплетно-вариационной формы, двухчастной, сонатной и трехчастной. В ц. 1 мелодия поручена струнному ансамблю, роль фона исполняют фигурации челесты и фортепиано. В ц. 2 начинается фаза активных

¹³ Нельзя согласиться с утверждением Н. Вакулы о том, что „никто из участников оркестрового действия не потракован в качестве солиста”. См. Н. Вакула, *Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970–2000 рр.)*, Львів 2007, с. 11.

¹⁴ А. Козаренко считает, что это произведение содержит в себе элементы вербункоша.

¹⁵ С. Павлишин, *Композитори-лірики...*, с. 4.

изменений: процесс роста становится настолько интенсивным, что напрашивается сравнение со вступлением *Весны священной* И. Стравинского. Соотношение ц. 1 и ц. 2 напоминает *Болеро* М. Равеля (тема и вторая вариация). В ц. 3 наступает реприза – возвращается тональная и фактурная устойчивость, звучит динамизированный вариант ц. 1.

Начало второй части (*Introduzione. Tempo rubato*) поручено бонгам. Это и момент перехода (как в *Петрушке* И. Стравинского), и знак перелома. Именно здесь начинается кристаллизация музыкальной формы „с момента превозмогания инерции, рассматриваемого, как критическая точка перелома”¹⁶.

В ц. 1 *Allegro Quisto* времяизмерительный тип ритмического движения уступает место акцентному. На первый план выступают жанровые закономерности токкаты/коломыйки-танца. Процесс видоизменений движется от токкатности небарокко к национальной характерности коломыйки. Первая вариация рисует портрет героя. Тема фортепиано подчеркнута ударна. Сквозь репетитивное „с” время от времени прорывается „fis”, вместе с *sf* вызывая ассоциации с *Allegro ferose* из *Третьей симфонии* Б. Лятошинского и вихревыми эпизодами *Весны священной* И. Стравинского. В ц. 2 скрипки озвучивают главный интонационный комплекс в виде фигураций, а именно – ряда параллельных квинт и тритонов. В цц. 4-7 происходит дальнейшее расширение звукового пространства, обогащение тембрового колорита, в т.ч. за счет введения *pizzicato* альтов и виолончелей. Кульминация формы наступает в ц. 8, где появляется мелодия, очень близка известному мотиву народной песни *А як тую коломыйку зачую, зачую, через тую коломыйку дома не ночую*¹⁷, которая одновременно отсылает слушателя к ключевому мотиву *Завещания* С. Людкевича. Именно с момента появления этой темы слушателю раскрывается художественная концепция *Concerto Rutheno* как уникального единства высокого и низкого стилей, европейского и украинского искусства, профессионального и аматорского музицирования. Постепенно вертикаль уплотняется: все партии ансамбля шесть раз торжественно оглашают мелодию коломыйки¹⁸.

Sinfonia extravaganza для гитары, ударных, струнных и балета (2001-2013) так же, как и балет *Дон Жуан из Коломыйи*, состоит из трех частей. Так же, как и балет, она рождалась постепенно, соединяясь из отдельных инструментальных произведений. Ее первая редакция была завершена в 2001 году и записана камерным оркестром „Виртуозы Львова”. В 2013 году композитор досочинил вторую и третью части, а также реализовал театральную версию произведения за участием Театра танца „Отзвуки”.

Симфония, как и балет *Дон Жуан из Коломыйи*, воплощает трагическую концепцию. Первая ее часть – задорно-джазовая, с элементами коломыйки. Она некоторым образом напоминает начальные страницы *Порги и Бесс* Дж. Гершвина (сцена „Da-du-da”). Упругий ритм, мерцающие переливы остигатного мотива

¹⁶ Е. Ручьевская, *Функции музыкальной темы*, Ленинград 1977, с. 70.

¹⁷ Структура темы – 14-тисегментная коломыйковая строфа.

¹⁸ После этого момента в ц. 9 исполнителям на духовых инструментах указано восемь раз пропеть слово „Rutheno” (*sprechgesang*), имеющее, таким образом, двойную отсылку – к композиторам нововенской школы (*sprechgesang*) и М. Кагелю (элементы инструментального театра).

в группе струнных, блуждающий регтаймовый бас создают впечатление захватывающей коллективной импровизации, как в *Oro*, к примеру, или же первой части *Concerto Rutheno*. Интонационная идея части близка *Щедрику* Н. Леонтовича. Это свободные вариации на трезвучный мотив, который напоминает одновременно не только начало *Щедрика*, но и знаменитую средневековую секвенцию *Dies irae*, тему *Konzertstück'a* А. Козаренко, а через него – и главный мотив *Токкаты и фуги d-moll* И.С. Баха. (Похожей семантической многозначностью отмечена и тема коломыйки из *Concerto Rutheno*). Сам же мотив – настолько гибкий, что после обрыва интенсивного движения превращается в чувственный инструментальный блюз (проводится секвентно, напоминая симфонические любовные темы П. Чайковского).

Вторая часть – романсового склада. Это соло гитары в сопровождении мелодизированных голосов скрипки, виолончели, а затем и всей группы струнных. Принцип мелодизации партитуры и здесь оказывается доминирующим: поет каждый голос, сплетаясь в роскошный пучок индивидуальных мелодий. Эмоциональный тон второй части напоминает *Adagietto* Г. Малера из *Пятой симфонии*. Здесь, как и у Малера, превалирует состояние глубокого внутреннего наслаждения. Однако, эта часть имеет выразительно украинский характер и черты популярной песни. Постепенно тема превращается в нарочито обостренную: на фоне фигураций гитары звучит прорезающая мелодия скрипок. Но драматизм образа не разрешается, а неожиданно снимается возвращением начального материала.

Финал служит интонационным обобщением *Sinfonia extravaganza*. Он начинается отзвуками романсовой темы в партии контрабаса, одинокий монолог которого через некоторое время перехватывают виолончель и альт, к которым позже присоединяется милитаристкая дробь барабана, создавая грозную картину „феерического похода на казнь”. Целеустремленно поднимаясь вверх, мелодия становится все более напряженной, удары барабанов – все более грозными. Трагический образ превращается в пошлый, надрывный, приводя к гротескному завершению произведения.

***Пьеро мертвопетлюет, Орестея и Время покаяния* как театральные концепции первого плана**

Камерная кантата *Пьеро мертвопетлюет* (1994) представляет собой результат „счастливого соединения мировоззрения композитора с необычайно точными, объемными метафорами поэзии М. Семенка”¹⁹. Структура произведения, по словам Ю. Чекана, состоит из вступления (I ч.), двух экспозиций (II ч. – реальный мир; III ч. – мир мечты), кульминации (IV ч.) и эпилога (кода)²⁰. Однако же, существуют веские причины рассматривать *Пьеро* и как миниатюрный симфонический цикл, состоящий из драматического *Allegro*, *Marchia funebre*, *Andante cantabile* и гротескного финала с трагической кодой.

¹⁹ Ю. Чекан, *Музичний світ...*, с. 3.

²⁰ Ю. Чекан, *Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років)*, „Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики НМАУ імені П.І. Чайковського” 2014, с. 189-198.

Первая часть²¹, как указывает Ю. Чекан, имеет черты интрады, подчеркивающей театральность этой кантаты. С другой стороны, диалектика императивного и лирического, как основа ее интонационной коллизии, по мнению ученого, апеллирует к сонатным Allegro классико-романтической симфонии. Начальная тема „Я покажу вам бесконечность миров” исполняет функцию лейтинтонации произведения. Специфика декламации напоминает Sprechstimme нововенцев, вызывая ассоциации с *Лунным Пьеро* А. Шенберга или Н. Рославца.

Кантате присущи черты монолога, с помощью чего характеризуется трагическое одиночество героя (романтический прототип – *Двойник* Ф. Шуберта). Гениальным выражением последнего стало использование контраста кантилены контртенора в сопрановом регистре и шепота в баритоновом²². На раздвоение сознания героя указывает также диалог вокальной партии и трубы с сурдиной. Этот прием использован уже в первой теме „Я покажу вам бесконечность миров”, где труба с сурдиной подхватывает вокальную фразу контртенора, словно эхо. В первый раз труба повторяет тему вокальной партии точно, во второй – неточно, словно тень, символизируя внутреннее раздвоение Пьеро и привнося в произведение черты concerto grosso. Диалог вокала и трубы с сурдиной исполняет функцию concertino, другие же инструменты, с многочисленными исонорными пластами, – tutti. Неслучайным оказывается и сам выбор тембров concertino, соответствующий критерию „деформации”, что касается и контртенора, лишённого половой определенности, и трубы с сурдиной, с ее шипящим, сдавленным звучанием, что выражает трагизм и внутреннюю сломанность одинокой фигуры героя.

„Вторая часть (на текст изобразительно-футуристического «Стихотворения») аллегорическими приемами создает звуковую картину многолюдного города, преисполненного движения, механизмов, человеческих фигур, но абсолютно безразличного к личности [...] доминируют здесь звукообразительные моменты (глиссандо, трели, шипения, сычания, оклики), партия солиста («нашептывающая») также не имеет четко фиксированной высоты. Изменение аллегорических блоков маркировано шипяще-сыпящими строками, произносимыми оркестрантами: струнниками («фффф»), духовиками («сссс») и резким ударом фортепиано»²³.

В третьей части „Был вечер после страшной встречи”²⁴ на канву монолога накладываются черты траурного марша. Образное содержание формируют выразительные аллюзии ко второй части *Второго фортепианного концерта*

²¹ Текст стихотворения *Приглашение* из сборника *Пьеро мертвопетлюет*, созданного в 1919-м году.

²² См.: Ю. Чекан, *Музичний світ...*, с. 3. Премьера кантаты в 1994 году была подготовлена уникальным певцом, выпускником Львовской государственной консерватории имени Н. Лысенко, а позже артистом Парижского оперного театра Василием Слипакон, который свободно владел описываемым приемом, опосредованно напоминающем партию Мефистофеля в кантате А. Шнитке, поющего двумя голосами – лицемерным контртенором и чувственным контральто.

²³ Ю. Чекан, *Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір...*, с. 195.

²⁴ Стихотворение *На помосте второго этажа* из сборника *Blocknotes*, созданного в 1919-м году.

Б. Бартока и *Похорон Тибальда* С. Прокофьева. Однако остинатность – всего лишь один из пластов тематизма этой части. Другая – вибрирующие, сонорные звучания струнных с микрохроматикой и „завываниями” оркестрантов. Максимальное регистровое разведение интонационных пластов (низкие *ostinato* фортепиано и ширяющий сонор струнных) напоминают о теме Дажбога Б. Лятошинского.

Другая тема третьей части „Нежный ангел склонился” имеет песенные истоки, а именно – черты колыбельной (сон, как романтический символ). Но так же, как и в предыдущей части, колыбельная – не единственный ее источник. Свидетельством трагической раздвоенности сознания героя остается ритм траурного марша.

Четвертая часть – пробуждение в нежелательную реальность: „Вы понимаете? Я не могу спать”²⁵. Это динамическая реприза кантаты, важным составляющим образа которой композитор избирает фантазмагорический тембр ксилофона (роль инструмента здесь настолько же значительна, как и в „На чеку” из *14-й симфонии* Д. Шостаковича). *Ostinato* напоминают первую тему третьей части, а эпизод „Город стихнется угасающим сном” представляет собой гротескно-скерцозное видение героя. В коде – джазовая импровизация ударных, в которой раньше неразрывно связанные вокал („Мы пришли к последнему пункту”) и труба (герой и его двойник) отделяются один от другого: герой утрачивает двойника („Кто со мною желает гулять ночью?”).

Мелодрама²⁶ *Орестия* создана по мотивам трагедий Эсхила (украинский перевод Андрея Содоморы) для чтеца с инструментальным ансамблем и существует в редакциях 1996-го и 2013-го годов. Во второй, в частности, партию чтеца распределено между четырьмя актерами (две Клитемнестры, Орест и Электра), добавлено пролог с текстом *Клитемнестры* Оксаны Забужко и эпилог с фрагментами *Сонетов к Орфею* (I, III та XX) Райнера Марии Рильке.

А. Козаренко использовал не весь сюжет трагедии Эсхила, сконцентрировав внимание на образе Клитемнестры, а также образах Ореста и Электры, которые стремятся отомстить матери за убийство отца. Выбранный фрагмент трилогии, таким образом, фокусирует внимание на страшных злодействах – отцеубийстве и матереубийстве, рисуя борьбу чувств в душе каждого героя.

Сценическое действие преисполнено символики гипертрофированных движений. Драматургия построена на контрастах и повторах, игре символов и текстовых аллюзий. Недифференцированным полупением-полудекламацией спектакль напоминает первые образцы оперы, патологически-напряженной экзальтацией – опусы экспрессионистов, нарочитостью жестов и поз – эстетику условного театра.

Музыкальное содержание мелодрамы построено на контрасте четырех интонационных блоков – варварской импровизации ударных (пролог), цитаты второй части клавирного концерта И.С. Баха *f-moll* (эпилог), воинственных фанфар медных инструментов (эпиграф) и скорбного *lamento* основной темы

²⁵ Стихотворение *Я сам*.

²⁶ А. Козаренко указывает, что *Орестия* принадлежит к жанру мелопеи (из греч. – песнетворчество, сочинение мелодии), тем самым подчеркивая значимость мелодического начала и в инструментальном ансамбле, и в декламации актеров.

(также у медных инструментов). Взаимодействие двух последних носит симфонический характер.

Двигаясь вслед максимально мелодизированным партиям медных, актеры насыщают декламацию тонкими мелодическими, ритмическими и тембродинамическими нюансами, создающими вместе с инструментальным театром впечатление полипластовой фактуры. Звуковое полотно мелодраммы обогащается оригинальным сценическим решением, символикой кругоподобных движений, полукругов, движениями рук, распростертых к небу, отчаянными закидываниями головы назад, различными приседаниями, наклонами и т.п.

Драматургию мелодраммы уплотняют лейтмотивы „Ой-ой! Горе! Какое горе!“, „Так ли позорна для него эта смерть“, „А что это за женщины там? Как горгоны“. Поручены различным героям, они, как бы, начинают второй, третий, четвертый круг спектакля.

Пронзительным криком „Ой-ой! Горе! Какое горе!“ начинает свой ритуальный танец Клитемнестра, выразительно декламируя и двигаясь одновременно. Ее декламация – подчеркнута мелодраматична, с обостренным произношением согласных, звонких и шипящих, удлиненным, нараспев, произношением гласных, ужиманием слогов, темповым *tubato*, градациями динамики, переходами на крик или же шепот. Жонглируя топором, как веслом, она читает поэму О. Забужко *Клитемнестра*, готовясь к знаковому удару по плахе („Я сотворю себе мир без Агамемнона“).

Основная часть мелодраммы (*Allegro, sempre Marcato quasi Parlando*) открывается ансамблем двух валторн, двух труб, двух тромбонов и ударных. Жесткие звучания резко врываются в напряженную тишину. В основе темы *allegro* – интонации большой септимы, воспринимающиеся как аллюзии к стилю Б. Лятошинского, а экстатическое звучание триолей и глиссандо медных инструментов напоминают кульминационные страницы партитур А. Скрябина.

На авансцене появляется Тень Клитемнестры в повязке с кровавыми косами. Она оттеняет Клитемнестру мелодичностью декламации в широком диапазоне, вступая в действие со словами „Я уж давно об этой встрече думала“ (*Andante espressivo*). Вместе с ее появлением вступает новый музыкальный материал: труба и вибрафон, к которым постепенно подключаются другие инструменты с сурдинами, исполняют ламентозные мотивы.

После слов Тени Клитемнестры об убийстве Агамемнона вновь появляется драматическая тема медных и ударных – вариация предыдущего раздела (*Lagubre (Andantino)*). Партии Ореста („Провидче душ, Гермесе, спаси меня“) и Электры („Славный мертвых и живых воззвателю Гермесе“) звучат по очереди на фоне *glissando* тромбонов. Отмечены богатством сценических движений и острой декламации, они рисуют гротескно-скерцозный образ.

В следующей фазе развития Орест, с широко распростертыми вверх руками, закликает: „Расставьте сети, ставши в круг“. В действие включаются *lamento* тромбонов (ц. 5 т. 3), Клитемнестра, Орест и Электра исполняют круговой ритуальный танец (по смыслу перекликающийся с хороводом Эриний Эсхила), размахивая вывернутыми локтями и озвучивая происходящее шипящими, ироническими репликами „ха-ха“.

В главной кульминации „Вот оно – Эриний пение. Душу сжимает в тиски!” (1 т. до ц. 10) единственный раз в мелодрамме танцуют все герои, насыщая действие однообразными, змееподобными движениями. Удар тарелок обрамляет основную часть спектакля. После него, спиной к зрителям, Клитемнестра читает фрагменты *Сонетов к Орфею* Р.М. Рильке, вначале без музыки, декламируя нараспев, возвышенно, предельно растягивая гласные (здесь ее манера – противоположна декламации в прологе). На словах „О пение Орфея!” начинает звучать фрагмент *клавирного концерта f-moll* И.С. Баха – главный вывод и высшая драматургическая точка мелодраммы.

Таким образом, *Орестея* имеет много общего с кантатой *Пьеро мертвопетлюет*. Прежде всего – это общая образно-эмоциональная палитра, трагически-экспрессивный психологизм музыкальных характеристик. Как и в *Пьеро*, развитие в *Орестее* почти лишено внешних событий, но очень интенсивно и напряженно складывается жизнь ее внутреннего измерения. Такой ракурс художественного видения объясняется ориентацией композитора на идеалы романтиков, „с их «мировой скорбью», расдвоением героя, вниманием к наиболее тонким душевным движениям”, резонирующим с „трагическим одиночеством личности в современном технократическом мире”²⁷.

И *Пьеро*, и *Орестея* – циклические формы. Без сомнения, цикличность кантаты – более заметна, прежде всего благодаря ярким жанрово-тематическим контрастам. В *Орестее* на пятичастную структуру основного раздела мелодраммы (без пролога и эпилога) наслаиваются, как форма второго плана, интонационные коллизии сонатности и фабульной трехчастности: развернутый монолог Тени Клитемнестры исполняет функцию многогранной экспозиции, диалог Ореста и Электры – развивающей середины, заключительная ансамблевая сцена – динамической репризы спектакля. Еще один уровень общности – развитость декламационной сферы, использование *Sprechstimme*, монологичности и мелодико-ритмического *ostinato*.

Единственная пока опера А. Козаренко *Время покаяния* (1997) представляет собой „типическую барочную аллегорию”²⁸. Либретто Сергея Ступака создано на основе поэтических текстов Лаврентия Горки, Ивана Величковского, Игнатия Максимовича, Григория Сковороды, а также – стихов-песенок из рукописного сборника Музея Чарторизких. Опера состоит из девяти эпизодов: 1. Она и Ангел; 2. Она; 3. Соблазн и Она; 4. Соблазн, Совесть и Она; 5. Она; 6. Гроза; 7. Соблазн и Она; 8. Она, Ангел и Совесть; 9. Она и Ангел²⁹, объединенных в развернутую оперную сцену концентрического строения. Первый–третий и седьмой–девятый эпизоды, обрамляя оперу, исполняют роль „моралите”; четвертый–шестой – кульминации.

Интересно соотношение амплуа героев и тембров исполняющих их артистов. Так, обрамляют оперу номера „Она и Ангел” (сопрано и контральто;

²⁷ Ю. Чекан, *Музичний світ...*, с. 15.

²⁸ См. О. Чекан, *Художній простір музичного твору: генеза та функціонування*, Київ 1999. Лидия Мельник считает, что *Время покаяния* – разновидность школьной драммы, носящая название „моралите”. См. Л. Мельник, *Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О. Козаренка „Час покаяння”)*, „Вісник Львівського національного університету імені І. Франка” 2002, вип. 2.

²⁹ Она – сопрано, Ангел – контральто, Соблазн – баритон, Совесть – тенор.

№№ 1, 9). Существенны черты симметрии в построениях номеров „Она” (№№ 2, 5), „Соблазн и Она” (№№ 3, 7). Симметрию создает и соотношение двух терцетов (№№ 4, 8), хоть и разного состава (в № 4 третий участник – Соблазн, в № 8 – Ангел).

Стоит обратить внимание и на раздел, готовящий кульминацию оперы, включающий №№ 2-5. Кроме того, что подготовку кульминации создано за счет постепенного увеличения участников ансамбля, в этой сцене использованы контрастные к сопрано („Она”) голоса – баритон („Соблазн”) и тенор („Совесть”). Фигура Ангела (альт) участвует только вначале и вконец оперы (в центральной ее части, где стремительно и экспрессивно развиваются события, Ангел отсутствует). Кроме того, весь большой раздел подготовки кульминации (№ 6 „Гроза”) обрамлен сольным номером „Она” (№№ 1, 5).

Третность возникает и между номерами 2–3–4 / 5–7–8. Здесь идентичский ход событий: начинающийся „Она” движется через „Соблазн и Она”, в первом случае завершающийся „Соблазн, Совесть и Она” (два мужских тембра и женский), во втором, проходя через кризис суто инструментальной „бессловесной” „Грозы”, – „Она, Ангел и Совесть” (два женских голоса и один мужской). Таким образом, развитие движется от доминирования женских тембров (№ 1) – к доминированию мужских (№ 4), с чем и связан кризис момента „бессловесности” (перелом в развитии драммы состоялся в точке золотого сечения, № 6) и поворот к женским тембрам.

Интересно также наблюдать за соотношением мужских и женских голосов в соединениях по два и по три, а также закономерностью обрамления терцетов однородными дуэтами: №№ 1–8–9 та №№ 3–4–7. В каждом из случаев проявляется своя симметрия. В первом – в базисный женский дуэт (№№ 1, 9) вводится тенор (№ 8); во втором он же вводится в смешанный, предельно контрастный в тембровом отношении, дуэт сопрано–баритон (№ 4). Семантику таких тембровых соединений можно интерпретировать как „сомнения” Совести (тенор) в правильности выбора, поскольку в одном случае она присоединяется к Соблазну (№ 4), вследствие чего и возникает конфликт, во втором – к Ангелу (№ 8), благодаря чему наступает благополучное разрешение.

Елена Чекан³⁰ и Лидия Мельник³¹ наблюдают черты думной интонации в первом эпизоде („Она и Ангел”), начинающемся тревожными интонациями колоколов, деревянных и медных инструментов. Из этого материала формируется партия главной героини, с „лирическим” сопровождением, построенная на многократно повторяемом нисходящем мотиве с увеличенной секундой. Контрастирует ей выписанная долгими ровными длительностями хоральная партия Ангела. Второй эпизод („Она”) отличается драматизмом и экзальтированностью, увеличением роли тремоло струнных и ударных. Интонации вздоха соединяются с фигурами-окликами (exclamatio) и элементами аллеаторики. В третьем эпизоде („Соблазн и Она”) морализаторским „речитативам secco” Соблазна отвечают экспрессивные думные интонации главной героини.

Совесть и Соблазн в четвертом эпизоде („Соблазн, Совесть и Она”) поют в манере канта (гоморитмически), таким образом, выступая „вместе против”

³⁰ О. Чекан, *Художній простір...*

³¹ Л. Мельник, *Українське бароко...*

героини, реплики которой совершенно другого склада – насыщенные интонациями причитаний и декламационной экспрессии. Значительная роль в оркестре отведена педалям и *glissando* медных, усиливающих роль гротескной образности. Родственен предыдущему пятый эпизод („Она”), в котором партия главной героини проникнута интонациями патетической арии и духовного псалма. Роль шестого эпизода („Гроза”), также связанного с Ее характеристикой, – переломная. В нем – предельное напряжение эмоций и катарсис. Способствуют этому драматические оклики меди, экстатические пассажи и *glissando* струнных, многочисленные репетиции, пунктиры, хроматизмы и т.п. В седьмом („Соблазн и Она”) состязание героев воплощается драматическими возгласами, сменяющимися скорбными вздохами. Заглавная партия насыщается музыкально-риторическими фигурами *catabasis* и *anabasis*, выявляющими острые противоречия внутреннего мира героини.

Восьмой эпизод („Она, Ангел и Совесть”) представляет собой трехголосное фугато, вначале интонационно родственное богослужебному, а затем – ариозному пению, в котором благодаря ровности ритмики и динамики возникает состояние глубокого внутреннего умиротворения. Девятый эпизод („Она и Ангел”) выступает в роли динамической репризы и интонационного обобщения всего произведения.

Заключительные раздумья

Музыкальный театр – ведущий жанр творчества А. Козаренко, формирующий стиль музыканта. Опыт композитора в этом жанре сформирован его длительным сотрудничеством с различными музыкально-драматическими театрами Украины – Коломыйским, Нежинским, Дрогобицким и другими³², а также непосредственным общением с драматическими актрисами Оксаной Затварской, Анной Пашенко, Анной Чеботаревой, от которых он перенял много секретов собственного исполнительского мастерства.

Театральные черты наблюдаются в симфоническом, камерном, духовном творчестве А. Козаренко, его исполнительской и научной деятельности. Композитор новаторски интерпретирует театральную музыку, насыщая ее приемами симфонического и камерного жанров. Исходя из этого, его композиционный метод можно определить как синтетический.

Показательными для музыкального театра А. Козаренко есть произведения *Дон Жуан из Коломыи*, *Sinfonia estravaganza*, *Пьеро мертвопетлюет*, *Орестей*, *Время покаяния*. Два первых можно отнести к группе театральных концепций

³² „Пишу для него уже 25 лет, – утверждает А. Козаренко. – Начал еще в Коломыи, в 1989-м. Это был спектакль *Каменный крест* по Стефанику. С легкой руки родной Коломыи писал музыку для спектаклей в Нежине, Дрогобиче, Одессе, Киеве, Львове. Как не верти, существует до ста спектаклей с моей музыкой. Каждая из этих театральных работ – очень ценна для меня. Кроме того, что я программный композитор, я еще считаю себя театральным композитором. И театральные критики также считают, что даже моя нетеатральная музыка – очень театральна”. См. С. Иванова. *Олександр Козаренко: розмова з ювіляром*, „Збруч” 2013, 26 серп., <http://zbruc.eu/node/11971> [доступ: 02.04.2017].

второго плана (с использованием визуального ряда, но без вербального текста), остальные – к театральным концепциям первого плана (с использованием визуального и вербального факторов). Произведения обеих групп объединены символикой тематизма и тембров (особенно *Время покаяния*), редкостным богатством аллюзий, жанровой яркостью и разнообразностью тематизма.

Музыкальный театр А. Козаренко – явление достаточно устоявшееся и внутренне определившееся, но одновременно и динамическое. На это указывают, с одной стороны, различные жанровые связи между произведениями, с другой – существование двух или трех редакторских версий одного произведения. Так, *Пьеро мертвопелюет* имеет достаточно много общего с *Орестеей*, частично с *Временем покаяния* (см. выше), а *Дон Жуан из Коломбы* и *Sinfonia estravaganza* объединены чертами балетного жанра. Однако в *Дон Жуане* имеем дело хоть и с достаточно условным, но все же сюжетным балетом (по мотивам повести Л. фон Захера-Мазоха), в *Sinfonia* же – с типически бессюжетным его типом. В последнем случае объединяющим моментом выступает то, что обе постановки не имели начального замысла, отвечающего окончательной версии произведения. Обе явились результатом *театрализации* его собственной камерной инструментальной музыки, созданной раньше. Такой подход свидетельствует о длительном вынашивании автором театральных композиций, поэтапной реализации заключительной, наиболее совершенной версии произведения. И *Дон Жуан*, и *Sinfonia* объединяют в себе различные жанровые истоки – камерную симфонию, концерт, романс, инвенции и т.п. Ведущим принципом развития там и там являются остинатность и вариантность, очень важная роль отведена импровизации и симфоническому развитию, а также тесным интонационным связям между частями.

В целом тематические истоки всех анализируемых произведений имеют выразительно национальный характер. Роль знаковых тематических зерен и национальных символов принадлежит романсу, коломыйке, думе, канту. Одни и те же приемы встречаем в этих произведениях и на уровне драматургии. А именно, кульминационные моменты, как правило, отмечены появлением широко известных, популярных тем, органически ввязанных в авторскую речь, в которой они обростают дополнительными семантическими нюансами, развиваясь, а нередко и кардинально видоизменяясь в образно-художественном плане. Об этом свидетельствуют тема *концерта f-moll* И.С. Баха в *Орестее*, джазовые интонации в *Пьеро*, блюз как результат синтеза целого комплекса интонаций в *Sinfonia*, коломыйка в *Дон Жуане*, хорал и лирическое пение во *Времени покаяния*.

Важная роль в ряде произведений поручена инструментальному речитативу (*Инвенции*) и декламации в целом (*Пьеро*, *Орестея*, *Время покаяния*).

Театральную природу анализируемых произведений подчеркивает последовательность индивидуальной трактовки тембра (введение инструментальных соло препарированного фортепиано – *Дон Жуан*, трубы с сурдиной и ксилофона – *Пьеро*, гитары – *Sinfonia* и др.; а также – контраст кантилены в сопрановом регистре и шепота в баритоновом (*Пьеро*), диалог вокала и трубы с сурдиной (*Пьеро*), сопоставление пения и инструментального звучания (*Орестея*); использование индивидуальных ансамблевых составов). О театральном проис-

хождении образов напоминают также сонористически-аллеаторические приемы, существующие во всех произведениях.

Все произведения объединены общей образно-эмоциональной атмосферой, а именно – трагически-экспрессивным психологизмом музыкальных характеристик. Развитие художественной фабулы даже в произведениях с вербальными текстами – скорее рефлексивное, почти лишённое внешней событийности, однако интенсивное и напряжённое в его внутреннем измерении.

Все произведения представляют собой циклические формы, с многообразными интонационными связями и жанрово-тематическими контрастами. Практически во всех случаях (за исключением *Sinfonia estravaganza*) можно утверждать о существовании формы первого и второго плана (контурные последней особенно четко прочерчены во *Времени покаяния*).

Бібліографія

- Вакула Н., *Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970-2000 рр.)*, Львів 2007.
- Іванова С., *Олександр Козаренко: розмова з ювіляром*, „Збруч” 2013, 26 серп., <http://zbruc.eu/node/11971> [доступ: 02.04.2017].
- Коенда О., „*П'єро*» подарував мені Київ, а *«Дон-Жуана»* вже Львів...”: ескіз творчого портрету Олександра Козаренка, „Музикознавчі студії Інституту мистецтв СНУ імені Лесі Українки та НМАУ імені П. Чайковського 2014”, вип. 13.
- Мельник Л., *Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О. Козаренка „Час покаяння”)*, „Вісник Львівського національного університету імені І. Франка” 2002, вип. 2.
- Павлишин С., *Композитори-лірики*, „Музика” 1993, № 3.
- Ручьевская Е., *Функции музыкальной темы*, Ленинград 1977.
- Чекан О., *Художній простір музичного твору: генеза та функціонування*, Київ 1999.
- Чекан Ю., *Музичний світ Олександра Козаренка*, „Музика” 1996, № 3.
- Чекан Ю., *Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років)*, „Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики НМАУ імені П. Чайковського” 2014.
- Швець-Савицька Н., *У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка*, „Наукові збірки ЛДМА імені М. Лисенка 2005”, вип. 10.

Summary

OLEXANDR KOZARENKO'S MUSICAL THEATER

This paper proposes considerations regarding the content, genre and stylistic features of musical-theater works of famous modern Ukrainian composer Olexandr Kozarenko. Author made intonational and dramaturgical analysis of five music-theater works by O. Kozarenko: *Don Juan of Kolomyia*, *Sinfonia Estravaganza*, *Piero Makes Loop the*

Loop Oresteia and *Time of Repentance*. Their results served as material for comparison and as arguments for general conclusions too. The author introduced the idea of two type of musical-theatre works by O. Kozarenko and named them theatrical concepts of first and second plans. The existence of visual line characterizes the theatrical concept of second plan, at that time as the interaction of visual line and verbal line – the theatrical concept of first plan. All composer's works have similarities features – intonation symbols, allusions, features of themes. The study traced the intonation affinity and contrast between these works and the degree of transformation of genre model in each case. In general, author comes to the conclusion of huge role of musical theater for creative activity of O. Kozarenko and its impact on formation of his individuality.

Key words: *musical theater, theatrical concepts of first and second plans, the verbal and visual lines of art text, the intonation affinity and contrast, transformation of genre model*