

УДК 783.9(477)

О.І. Коменда

ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ДЖЕРЕЛА ТЕМАТИЗМУ КАМЕРНОЇ КАНТАТИ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА «П'ЄРО МЕРТВОПЕТЛЮЄ»

«П'єро мертвопетлює» – камерна кантата на вірші Михайла Семенка, здається, стала поворотним пунктом у творчій біографії Олександра Козаренка. Саме цей твір перетворив у слухацькій уяві «одного з ряду молодшої генерації» на «одного-єдиного», такого, яким, власне і має бути справжній митець», – такими словами починалася стаття Юрія Чекана «Музичний світ Олександра Козаренка» [1] – чи не перша музикознавча робота, присвячена творчості композитора, в якій було визначено місце «П'єро» у доробку композитора. Поділяючи думку Ю.Чекана про особливе – стилетворче – місце П'єро» у творчості О.Козаренка, спробуємо підтвердити її на рівні аналізу тематичного змісту твору. В цьому і полягає *мета цієї статті*.

Зрозуміло, що визначальним фактором для формування образного світу «П'єро мертвопетлює» (1994 р.), а також тематизму твору, який, як відомо, завжди виступає репрезентантом художнього образу, тут стала поезія М.Семенка. За словами Ю.Чекана, «П'єро» – це «щасливе поєднання світовідчуття композитора з надзвичайно точними, об'ємними метафорами поезії М.Семенка» [1]. Більше того, Ю.Чекан схильний вважати, що всю «неповторну стильову інтонацію, оригінальний музичний світ О.Козаренка можна досягнути через імпульси, що йдуть від поезій видатного українського футуриста» [1].

Орієнтиром одного з вимірів художнього світу О.Козаренка може бути, за словами вченого, такий рядок М.Семенка: «І кожна моя дрібниця – трагедія». «Дійсно, – як пише Ю.Чекан, – твори молодого композитора позбавлені демонстративного оптимізму та декларативної патетики. Їх образна палітра витончена, сповнена суму, скорботності, ностальгії, часом – трагічної експресії та невимовної туги. Композитора ніби не цікавить навколишнє, зовнішні реалії сьогодення, бурхливі та динамічні. Він уникає прямих алюзій та паралелей – тематичних, звукових; його світ – рефлексії, сфера внутрішнього, потаємного. Цей момент також можна витлумачити по-різному: тут і відверта орієнтація на романтиків з їх «світовою скорботою», роздвоєністю героя, увагою до найтонших душевних порухів; але тут – і ясно відчутний резонанс з трагічною самотністю людини у сучасному технократичному світі, загубленістю особистості у лабіринтах міст-монстрів, тотальною відчуженістю суспільства, загальною емоційною глухотою, збайдужілістю» [1]. Всі ці влучні характеристики з повним правом можна віднести, в першу чергу, і до «П'єро мертвопетлює» – «гімну самотності і рефлексії» [1].

За словами Ю.Чекана, структура кантати така: вступ (I частина) – дві експозиції (реальний світ – II частина; світ мрії – III частина) – кульмінація (IV частина) – епілог (кода). «Кожен розділ – самостійна мініатюра, що дає свій ракурс, проекцію того ж самого емоційного стану – трагічної роздвоєності та самотності». Абсолютно погоджуючись з останнім, дозволю собі засумніватися щодо першої тези. На мій погляд, все ж більш слушним є порівняння «П'єро» з мініатюрним симфонічним циклом. Це стає зрозумілим з огляду на жанровий зміст розділів твору, що віддзеркалюють ідею класичної симфонії у мініатюрному масштабі. Цикл містить драматичне Allegro, похмуре Marchia funebre, поетичне Andante cantabile, гротескно-динамічний фінал (репризу) та трагедійну коду. Мініатюрність циклу зумовлює те, що теми, кожна з яких становить основу тієї чи іншої частини, практично не розвиваються. Так виникає ефект мозаїчності, фрагментарності цілого і його частин.

Перша частина, як зазначає Ю.Чекан, має риси інтради, що веде до опери часу К.Монтеверді і таким чином підкреслює театральну природу «П'єро». Зазначена вченим

діалектика імперативного і ліричного як основа інтонаційної колізії цього розділу, безперечно апелює до симфонічних Allegro класико-романтичної симфонії. Проте, не лише цим визначається сутність цього художнього образу. Важливо, що в основі «Я покажу вам безліч світів» лежить виразно *декламаційна, тобто мовна за походженням* інтонація, яка, що важливо, є визначальною, провідною для всього твору. Причому діапазон цієї декламації – максимально широкий – від «крику на грані», з драматичними окликами, на початку твору або наприкінці другого розділу до найтоншого шепотіння вкінці. Таке послідовне використання декламаційної інтонації нагадує Sprechstimme нововіденців, як і квазісерійний (атональний) її висотний зміст. Тут виникають не тільки зрозумілі асоціації з «Місячним П'єро» А.Шенберга, але й однойменним твором М.Рославця, який, до речі, навряд чи міг бути відомим Козаренку у 1994 році, але без сумніву, своїм урбаністично-конструктивістським змістом є значно ближчим інтонаційній концепції «П'єро» Козаренка, ніж декадансний, фін-де-сайклівський шенбергівський прототип.

Безперечно, як тема першого розділу, так і увесь твір може бути співставлений з таким характерно романтичним жанром як *монолог*, що характеризує трагічну самотність, відчуженість героя і водночас трагічну роздвоєність його свідомості (починаючи з «Двійника» Ф.Шуберта). Геніальною знахідною інтонаційного вираження цієї роздвоєності героя стало використання контрасту кантилени контратенора у високому (сопрановому) регістрі та шепоту у низькому (баритоновому), тобто темброво-регістрове протиставлення двох іпостасей героя, що вдало відмітив Ю.Чекан ще у статті 1996 р. [1]. Роздвоєність героя виражена в цій інтонаційній концепції ще й тим, що через увесь твір послідовно проходить діалог вокальної партії і труби з сурдиною. Важливо, що власне цей діалог започатковується вже в першій темі «Я покажу вам безліч світів»: вокальну фразу контратенора підхоплює (як ехо!) труба з сурдиною. Труба повторює матеріал вокальної партії перший раз точно, другий – неточно (як тінь – !). Важливо й те, що повторів є власне два (символ внутрішньої роздвоєності П'єро). З іншого боку вокал-труба – це не стільки діалог-конфлікт, скільки – діалог-підтвердження, з рисами дуєтності (не концентрованої, а розосередженої в часі). На таке розуміння абсолютно природно проектується ідея трактувати «П'єро» як втілення ідеї *concerto grosso*. Адже діалог-дуєт вокал – труба з сурдиною виконують функцію і композиційного рельєфу, і *concertino*, а всі інші інструменти – композиційного фону (в тому числі з численними тремоло і сонорними пластами) і *tutti*. До речі, не випадково бачиться і вибір *concertino* як «здеформованих» щодо традиційних тембрів (рідкісний чоловічий голос контратенор, позбавлений статевої визначеності, і труба з сурдиною, з її шиплячим, приглушеним, здавленим тембром). Все це покликано малювати унікальність трагічно-самотньої постаті, романтичного за походженням героя. Між іншим, як уже було сказано, теми практично не розвиваються, немає коли, але навіть у тому мінімумі розвитку, який іноді дозволяє собі композитор, і який бачимо в першому розділі, зустрічаємо – секвенцію, що послідовно використовується як прийом, що виявляє і підкреслює романтичну генезу інтонаційної концепції твору.

Друга частина «Був вечір після страшної зустрічі», за словами Ю.Чекана, «алеаторичними засобами передає звукову картину велелюдного міста, сповненого руху, механізмів, постатей, але абсолютно байдужого до особистості» [1]. Починають цю частину гулки удари фортепіано в субконтроктаві. Тут на збережену канву монологу накладається жанр *траурного маршу*. Він, як і жанрові прототипи попередньої частини – не однозначний. Наприклад, замість послідовного руху чотири чвертки, композитор застосовує римоформулу: дві чвертки – половинна, тобто виникає «жанрова синкопа» (порушення очікувань). Проте послідовне остінатне проведення цієї теми, витримана чотиридольність, дотриманий «ритм кроку», а також загальна ритмічна ситуація у всіх пластах фактури, дозволяють стверджувати, що це таки, без сумніву, траурний марш. Виразними є аналогії цієї теми до теми другої частини Другого фортепіанного концерту Бели Бартока, а також «Похорони Тібальда» С.Прокоф'єва. Проте остінатність є лише одним із пластів тематизму цієї частини.

Іншою є недиференційовані, пульсуючі, вібруючі, сонорні звучання струнних, де використовується мікрохроматика, а також – «завивання» оркестрантів. Використаний фактурний розподіл, а саме максимальне розведення двох інтонаційних пластів у крайніх регістрах – низькі остінато фортепіано і ширяючий сонор струнних – спонукає пригадати тему Дажбога (ПП Третьої симфонії) Б.Лятошинського, дуже важливу у творчості Лятошинського, який, в свою чергу, виявився значущою фігурою для О.Козаренка.

У третій частині, за словами Ю.Чекана, «експонуються ірреальні світи, що виникають в уяві героя – жахливо-гротескний, фантастичний та безтілесно-ідеальний» [1]. Тема третьої частини «Нижній ангел схилився» має яскраві пісенні витoki, більше того, її повільний темп, діатонічна ладова основа, закругленість мелодичного розвитку виявляють в ній риси *колискової* (колискова – сон – ірреальний світ = типово романтичні образи). Але так само, як і в попередній частині, колискова не є єдиним жанротворчим джерелом теми, адже як свідчення трагічної роздвоєності героя від попередньої частини тут залишається ритм траурного маршу. Ще одна риса – досить добре відчутне тут значення інтонації терції (заповнена і незаповнена, мелодична і гармонічна, зверху вниз, знизу вверх, кружляючи, хроматична і діатонічна), що виконує роль лейтінтонації в творі, і має, до речі, романтичну генезу (терцієві співставлення акордів, тональностей і т.д. у романтизмі), проте не дається як факт на початку твору, тобто не декларується в першій частині з наступним підтвердженням вже заявленого, а поступово, починаючи з першої частини, крок за кроком, формується і щоразу більше вимальовується як лейтінтонація, зі виразним динамічним напруженням аж до кінця твору. Саме в третій частині ця терцієва інтонація починає звучати не тільки достатньо виразно, але і явно.

Четверта частина – пробудження романтичного героя від бажаного сну, потрапляння в небажану реальність: «Ви розумієте, я не можу спати». За словами Ю.Чекана, IV частина – «апологія самотності» [1]. Це тематична реприза твору. Водночас, динамічна. Адже має ряд нових рис. Зокрема, важливим новим тембровим чинником образу стає ксилофон, з його гротескно-механічним, фантазмагоричним звучанням (роль інструмента тут така велика, як у «На чеку» з симфонії № 14 Д.Шостаковича). З іншого боку, тут є остінатні послідовності, що заставляють згадати тему другої частини. Водночас четверта частина (реприза твору) сама побудована як репризна форма (реприза – «Ви розумієте, я не хочу бути там»), адже в середині вже знайомого по першій частині матеріалу з'являється нова тема (епізод, перед експонування її було наприкінці I частини) – «Місто стихне погасаючим сном». Вона наповнює «апологію самотності» героя гротескно-скерцозним видінням, маревом. Таким чином відбувається узагальнення образно-інтонаційної суті третьої частини в фіналі, до якого зводять інтонаційні нитки всіх частин, і водночас подається новий ступінь трагічної роздвоєності героя (в контекст монологічно-декламаційної інтонації вриваються грайливо-демонічні скерцозні звучання). Саме тут важливим чинником інтонаційного змісту стає пуантилістичне (вебернівське) письмо.

Дещо несподіваним інтонаційним елементом коди «Ми прийшли до останнього пункту» постає а ля джазова імпровізація ударних на початку, хоча, можливо саме до цього й веде послідовне використання труби з сурдиною. Так чи інакше, – сприймається вона тут дуже природно і органічно. А власне особливо цікавих тут є два моменти – згаданий уже баритональний шепіт вокаліста й те, що завжди тісно пов'язані одне з одним у творі вокал і труба (герой і його двійник) на деякий час розлучаються, розходяться в часі. Самотня труба починає коду, тоді як вокал вступає дещо пізніше. Герой, немов втрачає свого двійника: «Хто зі мною хоче гулять вночі?»

Отже, жанрово-інтонаційний зміст тематизму «П'єро мертвопетлює» О.Козаренка підкреслює романтичну генезу цього героя. Про це свідчить звертання до таких актуальних для романтичного письма жанрових інтонацій, як драматичний монолог, траурний марш, колискова, скерцо. До романтичних засобів належить і широке застосування мовних інтонацій (декламації в діапазоні від крику до шепоту), а також вибір терцієвої інтонації в

якості лейтінтонації твору.

З іншого боку, ці романтичні жанрові інтонації поміщені в інтонаційне середовище музики ХХ століття, що вносить новий, сучасний нюанс у їх трактування. Це і Sprechstimme, і елементи пуантилізму, алеаторики, сонористики, і поле можливостей мікрохроматики, і низка більш чи менш явних алюзій до стилів Бартока, Прокоф'єва, Лятошинського та Шостаковича.

Водночас, частина інтонацій і жанрових ознак є належними як до бароко, так і ХХ століттю (необароко) одночасно. Це і провідна роль остінато, і виконавський склад (соліст і інструментальний ансамбль) твору, характерність тембру соліста (контратенор), зрештою – риси concerto grosso, що накладаються на риси кантати і сонатно-симфонічного циклу. А також поєднання рис вокального, театрального та суто інструментального жанрів.

Синтез одного, другого й третього і став тим будівельним матеріалом для О.Козаренка, з якого він створив прекрасну в своїй неповторності камерну кантату «П'єро мертвопетлює».

Джерельні приписи

1. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музика. – 1996. – № 3. – С. 3-15.

Резюме

Виявлено жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює».

Ключові слова: жанр, стиль, інтонація, тема.

Summary

Komenda O. Genre and intonation sources of the the matism of chamber cantata by Alexander Kozarenko «Deathly Pierrot»

Genre and intonation of the thematism of chamber cantata by Alexander Kozarenko «Deathly Pierrot» are discovered in the article.

Key words: genre, style, tone, theme.

Аннотация

Выявлено жанрово-интонационные корни тематизма камерной кантаты Александра Козаренка «Пьеро мертвопетлюет».

Ключевые слова: жанр, стиль, интонация, тема.