

**ВТІЛЕННЯ ЕТНОХАРАКТЕРНОСТІ У ТВОРЧОСТІ  
ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА**

*У статті розглянуто втілення етнохарактерності у творчості Олександра Козаренка. Проаналізовано окремі твори композитора, в яких яскраво виділяється національно-фольклорне першоджерело.*

**Ключові слова:** Олександр Козаренко, етнохарактерність, творчість, гуцульський фольклор.

И. А. НЫСКОГУЗ

**ВОПЛОЩЕНИЕ ЭТНОХАРАКТЕРНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
АЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКО**

*В статье рассмотрено воплощение этнохарактерности в творчестве Александра Козаренко. Проанализированы некоторые сочинения композитора, в которых ярко выраженный национально-фольклористический первоисточник.*

**Ключевые слова:** Александр Козаренко, этнохарактерность, творчество, гуцульский фольклор.

I. A. NYSKOHUZ

**EMBODIMENT ETHNIC FEATURES IN WORKS  
ALEXANDER KOZARENKO**

*The article considers the implementation of ethnic features in the works of Alexander Kozarenko. Some of the composer's works were analyzed and they are clearly distinguished source of national folklore.*

**Key words:** Alexander Kozarenko, ethnic features, works, hutsul folk.

Більшість сучасних західноукраїнських композиторів у певний період творчості зверталися до етнохарактерних елементів музичної мови. У композиторському доробку Олександра Козаренка також є низка творів, у яких відчутний зв'язок з національно-фольклорним першоджерелом, зокрема з гуцульськими пісенно-танцювальними ритмоінтонаціями. Ця сфера творчості композитора залишається не до кінця дослідженою, тому пропонується стаття є спробою розглянути втілення етнохарактерності на прикладі окремих композицій О. Козаренка.

Окремі сфери творчої діяльності Олександра Козаренка відображені у дослідженнях таких музикознавців: Л. Кияновської, Ю. Чекана [6; 7], С. Павлишин, Н. Швець-Савицької [8], Ю. Ясіновського, О. Коменди [4], Н. Вакули [1], Н. Бабинець, Л. Мельник, О. Мануляка, та ін. Також є ряд статей, які були опубліковані в різних журналах та газетах. Здебільшого це відгуки на прем'єри творів композитора.

Мета статті – розглянути втілення етнохарактерності в творчості Олександра Козаренка на прикладі окремих творів композитора («Писанки», «Concerto Rutheno», «П'ять весільних ладкань з Покуття»).

Однією з найяскравіших постатей львівської композиторської школи є Олександр Козаренко, який відомий не лише як композитор, але й як чудовий піаніст і музикознавець – науковець. Наталія Швець-Савицька зазначає: «Темп формування його творчої особистості можна порівняти із спалахом комети, яка дзвінко засяяла на обрядах української культури останнього двадцятиліття» [8, с. 360]. У своїх творах О. Козаренко доволі цікаво та оригінально трансформувє засади постмодерної естетики відповідно до традицій тієї національної культури, в якій він зростав.

У композиторському доробку Олександра Козаренка яскраво виділяється фольклорна, або так звана «русинська», лінія (так її називають дослідники творчості композитора), яка представлена такими творами, як «Писанки» (1989), «Пасакалія на галицьку тему» (1989), «Інвенції» (1990), «Concerto Rutheno» (1991), «П'ять весільних ладкань з Покуття» (1992). Всі ці твори відобразили своєрідне бачення композитором національно-фольклорного першоджерела, а саме автентичного гуцульського фольклору та його поєднання не лише з модерними прийомами композиторської техніки (алеаторичні прийоми і частково сонористика), але і з джазовою імпровізаційністю та навіть алюзіями до бароковості. Олександр Козаренко висловлює таку думку стосовно використання етнелементів у творчості сучасних композиторів: «Музична практика сьогодення знову підтверджує актуальність національної музичної інтонаційності як основи композиторської творчості. Вкрай ускладнена «музична матерія» сучасності, що відображає непрості явища і процеси навколишнього світу в їх постійній динаміці, вимагає оновлення і, можливо, деякого спрощення засобів. Тут знову виявилася унікальна здатність етномузичної інтонаційності гнучко реагувати на зміну естетичних пріоритетів, пропонувати нові музичні ідеї або знаходити відповідники найновішим технікам у своїх глибинних пластах» [2, с. 17].

Звернення О. Козаренка до фольклорних першоджерел є цілком природним, оскільки композитор народився у м. Коломия на Івано-Франківщині, яке відоме своїми національними традиціями, відображеними в різних видах мистецтва, і насамперед у музиці. Перші його композиторські спроби були здійснені під керівництвом М. М. Лемішка (у Львівському музичному училищі ім. С. Людкевича), а згодом, навчаючись у Київській консерваторії, він займається композицією з М. Скориком, творчість якого мала вагомий вплив на молодого композитора.

Одним з перших опусів О. Козаренка були «Писанки» (1989), написані для фортепіано solo. Це надзвичайно яскраві, національно-характерні пісенно-танцювальні мініатюри, за жанром – цикл прелюдій, які об'єднані загальним програмним задумом, проте побудовані за принципом контрастного зіставлення темпу, характеру та колористичних прийомів. Вже в назві циклу закладена основна ідея декоративності та орнаментики, що притаманна писанкам, яку О. Козаренко втілює, використовуючи великий арсенал музичних прикрас, зокрема різноманітні форшлаги, морденти, трелі, арпеджіо та ін. (варто відзначити, що «Писанки» розраховані на піаністів високого рівня виконавської майстерності).

«Писанка» №1 (Andante) написана під керівництвом М. М. Лемішка і була однією з перших композиторських спроб О. Козаренка. Ця прелюдія написана у формі канону, тема займає три такти, інтонаційно близька до гуцульських інструментальних награвань, зосереджено поважна, пентатонічна, спершу проводиться в басу, потім у середньому та верхньому голосах. Розгортання музичного матеріалу відбувається на фоні остинатного повторення теми чи її елементів у басу; також для п'єси характерна синкопована ритміка та поліритмія.

«Писанка» №2 (Giacoso). У цій прелюдії цікаво поєднуються риси коломиїковості та джазу, відчутна опора на фольклорно-імпровізаційний тип музикування та елементи джазової імпровізації. Також тут композитор використовує прийом поступового прискорення репетицій одного звука, який став характерним для індивідуального стилю митця. Згодом цей прийом був використаний у «Concerto Rutheno», кантаті «П'ять весільних ладкань з Покуття» та інших творах.

«Писанка» №3 (Andante). Основою для створення цієї мініатюри стала весільна пісня «Калинові квіти» з села Коршів, що на Покутті. Вона була запозичена О. Козаренком із записів відомого польського фольклориста XIX століття Оскара Кольберга. На початку прелюдії проводиться на ріано основна тема, яка в процесі розвитку динамізується, «набирає сили» і приводить до кульмінації, де звучить в акордовому викладі на ff. Вагому роль відіграють форшлаги, трелі, морденти, арпеджіо, а також поліметрія.

Основою для «Писанки» №4 (Tranquillo) та «Писанки» №5 (Ritmico) стали автентичні мелодії з весільних награвань села Мишин (Верховина). Матеріалом для четвертої, повільної «Писанки» стала так звана «гуцулка до слухання», а для п'ятої – «гуцулка до танцю». Розвиток музичного матеріалу у цих п'єсах відбувається завдяки варіантно-варіаційному повторенню мелодії автентичного народного награвання. Четверта «Писанка» має стриманий, навіть певною мірою розповідний характер. Завершує цикл контрастна до попередньої «Писанка» №5, для якої характерна темпераментна, місцями навіть первісно-стихійна гуцульська танцювальність.

«Писанки» стали першим твором О. Козаренка, в якому він звернувся до автентичних народних джерел в якості інтонаційної основи і які згодом стануть натхненням для написання цілого ряду творів, зокрема «Concerto Rutheno», «П'ять весільних ладкань з Покуття», «Дон Жуан з Коломиї» та ін.

Ще одним твором, де яскраво проявляється етнохарактерне мислення Олександра Козаренка, є «Concerto Rutheno» (1990). Тут композитор широко застосовує народно-національні, гуцульські джерела (традиції неофольклоризму М. Колесси, М. Скорика). Протягом усього твору не зникає постійне відчуття істотного впливу автентичного гуцульського музичного мистецтва. О. Козаренко влучно використовує ряд характерних алюзій – коломийкову танцювальність, специфічно-гуцульський лад, імітацію гри «троїстих музик», препароване фортепіано, що нагадує звучання цимбал («... фортепіано препарується листками паперу, що кладеться на струни вздовж всього діапазону» – зазначає автор у партитурі Concerto Rutheno).

«Concerto Rutheno» написано для нетипового оркестрового складу (струнні: скрипки, альти, віолончелі, контрабас; дерев'яні духові: флейта, гобой, кларнет in B; челеста, вібрафон, дзвіночки, глиняні горщики) та нетипового використання інструментів, що наслідують звучання цимбал та ансамблю сопіларів. Тембровий «образ» другої частини твору теж дуже своєрідний завдяки введенню у партитуру натурального звучання глиняних горщиків. Як зазначає Н. Вакула, «жорсткій ударності протистоять обертоново багаті звучання вібрафону, челести, дзвіночків. Жодного з учасників оркестрового цілого не протраковано у статусі соліста. Інструменти почергово концертують групами, «обмінюючись» тематичним матеріалом (так, в першій частині головна лірична тема доручається спочатку дзвіночкам, згодом – струнним, дереву)» [1, с. 34]. Композиція і драматургія «Concerto Rutheno» логічна – це дві контрастні частини, які слідує одна за другою без перерви, attacca.

Для першої частини характерна імпровізаційність як принцип викладу і як образно-естетична сутність. Це і темп *Rubato*, і відсутність розміру та частково тривалостей нот, повне ігнорування тактової риски (у цьому творі її немає), імпровізаційний тип фактури, і відносно довільне пришвидшення та сповільнення мелодичних фігур, і розгортання музичного матеріалу «по колу», приблизна фіксація моментів злиття учасників оркестру – все це демонструє наближення автора до стихії народного імпровізування. «В даному випадку елемент імпровізаційності відтворює вільний, безпосередній струмінь народного мистецтва, непідвладного нормам академічного мислення. Автор ніби імітує натхненну гру цимбаліста, вступ дзвіночків щоразу ніби запізнюється – як романтичний спогад митця, безмежно закоханого у звуки рідної землі» [1, с. 34]. Ритмічний та інтонаційний контур теми дуже подібний до будови коломийки, що виявляється у двочастинності, квадратності, тональній замкнутості та зміщенні початку другої частини теми в тональність субдомінанти – *c-moll*. Також гуцульського колориту додають підвищені IV і VI ступені *g-moll* та типові елементи гуцульських інструментальних награвань зокрема, тривалі репетиції на домінантовому звуці тональності, обігрування домінанти натурального мінору, «пустими» кварто-квінтовими ходами. За словами О. Козаренка, «семантику національно-своєрідних фактурних формул-знаків (кварто-квінтови арпеджіо, тремоло, репетиційне повторення звуків) ... слід виводити з народного інструментального музикування – як імітація прийомів гри на бандурі, цимбалах тощо» [3, с. 88].

Можна вважати, що перша частина виконує функцію заспіву-зачину до другої частини, в якій відбувається основна дія. Н. Вакула зазначає: «Перша та друга частина циклу співвідносяться як Думка і Шумка або Лашан і Фрішка. Якщо у першій частині лірична тема не позбавлена речетативно-декламаційних рис, викладалася в манері імпровізаційного *rubato*, то в другій коломийкова танцювальність народжує експансивність ритму, стихію моторики, пружність синкоп, екзальтованість проголошення складних ритмічних формул в момент кульмінації» [1, с.36].

На початку другої частини (ц. 1) вперше з'являється розмір 4/4 з вимогою точного дотримання темпу (*Allegro gusto*). У фортепіанних репетиціях відчувається сила зростаючої енергії, яка передбачає ритмоструктуру танцю. У ц. 2 вимальовується тема, яка побудована на звуках *fis – e – c* з метроритмічною коломийковою будовою 4+4+6. Починаючи з наступного епізоду (ц. 3), відбувається варіаційний розвиток коломийкової теми, яка складається з тих же звуків, але в інших комбінаціях. Кульмінацією всього циклу є ц. 8, де композитор задіяв весь

оркестровий склад, кожен тембр якого вплітається у складне інтонаційне та ритмічне нагромадження і приводить до скандування слова «Rutheno» у ц. 9.

Отже, «Concerto Rutheno» – це яскравий приклад етнохарактерного твору, де через семантику пісенного й інструментального гуцульського фольклору усвідомлюється «первень власної національної тотожності; сприйняття історичної пам'яті народу в поєднанні з досягненнями новітньої композиторської техніки, з деякими авангардовими її прийомами» [1, с. 39].

«П'ять весільних ладкань з Покуття» (1992) – ще один твір, у якому композитор звертається до жанрово-стильової моделі народної пісні (ладкання). Кантата написана для народного голосу і камерного ансамблю. Історія виникнення цього твору досить цікава: працюючи з відомим балетмейстером Даною Демків над створенням вистави «Покутське весілля», О. Козаренко написав музичний супровід до цього сценічно-театрального дійства. Згодом на основі музики до «Покутського весілля» композитор створив камерну кантату «П'ять весільних ладкань з Покуття». Частина твору розміщені відповідно до традицій весільного обряду: перше ладкання – випікання короваю; друге ладкання – плетіння вінка; третє – викуп вінка; четверте – батьківське благословення; останнє, п'яте – збирання молодої, похід до церкви і шлюбні присягання. У цьому творі (як і в «Concerto Rutheno») Олександр Козаренко за допомогою виразових засобів та інструментальних барв намагається наблизитись до народного стилю музикування. До складу камерного ансамблю входять духові (флейта, гобой і кларнет), імітують звучання сопілки, флюяри та інших народних духових, тембр препарованого фортепіано імітує цимбали, а також струнні, з елементами імітації «народної» непрофесійної гри (без vibrato) та велика група ударних інструментів. Кожна з п'яти частин-ладкань (крім останньої) являє собою куплетну форму з інструментальними програшами між куплетами, проте О. Козаренко застосовує підхід, не схожий на обробку народної пісні. Ольга Коменда пише: «Тема кожної з п'яти частин кантати побудована на проведенні мелодії ладкання, поміщеної в сонорне темброво-фактурне середовище... Народні мелодії швидше виконують роль породжуючої інтонаційної ідеї, яка поміщається у колоритний, імпресіоністичний контекст» [4, с. 213].

Перше ладкання (*Andante misterioso*) на *pianissimo* розпочинають дзвіночки, до яких пізніше додаються й інші ударні інструменти, створюючи ефект поступового «наближення». Дзвіночки також супроводжують автентичну вокальну партію, мелодія якої написана в діапазоні кварта. В цьому номері є 4 куплети, які чергуються з інструментальними програшами (препароване фортепіано, струнні та духові). Розвиток музичного матеріалу йде за принципом крещендууючої драматургії, яка приводить до кульмінації в коді.

Друге ладкання (*Jenza metrum*) починається співзвуччям духових:  $h - g^1 - f^2$  на *pp*, яке виконує роль рефрену. Вокальна партія (*Tranquillo*) звучить у супроводі ритмічних інтервалів маримби та флажолетів струнних, що на словах: «Пречистая Діво-Мати, ввійди до нас до хати...» надає особливої «чистоти» звучання. Номер складається з трьох рефренів і трьох куплетів (3-й куплет не завершений). До кінця частини відбувається поступове «розчинення» музичного матеріалу: обривається мелодія (3-й куплет), у супроводі проводиться лише один елемент рефрену, поступово затихає вокальна партія *mormorando* на *pp*.

У третьому ладканні (*Allegro non troppo*) звучання камерного ансамблю наближається до звучання народних троїстих музик. Тут О. Козаренко намагається відтворити принципи інструментального народно-імпровізаційного виконавства, використовуючи поступове додавання партій інструментів, що приводить до кульмінації. Також спостерігається і поступове розширення діапазону вокальної партії до зменшеної октави ( $e^1 - es^2$ ).

Четверте ладкання (*Improvizando*) розпочинається партією препарованого фортепіано, що імітує гру на цимбалах. Тут знову виникають алюзії з подібними прийомами, що відтворюють народно-імпровізаційний тип музикування, як і в «Concerto Rutheno». Цей номер складається з двох куплетів, перший звучить у супроводі «цимбал», а в другому куплеті приєднується скрипка, яка із незначними змінами дублює мелодію (традиції народного виконавства). Завершується ладкання віртуозними пасажами «цимбал», що створює ефект «арки».

П'яте ладкання (*Andante misterioso*) виконує роль фіналу кантати, складається з п'яти куплетів, які звучать підряд (без інструментальних рефренів, як у попередніх номерах). Вона інтонаційно споріднена з попередніми номерами: у супроводі вокальної партії (діапазон – ч. 8)

дзвіночки перекидають місток до першого ладкання, а флажолети струнних – до другого. Звершується кантата своєрідною інструментальною кодою, що також інтонаційно пов'язана з попередніми частинами: мелодична «формула» фортепіано перекидає арку до третього ладкання, а «хвилеподібні» пасажі духових – до четвертого. Таким чином останнє ладкання органічно поєднує інтонації та прийоми з попередніх номерів твору. За словами Юрія Чекана, «...«П'ять весільних ладкань з Покуття», кантата для народного голосу та камерного оркестру Олександра Козаренка, вкотре засвідчила: зв'язок з інтонаційним фондом народнопісенних жанрів дає плідні наслідки. У творі вдало передано пейзажно-колеристичні сторони, «тоноатмосферу» народного музикування. В її межах розгортається авторська драматургія, що вступає в діалог з фольклорною основою» [5].

Отож, у вищезрозглянутих творах Олександра Козаренка яскраво відчувається зв'язок із фольклорними танцювальними та пісенними жанрами, які співіснують з елементами «полістистістики», темброво-фактурними прийомами та прагненням до експериментування у галузі формотворення. Композитор влучно використовує ряд характерних прийомів, зокрема оригінальний склад інструментів, які наслідують гру на цимбалах та звучання ансамблю сопілкарів, імпровізаційний тип фактури і відносно довільне пришвидшення та сповільнення мелодичних фігур; гуцульського колориту додають підвищені IV і VI ступені, неодноразово використана метроритмічна будова коломийки 4+4+6, звернення до жанрово-стильової моделі народної пісні (ладкання) та ін.

У творчості О. Козаренка залишається чимало композицій, які підтверджують важливу роль національного музичного мистецтва у житті митця і потребують уваги музикознавців.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вакула Н. Стильові аспекти оркестрових концертів Олександра Козаренка / Наталія Вакула // Наукові записки Тернопільського державного університету ім. В. Гнатюка : Серія «Мистецтвознавство». – 2005. – №3 (15). – С. 34–39.
2. Козаренко О. Національна інтонаційність у композиторській творчості / Олександр Козаренко // Народна творчість та етнографія. – К., 1993. – № 3. – С.13–18.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський]. – Львів. – 2000. – 286с.
4. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки. – 2012. – Вип. 9. – С. 201–231.
5. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів [Електронний ресурс] / Богдан Сюта. – Режим доступу: [www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_features.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_features.html)
6. Чекан Ю. Біля фестивальної карти [Електронний ресурс] / Юрій Чекан // «Культура і життя». – 1992. – № 42. – Режим доступу: <http://kmf.karabits.com/press/10.html>
7. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // «Музика». – 1996. – № 3. – С. 2–3, 15.
8. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка / Наталія Швець-Савицька // Musica Humana. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2005. – № 2. – С. 360–365.