

Наталія Вакула

## СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ОРКЕСТРОВИХ КОНЦЕРТІВ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

*У статті вперше в українському музикознавстві аналізуються концерти для оркестру О.Козаренка, написані в цілком протилежних манерах. «Konzertstück» дає приклад жанрової алузії бароко; «Concerto Rutheno» майстерно відтворює багатство карпатського фольклору на базі традицій Б.Бартока, І.Стравинського, В.Лютославського.*

Специфічною рисою сучасної музичної культури є зустрічний рух композиторської та музикознавчої думки у спільних пошуках нових стильових номінацій. Так, стосовно стилю московського композитора В.Мартінова виникає категорія «неоканонічний»; А.Пярт пропонує визнати свій стиль, як «tintinnabili» (відлуння); В.Сильвестров – як «неоактуальний» або «інтерпретуючий». Цей перелік можна продовжити, але в ньому, на жаль, не знайдемо влучної і абсолютно беззаперечної дефініції стилю О.Козаренка. Самобутня постать цього українського митця буквально приголомшує рівноцінним союзом унікального композиторського обдарування, високої піаністичної культури, аналітизму вченого-науковця і хисту педагога. Усі ці іпостасі проявляються в нього на рідкість безпосередньо – як уособлення артистизму – і в мистецтві, і в житті.

**Метою** статті є спроба аналізу оркестрових концертів – центральної жанрової галузі у творчому доробку львівського композитора, висвітлення граней його індивідуального мислення.

Про інструментальні опуси Майстра написано небагато – здебільшого рецензії на прем'єрні виконання [2] або згадки в тексті деяких наукових досліджень, присвячених специфіці певного жанру [5]<sup>1</sup>.

Concerto Rutheno Козаренка (1990) – своєрідний маніфест стилю композитора. Вражає буяння фантазії, багатство карпатських співаних і інструментальних мелодій, пройнятих експансивним, потужним струменем ритму. Саме ритм домінує у цьому багатомірному комплексі.

Дуже цікавим є твір з точки зору оркестрового складу. У партитуру включено фортепіано у препарованому вигляді, що надає «металевого» звучання цьому ударному за природою інструменту. Тембровий «образ» другої частини Concerto Rutheno багато в чому залежить і від введення в партитуру глиняних горщиків. Жорсткій ударності протистоять обертоново багаті звучання вібрафону, челести, дзвіночків. Твір вражає нетрадиційним оркестровим складом та нетиповим використанням інструментів, звуконаслідуванням цимбал і ансамблю сопілкарів<sup>2</sup>. Жодного з учасників оркестрового цілого не потрактовано в статусі соліста. Інструменти по чергово концертують групами, обмінюючись матеріалом (так, в першій частині головна лірична тема доручається спочатку дзвіночкам, згодом – струнним, дереву).

Отже, дві частини Концерту утворюють типовий, динамічно спрямований цикл, перша частина якого – вступного характеру, речитативно-імпровізаційна, друга ж – запальна, танцювальна, швидка. Тональний план «g – c» має вигляд автентичної каденції вищого порядку, що підсилює відчуття єдності (вказемо й на нерозривність частин, об'єднаних прийомом *attacca*), цілеспрямованості до кульмінації, якою є коломийка в другій частині циклу.

Початок **першої частини** відразу огортає слухача дивовижною аурую вібруючих звучань. У м'яких тонах *g-moll* поступово зринають обриси теми, кожен штрих якої зачудовано обігрується багаторазовими повторами фігурацій, плине у відбитті обертонової луни. Витончений, майже імпресіоністичний ефект народжений передусім вибором інструментарію: в якості солістів виступають

<sup>1</sup> У 2003 р. випускницею ЛДМА ім. М.Лисенка О.Гасюк-Андрушко була захищена дипломна робота «Творчість О.Козаренка в контексті естетики постмодернізму» [1].

<sup>2</sup> Фортепіанна фактура, а не тільки сам тембр препарованого інструменту спричиняються до «цимбального» звучання фортепіано у Концерті 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» [4, 88].

дзвіночки та препароване фортепіано – обрання цих специфічних, рідко вживаних тембрів для експонування матеріалу обіцяє не менш цікаву перспективу майбутніх тембрових знахідок.

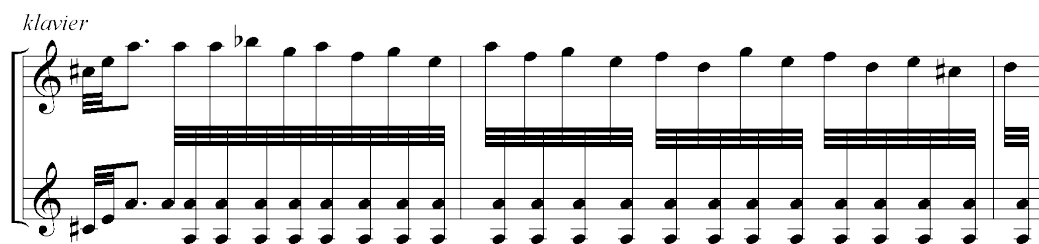
Інтонаційно-ритмічний контур теми виявляє споріднення її будови з коломиїковою формулою, що виявляється в двочастинності, квадратності, тональній замкнутості та зміщенні початку другої частини теми в тональність субдомінанти – *c-moll*. Навряд чи можна говорити про кантилену: окремі мотиви-ланки є відображенням своєрідних гармонічних барв – в багаторазових повторах препарованим фортепіано інтонаційні зерна раптом перетворюються на мерехтливий фігураційний орнамент. «Розриваючи» теми на комірки, композитор не порушує логіки формування мелодичного плину, властивого гуцульському фольклору. Дискретність мелодичного розгортання, притаманна Заходу України, на протигагу континуальності східноукраїнського фольклору, дозволила автору доволі розбивати цільність теми на окремі комірки й концентрувати увагу на кожній з них. Це здебільшого типові елементи гуцульських інструментальних награвань, своєю виразністю вони головним чином завдячують опорності п'ятого ступеня ладу (зокрема, тривалим репетиціям на домінантовому  $d^2$  в першій каденції – обігрування домінанти натурального мінору), «просторовим» кварто-квінтовым кличам за участю домінантового тону. Гуцульського колориту додають підвищені четвертий та шостий ступені *g-moll*. Доповнює образ своєрідність звучання фортепіано – листок паперу під клавіатурою додає сріблясто-дзвінкої прозорості арпеджіато, імітуючих гру віртуоза-цимбаліста. Вільний виклад *rubato*, відсутність визначеного метра та повне ігнорування влади тактової риски (останньої просто немає), доволі велика кількість повторів окремих фігуративних комплексів в партії фортепіано, приблизна фіксація моментів злиття учасників дуету демонструють послідовне і свідоме наближення автора до алеаторної техніки, причому повсюдно не втрачається домінанта колористичного фактора. У даному випадку елемент випадковості сприяє створенню відчуття вільного, безпосереднього струменя народного мистецтва, непідвладного нормам академічного мислення. Автор ніби імітує імпровізаційну гру цимбаліста, вступ же дзвіночків щоразу ніби запізнюється – як відбиття отриманих слухових вражень у свідомості, їх романтичне індивідуальне сприйняття митцем, що безмежно закоханий у звуки рідної землі.

У другій експозиції – з ц. 1 – домінує струнна група: їй доручено проведення тематичного матеріалу під акомпанемент фортепіано та челести. Відтак тембровий ракурс образу змінюється: «нереальний», ефемерний звук дзвіночків поступився місцем поетичній ліриці струнних – подібне перевтілення викликає моментальний емоційний відгук. Звучащий у сяючому *forte*, широкий регістровий простір «вібує» хвилями канонічних відлунь кожного з голосів струнної групи (кожен новий вступ – на октаву нижчий від попереднього). Музика буквально «розквітає» дивним цвітом екстатичного піднесення. При всій очевидності домінуючої ролі струнних величезну драматургічну роль бере на себе партія фортепіано, в мелізматичній якій вчувається то весняний щебет птахів, то ледь чутні звуки народного свята — в екстатичних фортепіанних фігураціях (імітація карпатських награвань) із «нав'язливим» обігруванням інтонації збільшеної секунди – маємо на увазі збагачені форшлагами коливання  $cis^2 - v^1$  на тонічній гармонії,  $fis^2 - es^2$  на субдомінантовому відхиленні; щоразу при цьому акцентовано «гуцульський» підвищений четвертий щабель.

Вельми ефектним є початок другого розділу (з ц. 2). Уперше в Концерті зазвучали дерев'яні духові інструменти, їх вступ відразу спричинив оновлення тональної барви, зміну логіки гармонічного розвитку. До цього моменту мова йшла про експозиційний тип викладу – тема в першій появі та при повторі мала чіткі контури, тональну визначеність. Розділ же між цифрами 2 і 3 містить типові ознаки середини. Так, маємо справу в даному випадку з масштабною гармонічною секвенцією з чотирьох ланок. Перша з них утворена зворотом  $D_{11} - (Es) = DD_3 \text{ } ^{\#1b5}t_9$  *d-moll*, друга –  $D_9 - T_9$  *H-dur*, третя –  $D_7 - (F) = DD_3 \text{ } ^{\#1b5}t_9$  *e-moll*, четверта –  $D_9 - (B)D - (g)$ . Очевидна в нотному запису, ця гармонічна схема є практично невпізнанною на слух. Багатотерцеві вертикалі, ускладнені неакордкою, не дають відчуття функційної залежності компонентів схеми. Більше того, партії духових, будучи мелодично ідентичними, знову, як це було зі струнною групою в другій експозиції теми, вступають із незначним запізненням одна від одної (типове сонористичне гіпербагатоголосся) – інтонаційно складні, вони в сукупності складають ажурне мереживо політонального типу. Загалом виникає ефект наслідування гри народних сопілкарів – блискучі технічні можливості сопілки даються взнаки

через ясну орнаментику. Фольклорна стилістика впізнається також через характерні інтонаційні ходи (маємо на увазі тритонову поспівку «fis – e – c») у третій секвенційній ланці) не надто злагодженого ансамблю, награвання-імпровізації, поєднані в єдине звукове ціле. Позбавлений тематичної персоніфікації, даний розділ імітує запаморочливу атмосферу народного гуляння, подаючи її через арабесково-імпресіоністичну ескізність.

Реприза (з ц. 3) відтворює матеріал експозиційного розділу. Головна зміна, порівняно з експозицією, полягає в масштабному укрупненні образу: зріс динамічний рівень, до проведення теми залучено практично весь оркестровий потенціал; вперше в Концерті зазвучав вібрафон:



Духова група, шойно виступивши з невибагливими «сопілковими» награваннями в середньому розділі, вливається в ліричну хвилю романтично піднесеної головної партії. У коді (з ц. 4) в партії фортепіано повертаються сопілкові награвання, «вгамовані» заключним мотивом з першого речення головної теми; по суті, кода утворена двома розширеними автентичними кадансами D – t.

Фортепіанну зв'язку між першою та другою частинами, що слідує attacca, побудовано згідно із «законом» другої частини: досі функційна ієрархія обумовлювала зміст усіх фактурних компонентів, у тому числі віртуозних пасажів; тепер же у стрімкому (accelerando poco a poco) охопленні усього фортепіанного діапазону розгорнутим арпеджіо відкрито заявив про себе конструктив як основний принцип звукоорганізації. Звернемо увагу хоча би на ходи cis – fis – h – e – a – d – g – c – f – b. Сам композитор так оцінює подібні ходи: «... строго векторне (угору чи вниз) довготривале розгортання квартового інтонаційного контуру створює враження механістичности розвитку...» [4, 238].

Перша та друга частини циклу співвідносяться як Думка й Шумка, Лашан і Фрішка. Якщо в першій частині лірична тема, не позбавлена речитативно-декламаційних рис, викладалася в манері імпровізаційного *rubato*, то в другій частині коломийкова танцювальність народжує експансивні ритми, стихію моторики, пружних синкоп, екзальтовані «втоптування»-проголошення складних ритмічних формул у момент кульмінації.

Інтродукція до **другої частини** – єдина потужна хвиля темпового *accelerando*, динамічного й фактурного (поступове включення інструментів) наростання. У невпинній, стрімкій хвилі пришвидшення темпу починають свою партію глиняні горщики<sup>1</sup>, тембр яких влучно імітують ударні та дерев'яні духові. До навального звукового потоку згодом долучаються струнні, виступаючи в нетиповому для себе амплуа. Їх мелодична природа поступається стихії ударності: репетиції кожного з інструментів звучать різко – це наслідок великосептowego співвідношення кожної партії із сусідніми (долучення струнних створює ефект ущільнення вертикалі, вибудованої з великих септим (G – fis – f<sup>1</sup> – e<sup>2</sup> – es<sup>2</sup>).

На початку другої частини – *Allegro giusto* – вперше вводиться розмір (4/4), причому з вимогою точного, без відхилень, дотримання темпу. Фрагмент між цифрами 1 – 2 ще не містить ритмо-структури танцю, це лише підготовка ґрунту: сила зростаючої енергії пульсує у фортепіанних репетиціях органного пункту c<sup>1</sup>, проривається назовні у мікроспалахах синкопованих *sf* дерева; гостроту «заряду» відчутно в акцентуванні тритонового до органного пункту тону fis. Локальний колорит

<sup>1</sup> В оцінці музики Л.Гравовського до кінофільму «Криниця для спраглих» О.Козаренко згадує про «незабутній «етюд» для глиняних горщиків, коли зазвучала, здавалось, сама жива плоть-земля, витворена упродовж тисячоліть народом гончарів та гречкосіїв» [4, 228].

підкреслюється настійливою повторністю комбінацій звуків  $g - c - fis - e$  (хід  $fis - e - c$  є типовим для багатьох карпатських мелодій, те саме стосується квартової тоніко-домінантової опори  $c^1 - g$ ; подібні тритонові поспівки притаманні трембітовим награванням). Із вказаних чотирьох звуків з ц. 2 вже формується тема (у фортепіано), метроритмічна будова якої (4+4+6) виявляється типово коломийковою. Симптоматичними є закінчення рядків із синкопованим подовженням останнього звука («зворотня синкопа»).

Подальший перебіг подій наближується до варіацій. Так, фрагмент з ц. 3 дає новий варіант коломийкової мелодії (яка складається з тих же звуків, але в іншій послідовності), підіймає її на октаву, відтінює барвистим скрипковим орнаментом з дрібних фігурацій. Три варіації цц. 4 – 5 – мікроцикл у циклі: запозичену з інтродукції ідею репетиційної пульсації великих септим переймають тут дерев'яні духові, формуючи на цій основі хвилі динамічної прогресії і спаду; струнні ж накладаються на це тло із усе складнішими малюнками синкоп (фактично струнні і дерево помінялися ролями: дерев'яні проводять матеріал струнних з інтродукції, струнні ускладнюють партії дерева з фрагменту ц. 2). Своєрідним обрамленням цього мікроциклу служать варіації цц. 3 та 7, причому фрагмент з ц. 7 знову залучає дрібний рух шістнадцятками у струнній групі. Масштабна кульмінаційна зона починається з ц. 8. Коломийкова ритмоформула «захована» у фортепіанних басах, на перший же план виведено пластичні тріолі дерева, досить опосередковано пов'язані з фольклорними джерелами. Інтонаційно ускладнена, заснована на півтонових оспівуваннях, вона викладається тризвучним півтонового наповнення кластером з уже звичним неспівпадінням моментів вступу голосів; архаїчно-первісного відтінку їй додають незвичайні ритмічні малюнки ударних. По суті, мелодична лінія духових є висхідною секвенцією з кроком на малу секунду (розпочавшись у першій ланці від  $g^2$ , секвенція досягає рівня  $fis^3$  у дванадцятій ланці). Одночасно з духовими віолончель вперто інтонує гаму тон-півтон. Задіяно весь оркестровий склад, поєднання партій має характер складного інтонаційного й ритмічного нагромадження (в основі якого – продумана конструктивна логіка); секвенційний спосіб розгортання вперед по-своєму нагнітає напругу, що виливається остаточно з ц. 9 в оголеному ритмічному скандуванні fortissimo «Rutheno!» (оркестрове tutti підкорене ідеї ритму, будь-яка інтонація вилучена).



Кода (з ц. 10) – це знову тривалий і невпинний підйом, наростання динаміки від *pp* до *fff*, нашарування тембрів від одного фортепіано до повного оркестрового складу в кінці. Щоб усвідомити роль конструктивного елемента у формуванні коди, важливо простежити лінію фортепіанного басу: остання здійснюється по квартах  $C_1 - F_1 - B_1 - E_2 - A_2 - D_3 - G_3 - C^4$ . Завершує Концерт вже знайомий тріольний мотив.

Пропонований аналітичний етюд дає усі підстави погодитися з О.Гасюк в тому, що «Concerto Rutheno» О.Козаренка є показовим прикладом трансформації на українському національному ґрунті барокового жанру concerto grosso і одночасно звернення до давнього гуцульського фольклору [1, 133].

Роком пізніше О.Козаренко пише **Konzertstück für Klavier, Flauto und Archi** – невеликий твір з обмеженою кількістю виконавців, відбиття тенденції камернізації оркестрово-концертних жанрів. Залучення до виконавського складу тільки чистих тембрових барв, відсутність єдиного віртуоза-соліста надають опусу необарокового стильового профілю. Вступаючи в діалог з мистецтвом минулих століть, композитор вживає окремі жанрові (токата) і фактурні формули, запозичені від інструменталізму епохи бароко; містить твір також ряд витончених алюзій до раннього класицизму. Сучасність наклала свій вагомий відбиток на способи звукоорганізації, позначившись на дисонантності вертикалі, сонорних ефектах глісандуючих струнних, кластерних нагромадженнях тощо.

Композиція цілого розпадається на ряд розділів, кожен з яких протиставляється попередньому і є водночас органічно пов'язаним з іншими етапами форми засобом інтонаційної єдності матеріалу. Головне зерно Концертштюку – тризвучне секундове коливання – проходить крізь усі розділи, трансформуючись з непевно-тривожного мотиву (яким виступає ця інтонаційна ланка у першому розділі) в екзальтовано-надривні скандування фортепіано у репрізі, просвітлений флейтовий наспів-катарсис у коді. Подібним чином зазнає видозмін закличний мотив висхідної кварта, вперше поданий у т.14, розвинений у другому розділі, відновлений у коді; крізь перші два розділи та

коду проходить незмінний пульсуючий фон одночасового з'єднання нон звуками d, e, f (fis).

Перший розділ опусу твориться трьома хвилями наростання напруги. Кожна з цих хвиль починається із стану збентеження, тривоги, росте динамічно й різко гальмується генеральною паузою в момент досягнення кульмінації. Вихідною точкою щоразу стає сонористичний пласт струнних. При першому ж погляді на партитуру Концертштюку впадає в око максимальна розщепленість звукового цілого на індивідуальні лінії-голоси. Жоден з інструментів не дублює партію іншого, кожен з них – соліст. Так, вже з перших тактів маємо передбачені п'ять партій для групи перших скрипок, чотири – для других, три різні лінії в альтів, дві – у віолончелей. Відштовхнувшись від динаміки *rianiissimo*, композитор поступово підключає голоси, наповнюючи ними дисонантну зону (кожна з партій вступає в секундово-септове співвідношення із сусідніми) і підсилюючи рівень звучності прийомом *sf* на гребені кожної з трьох динамічних верхівок. Зважаючи на дисонантні співвідношення голосів навіть у момент одночасного звучання чотирьох-п'яти інструментів (див. початок твору), на *ppp* запановується стан очікування, в подальшому ж багатозвучні кластерні вертикалі сповнюють простір реальним відчуттям очікування зриву. Першим мотивом-з  Концертштюці виступає скрипкова інтонація секунди  $a^1 - g^1 - a^1$  у характерному ритмі . Оперта на басову лінію-остинато органного пункту тону D (велика октава), вона є алюзією до початку знаменитої органної Токати d-moll Й.С. Баха (цикл Токата і fuga ре мінор). Саме ця асоціація підсилюється усім наступним розвитком Концертштюку – стильова алюзія до бахівських творів траплятиметься ще не раз. Прорімоване кожною зі скрипок на іншій висоті ( $a^1 - g^1 - a^1 - b^1 - a^1 - b^1 - g^1 - f^1 - g^1 - a^1 - g^1 - a^1$  і т.д.) й щоразу затримане на останньому звуці, це секундове «тертя» поступово заповнює весь звуковий діапазон вібруючою сонорною плямою. Акустична напруга, народжена тісним секундовим діапазоном, вибухає нервовими фігураціями шістнадцяток фортепіано (після вібруючих струнних – ударність, після бемольної сфери – «холод» дізів), в основі яких – квартові, тритонові й великосептові ходи (характерною семантикою великої септими автор вважає «романтичну піднесеність, екзальтацію, декламаційну патетику»[4, 230]). Так розгортається перша композиційна фаза (перша хвиля), наступні ж дві (з ц. 1 та ц. 2) виявляються висотно піднесеними, динамічно підсиленними (виникає ефект подібності до розгорнутої триланкової секвенції).

Другий розділ (з ц. 3) – похідний і водночас контрастний до попереднього. Знову, як і на початку твору, альти витримують у ритмічній фігурації тризвучний органний пункт ( $d - e^1 - f^2$ ), підсилений квінтовою вертикаллю D – A – e у контрабаса та віолончелей. З тими ж секундовими субмотивами виступають скрипки, однак цього разу маємо не їх поліфонічне співвідношення, а злагоджене силабичне злиття в кластерні потовщення єдиної інтонаційно-ритмічної лінії (окремо в першій та другій скрипках). Ініціативу в творенні образу тут рішуче переймає фортепіано. Його вихідний мотив-поштовх  $a^1 - d^2 - e^2$  запозичено також з першого розділу (там імпульсивний випад  $fis - h - cis^1$  починав фортепіанні кульмінаційні сплески наприкінці кожної з хвиль). Контрастність розділу по відношенню до попереднього полягає в його дієвості. Ударна токатність, процесуальність, невпинне просування вперед, діатоніка підштовхують до подальших асоціативних порівнянь з бахівською Токатою d-moll; майже цитату з цього твору чуємо у партії фортепіано (тт. 1-3).

До нових асоціацій з музикою Баха інспірує розділ з ц. 5. У жвавому тонусі синкопованих ритмічних фігурацій витриманих тонів у перших скрипок та низьких струнних продовжується «бурління» фігуративно розкладених гармоній у перших скрипок та альтів. Тональність c-moll викликає алюзію до прелюдії c-moll з першого тому WTK, однак ще сильнішою є алюзія до прелюдії e-moll з того ж тому, викликана типом мелодико-гармонічних фактурних формул та характером їх змінності (чергуються розспівані вертикалі  $t - sb_4 - VII_7^{-3}$ ) у фортепіано. Поступово (з ц.6) щоразу очевиднішим стає зв'язок між цим епізодом і кульмінаційним матеріалом піаніста з першого розділу твору.

Реприза (з ц. 7) кардинально змінює вихідний образ: тремоло, глісандо у струнних, динаміка *fff*, дещо бруталне звучання фортепіано, що скандує в октавних дублюваннях секундові мотиви із залученням усього діапазону інструмента, визначають граничну збудженість, екзальтованість тону. У момент досягнення найвищого рівня напруги звучність раптом різко спадає (*fff - sub. pp*). З абсолютної тиші зринає кода (з ц. 8).

Вперше до оркестрової палітри долучається флейта. Чистота, ясність і небесна просвітле-

ність – ось що привносить у п'єсу цей тембр. Якщо усі попередні алюзії були пов'язані з творчістю Баха, то в даному випадку ніжне соло флейти на тлі ясних гармоній у «крапельках» фортепіанних арпеджіо у високому регістрі викликають асоціації з «Мелодією» Глюка з балету блаженних тіней (опера «Орфей»). Абсолютну новизну образу аж ніяк не створює принципово новий тематичний матеріал. Перший мотив «мелодії для флейти» – таке ж секундове коливання, яким розпочався твір; мотив тт.. 4 – 5 після ц. 8 вперше був експонований ще в першому розділі (тт.. 8 – 9 після ц. 2, партія першої скрипки). Витримане остинато органного пункту басів (віолончелей та контрабаса) утворюється вже знайомим нашаруванням звуків в межах інтервалів нон, яким розпочинався Концертштюк (D – e – fis<sup>1</sup>). Не відразу в кодї запановує душевна гармонія – вертикаль ще містить політональні з'єднання, дисонантні секундові «грона». Прояснення приходить поступово. У тт.. 2 – 3 після ц. 9 перші скрипки ще раз поновлюють наступальний мотив d<sup>2</sup> – g<sup>2</sup> – a<sup>2</sup> (вихідний для фортепіанних сплесків першого розділу, токатного напору в другому). Цей останній штрих тривожного сумніву отримує заспокійливу відповідь флейтового мотиву тт.. 3 – 4 після ц. 9. Зупинившись на тоні fis<sup>2</sup>, флейта «засвічує» мажорну терцію D-dur – тональності, що остаточно прояснюється в останніх тактах твору.

Отже, дві проаналізовані концертні партитури демонструють цілком протилежні естетичні результати: «Konzertstück» – стильового «омолодження» бароко, «Concerto Rutheno» – усвідомлення через фольклорний первень власної національної тотожності; сприйняття історичної пам'яті народу в поєднанні з досягненнями новітньої композиторської техніки, з деякими авангардовими її прийомами [3, 55]. І в кожному з них запорукою щирого захоплення самою музикою є концертний хист автора – справжнього уособлення Homo ludens.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гасюк-Андрушко О. Творчість О.Козаренка в контексті естетики постмодернізму. Дипл. робота. – Львів: ЛДМА, 2003.
2. Гожик Ю. Когда смотришь в бездну, обрати взор в небо // «Факты». – 1997. – 14 жовтня.
3. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. – Львів, НТШ ім.Шевченка, 2003.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, НТШ ім. Шевченка, Число 15, 2002.
5. Пономаренко Е. Жанрово-стилевые особенности украинского фортепианного концерта 1980 – 1990-х годов // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – К.: НМАУ, 2004. – С. 103-111.

Natalya Vakula

#### STYLISTIC ASPECTS OF THE BAND MUSIC BY OLEKSANDR KOZARENKO

The concerts for the orchestra by O.Kozarenko written in absolutely different manners are analyzed in this article, for the first time in ukrainian music science. «Konzertstück» gives a sample of genre allusion of baroco; «Concerto Rutheno» skilfully reflects richness of carpathian folklore on base of traditions of Bartok, Stravinsky, Lutoslavsky.