

12. [Садовський В.] Концерт Менцинського у Перемишлі // Перемиський вістник. – 1909. – № 13. – 25. 06. – С. 1–2. – Підписано: Домет.
13. [Садовський В.] Концерт Модеста Менцинського в Перемишлі // Діло. – 1912. – № 125. – 6. 06 (24. 05). – С. 1–2.
14. [Садовський В.] Концерт на дохід 101 // Діло. – 1911. – № 108. – 18.05 (5. 05). – С. 2–3. – Підписано: Домет.
15. [Садовський В.] Рефлексиї з приводу одного концерту // Діло. – 1907. – № 9. – 12 (25). 01. – С. 1. – Підписано: Домет.
16. [Садовський В.] Шевченківський концерт // Діло. – 1924. – № 59. – 16. 03. – С. 3–4. – Підписано: Домет.
17. [Садовський В.] Ювілейна Академія в честь Митрополита Андрея // Нива. – 1926. – № 3. – С. 105–107. – Підписано: Домет.
18. Ханік Л. Історія хорového товариства «Боян» / Лідія Ханік. – Львів, 1999. – 122 с.

УДК 785.6

О. І. КОМЕНДА

**«CONCERTO RUTHENO» ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА: ТЕМАТИЗМ,
ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ, ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ**

У статті досліджуються жанрово-інтонаційні джерела тематизму, основні принципи розвитку та драматургії одного з показових творів Олександра Козаренка початку 1990-х років – «Concerto Rutheno». Автор обстоює думку про синтетичність жанрово-інтонаційної концепції твору, заснованої на втіленні зворотної моделі варіаційної форми та використанні децентралізованого тематизму.

Ключові слова: жанрово-інтонаційні джерела тематизму, композиційна структура, зворотна модель варіаційної форми, децентралізований тематизм.

О. И. КОМЕНДА

**«CONCERTO RUTHENO» АЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКО: ТЕМАТИЗМ,
ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ, ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ**

В статье исследуются жанрово-интонационные источники тематизма, основные принципы развития и драматургии одного из показательных произведений Александра Козаренко начала 1990-х годов – «Concerto Rutheno». Автор отстаивает мысль о синтетичности жанрово-интонационной концепции произведения, основанной на воплощении обратной модели вариационной формы и использовании децентрализованного тематизма.

Ключевые слова: жанрово-интонационные источники тематизма, композиционная структура, обратная модель вариационной формы, децентрализованный тематизм.

O. I. KOMENDA

**OLEKSANDR KOZARENKO'S «CONCERTO RUTHENO»: THEMES, PRINCIPLES
OF DEVELOPMENT, FEATURES OF DRAMA**

The genre-intonation sources of the thematic, the basic principles of development and drama of Oleksandr Kozarenko's «Concerto Rutheno» are investigated in this work. The author is convinced that the concert is a synthetic genre-intonation conception. Main ideas of this article are based on reverse pattern of variation form and decentralized thematic.

Key words: *genre-intonation sources of the thematic, a compositional structure, the reverse pattern of variation form, decentralized thematic.*

Для дослідження творчої індивідуальності будь-якого композитора першорядну роль відіграє вивчення особливостей тематизму його творів. Адже, як відомо, саме тематизм виконує роль і конструктивної основи твору, тобто є основою всього розвитку, і уособленням образно-художнього змісту, і власне репрезентує твір та творчість митця в соціумі, є тим, за допомогою чого насамперед відбувається сприйняття, осмислення і засвоєння її ідей, художніх образів і смислів. Більше того, важливим є вивчення тематизму саме в аспекті його жанрово-інтонаційних джерел, тобто генези, походження ключових інтонацій, які, як відомо, мають або жанровий, або стильовий вміст. Це дозволяє зрозуміти той індивідуальний відбір, який здійснює митець, оперуючи безліччю наявних у нього можливостей, зрозуміти ступінь актуальності для нього тих чи інших джерел. Зрештою, такий підхід, реалізований на метарівні, дозволяє побачити й усвідомити напрям і сутність ходу музично-історичних процесів у національному і світовому масштабі.

Звертаючись до вивчення тематизму творчості Олександра Козаренка, ми спираємось на розуміння цього явища у працях Бориса Асаф'єва¹, Йосипа Рижкіна, Євгенії Чигарьової, Ніни Герасимової-Персидської, Абрама Юсфіна, Віктора Бобровського, Всеволода Медушевського, Євгенія Назайкінського, Катерини Ручьєвської, Валентини Валькової та інших науковців, які розглядають музичну тему і з боку її структури, тобто як феномена, що існує сам по собі, і з боку функцій, які вона виконує як в музично-текстовій, так і позатекстовій сферах. Оскільки творчість Олександра Козаренка є практично недослідженою як яскраве та індивідуальне явище української та світової музики, то цією публікацією ми робимо одну з перших спроб ліквідувати цей недолік.

Мета статті – висвітлити жанрово-інтонаційні джерела тематизму, основні принципи розвитку та особливості драматургії «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка.

«Concerto Rutheno» (1990) написаний для камерного ансамблю, що включає флейту, гобой, кларнет, дзвіночки, челесту, вібрафон, чотири бонги, препароване фортепіано та струнні. Твір є багатограним у жанровому відношенні і поєднує в собі риси concerto grosso, сольного концерту та малого поліфонічного циклу. Риси concerto grosso проявляються у виборі виконавського складу та послідовному застосуванні принципу змагання concertino і tutti. Concertino складається з фортепіано, препароване звучання якого нагадує цимбальне, і бонгів (у другій частині). Тобто об'єднує ці два інструменти ударний характер звуковидобування. Струнні і дерев'яні духові інструменти змагаються з концертино по черзі. Разом з тим у творі є риси і віртуозно-сольного трактування партії соліста (фортепіано), яке проявляється чим ближче до кінця, а також – малого поліфонічного циклу (у вигляді співвідношення розосередженого статичного викладу і концентрованого динамічного). Генеральною жанровою ознакою при цьому залишається коломийка, трактована і як повільна пісня, і як швидкий танець.

«Concerto Rutheno» складається з двох частин: повільно – швидко. Козаренко звертається тут до композиційної моделі, заснованої на принципі парного контрасту (пісня/танець), що викликає в пам'яті ряд творів, серед яких – рапсодії Ліста, Лисенка, «Карпатський концерт» Скорика та багато інших. Головним принципом розвитку твору є варіантність, ускладнена в першій частині – явищами алеаторики, в другій – остинатності. Перехід від однієї частини до іншої здійснюється атасса в умовах послідовного зростання темпоритму.

¹ Ми поділяємо думку Б. Асаф'єва про те, що тема є явищем глибоко діалектичним. Вона і «самодостатній чіткий образ, і динамічно «вибуховий» елемент <...> і поштовх, і утвердження <...> концентрує в собі енергію руху і визначає його характер та напрямок. Незважаючи на головну свою рису – рельєфність, тема має здатність до різноманітних метаморфоз. Її функції – контрастні. Своїм становленням тема викликає нові образи, які заперечують її, і протиставляючись їм, утверджує себе» [1, с. 3].

Перша частина – імпровізаційна. Це майже суцільно алеаторичне письмо. Вона розпочинається типовою романсовою інтонацією – мелодичною секстою уверх, що надає звучанню виразно романтичного і водночас українського характеру. Цимбальний тембр препарованого фортепіано вносить у тему карпатський колорит. Цю характерність посилює використання гуцульського ладу. Нарешті, що найголовніше, тема «Concerto Rutheno» близько споріднена з лейттемою «Українського реквієма» О. Козаренка, написаного у 2008 р., через 18 років після «Concerto Rutheno». У чому проявляється їхня спорідненість? Насамперед у застосуванні там і там центрального елемента у вигляді мінорного тризвука з побічним тоном – IV високим ступенем. По-друге, – арпеджованого викладу (рух знизу вверху). По-третє, – цимбального тембру (в першому випадку – препароване фортепіано звучить як цимбали, в другому випадку в оркестр уведено натуральні цимбали). Отже, йдеться про ладо-гармонічну та тембро-фактурну спорідненість, іншими словами про комплекс характерних для композитора інтонацій¹.

З перших секунд звучання твору (а вся перша частина витримана у часомірному ритмі, без тактів) розпочинається хроматизація діатонічного мотиву. Матеріал арпеджіо лівої руки фортепіано і дзвіночків перетворюють малу сексту, яка вже прозвучала, в зменшену септиму. І це лише початок процесу. Сам мелодичний мотив – функціонально типове інтонаційне зерно. Тут і заповнена мелодична терція з оспівуванням, і зачеплення нижньої кварта в умовах тонально-модальної системи, і елементи прихованої поліфонії у фортепіано як виявлення присутності бароко. Більше того, синтетична фактура concerto виразно поділяється на два інтонаційно самостійні пласти. У правій руці відбувається багатократне повторення терцієвого тону – застосовано прийом репетиції. Ліва рука – це арпеджіо, що переходить у хроматичний пасаж – показ тональності, з акцентуацією тритона: g–d–g–cis–e–g–cis–e–fis–g–gis–a–b. Далі певний час і ліва, і права рука визвучують по черзі лише терцієвий тон b, який для них є і моментом порозуміння, і суперечки одночасно. Так само, як в Реквіємі, мотив правої руки хвилеподібний: у ньому важливі як мікроінтонації – і терція, і секунда, і кварта. Але загалом переважає спадний рух, що настає після стрімкого завоювання сексти.

Одразу після показу тема розпочинає свій активний розвиток: вона розростається вгору і вниз, мелодично і фактурно, перетворюючись в мелодію-тему широкого дихання (як у Рахманінова, ГП першої частини Другого концерту). За другим разом досягається і утверджується квінтовий тон, навіть зачіпається септима як оспівування. А ще важливе значення має функціональний ряд: I–IV–VI–V–I. Такий стандартний функціональний зворот², характерний для європейської, вужче романтичної австро-німецької традиції (Шуберт, Мендельсон, Шуман і ін.), великою мірою і формує ту атмосферу, яку відзначають усі дослідники цього твору – сутінкову, ностальгічну, але з солодкувато приторним присмаком, атмосферу кабаре.

Загалом у Concerto – достатньо рис мінімалізму. Властиві вони і початку твору, репетиційний елемент якого є передбаченням токатності другої частини. До речі, дві лінії прихованої поліфонічної фактури можна інтерпретувати і як перенесення принципу парного контрасту, властивого композиційній структурі, на рівень інтонаційний: мелос/ритміка (співність/ударність)³. Таке протиставлення закладено вже в цьому першому мотиві. Між іншим, чим далі в міру розвитку мотиву, виникають стійкі алюзії до «Карпатського концерту» Скорика та Другого фортепіанного концерту Бартока. З іншого боку, як уже було зазначено, у першій частині концерту щедро використана алеаторична техніка. Відкривши партитуру, ми бачимо не нотний текст, а лише його начерк, окремі стежки, якими треба рухатися і які

¹ У зв'язку з цією темою, її цимбальним тембром й імпровізаційною природою мимоволі напрошується асоціація з образами Бояна, Кобзаря, Садка і т. ін., тобто узагальненого образу співця-сказателя, митця.

² Для створення ностальгічного образу відіграє роль і те, що в мелодії доміняти багатократно обігруються тони «секста-квінта».

³ Від початку і до кінця твору збережено гомофонно-гармонічний склад як базовий. Мелодія і супровід постають таким чином ще однією парою протиставлень цієї бінарної композиційної структури.

реалізуються в текст лише в процесі виконання, тобто таким чином мовлення тут домінує над мовою. Крім того, крім співності/ударності як головних чинників інтонаційного процесу, розвитку матеріалу незабаром виявляється ще й його третій чинник – тремоло. Він – важливий імпресіоністичний штрих тексту, третій фактор краси і кладочка між першим і другим. Як показує подальший розвиток, співність, ударність і тремоло стають трьома інтонаційними константи Concerto.

Структурна схема першої частини – A B A1 B1, але водночас між A і B є і контраст, і подібність, тому форма мішана. Вона має риси і тембро-фактурних варіацій, і куплетно-варіаційної форми, і двочастинної, і сонатної, і тричастинної з кодою на матеріалі середини.

У ц. 1 (A) мелодія доручена струнному ансамблю в октавному потовщенні. Вона звучить поглиблено лірично, трохи сентиментально, з нотками мелодрамазму. Роль фону виконують фігурації челести і фортепіано, до яких поступово підключаються ударні і дерев'яні духові інструменти.

У ц. 2 (B) розпочинається фаза активних змін: все починає оживати, рости, змінюватися і перетворюватися. Процес росту такий інтенсивний, цілеспрямований і деталізований, що в цьому відношенні його можна порівняти з відомим вступом «Весни священної» Стравінського. З іншого боку, сам характер співвідношення A і B нагадує «Болеро» Равеля. Матеріал B у Козаренка виконує ту ж роль, що й матеріал другої варіації «Болеро», де дається новий варіант теми, яка потім періодично чергується з першим (через дві варіації). На перший план тут виступає не мелодія, а насичений тремолоючий фон. Дерев'яні духові та фортепіано продовжують варіювати знайомі секундово-терцієво-кварткові мікроінтонації. Струнні грають акордами – вони тепер фундамент насиченого симфонізованого процесу. Важливу роль відіграє тональна нестійкість, зокрема тонально-гармонічний еліпсис: D7 (Es) – VII65 (C) – D9 (H) – D7 – (E) – D7 – (F) – (A) – D7 – (B) – D7 (g) з неакордовими звуками (спочатку додається витриманий «е», який невдовзі змінюється будь-якими іншими «фальшуючими» тонами – тритоном, зм. чи зб. 8 по відношенню до основного домінантового тону тощо). Цей прийом нагадує аналогічні – у сцені викрадення Людмили (Глінка), сцені сонячного затемнення (Бородін) і т. ін. Сам порядок тональностей $_es-c-h_ _e-f-a_ _a-b-g_$ – це фігура хреста, але неповного і немов перевернутого в умовах активного симфонізованого інтонаційного процесу. Важливо, що інтонації хреста належать до ключових у творі. Мала 3, мала 2, кварта – чиста, зменшена і збільшена використовуються тут же як мелодичні кроки у фігураціях дерев'яних духових інструментів, і не тільки. Отже, перед нами не тільки яскравий процес симфонізації, але ще й суцільно монотематичний.

У ц. 3 повертається тональна (g-moll) і фактурна стійкість. Сам матеріал являє собою дещо динамізований варіант A (ц. 1). Тому з'являється сильне відчуття репризи. Мелодія проводиться у дерев'яних духових в октавному потовщенні – *Ma cantabile – forte*, ще й *crescendo*. Солоіст озвучує той же матеріал, струнні – генеральний моноінтонаційний комплекс (хрест) у вигляді фігурацій. У результаті виникає образ яскравий, емоційно наповнений. У ц. 4. (Tempo I) здійснюється перехід до другої частини на матеріалі B. Проте, як має бути в таких випадках, B1 – значно коротше, ніж B. Тут – зв'язані в єдине ціле і хроматичні хрестові інтонації, і токатні постукування тоніки.

Початок другої частини *Introduzione*. Tempo *rubato* доручено бонгам. Вони ударяють швидше і швидше, переходячи на дріб. Тривалості не виписані, як і треба було передбачати, виходячи з алеаторичного письма першої частини. Це і момент переходу, як у «Петрушці» Стравінського (на межі картин), і ознака перелому. Саме тут, звертаючись до слів Катерини Ручьєвської, починається кристалізація музичної форми, і починається вона «з моменту подолання інерції, який можна назвати критичною точкою перелому» [1, 70]. Знову виразні асоціації зі Скориком («Гуцульський триптих», «Карпатський концерт») і на рівні жанру (коломийка, обряд), і на рівні крещендууючої симфонізованої варіаційної форми.

У ц. 1 *Allegro Quisto* з'являються такти, часомірний ритм змінюється акцентним. На перший план виступають інші жанрові закономірності: токато/коломийка-танець. Важливо, що процес видозмін спрямований тут навпаки: від токати, ритмічності, ударності як такої (необароко) до щоразу більш яскравого фольклорного звучання, національної конкретності,

коломийки як характерного карпатського жанру, зрештою відомої народної пісні «А як тую коломийку зачую, зачую, через тую коломийку дома не ночую». Тобто варіаційний розвиток тут має зворотний напрям: не тема і її змінювання, а виростання теми як результат варіаційного розвитку, симфонізованого процесу становлення, зрештою, перетворення-переходу з а-ля барокової теми у тему народної пісні-танцю (коломийки).

У першій варіації соліст (фортепіано) перебуває на першому плані. Його відділеність від інших набуває персоніфікованого, театралізованого характеру. Це і є сам герой власною персоною. У токатній темі підкреслена ударність. Тон с в швидкому темпі чергується (знову прийом репетиції і риси мінімалізму) у правій і лівій руках фортепіано. Проте, крізь нього час від часу проривається *fis*, який заявив про себе вже в перших тактах першої частини. І в партії соліста, і в матеріалі дерев'яних духових активно використовується штрих сфорцандо. Виникають певні асоціації і з Лятошинським, зокрема його *Allegro feroce* з Третьої симфонії, і, безперечно, потужною архаїчною остинатністю «Весни священної» Стравінського. Поступово репетиційна формула «розбивається» не тільки тритонами, але чистими квартами, терціями, секундами (мелодично, фігураційно). Водночас інтонаційний комплекс – той самий, що і в першій частині, і в «Українському реквіємі».

У ц. 2 продовжується розвиток вже знайдених інтонацій, відбувається деяке фактурне укрупнення. Остинатність доповнюється використанням принципу повторності (чотири такти за вказівкою композитора мають бути повторені не менше двох разів), яка поступово приходить на зміну принципу варіантності. У ц. 3 тканина продовжує ущільнюватися, а звуковий простір заповнюватися. Двопластовість проникає у партію фортепіано: лівій руці доручено октавне тремоло, правій – виділення прихованого голосу з фігурацій. Скрипки інтонують головний комплекс у вигляді фігурацій, але водночас – паралельними квінтами (схожі прийоми варіювання зустрічаємо, до речі, в Пасакалії Козаренка для органу).

У цц. 4–7 продовжується токатна скачка і хроматизація матеріалу одночасно: навально звучать репетиції великої септими, збільшеної октави, збільшеної секунди. Відбувається подальше розширення звукового простору і збагачення тембрового колориту, в т. ч. за рахунок уведення *pizzicato* альтів і віолончелей, що стає основним штрихом у всієї групи струнних. Ламаний мелодичний рельєф, розкиданість збільшених і зменшених інтервалів, як у Лятошинського, у струнних протиставляється токатним пасажажам піаніста і дерев'яних духових (ще один приклад бінарного зіставлення).

Кульмінація форми настає у ц. 8. Саме тут з'являється результат, до якого вів увесь розвиток твору – мелодія коломийки «А як тую коломийку зачую, зачую, через тую коломийку дома не ночую», яка водночас дуже природно сполучається з інтонаційним комплексом Інтроїтуса «Спокою дай же Ти їм, Господи» (у дерев'яних духових), яке, більше того, є водночас знаком Людкевича (початок «Заповіту»). Тут ті ж повзучі низхідні, викривлені, сецесійні інтонації. Звучать ті ж самі секунди, терції, кварто/тритони, але максимально викривлені, загострені, хроматизовані. Що потрясає – так це те, що, як виявляється саме тепер, ці інтонації – і є власне інтонаціями «А як тую коломийку». Перед нами лише тепер у всій своїй повноті і красі розкривається художня концепція *Concerto Rutheno* як унікальної, довершеної інтонаційної єдності високого і низького стилів, європейського й українського мистецтва, професійного і народного музикування! Встановлюється нова тональність – *gis-moll*, яка знаходиться у співвідношенні малої секунди по відношенню до початкового *g-moll* і зменшеної кварта (лейтінтонація «Заповіту» Людкевича) по відношенню до *c-moll* початку другої частини. Це, в свою чергу, також скріплює форму. Гранична межа динаміки *ff* поєднується з максимальним фактурним укрупненням теми (мелодія викладена паралельними октавами). Зберігається і принцип бінарного протиставлення: соліст і дерев'яні духові виконують мелодію «А як тую», струнні – септимові тремоло. Проте поступово струнні також підключаються до коломийково-токатного викладу мелодії. Бінарне інтонаційне протиставлення долається! Вертикаль стає щодалі більш щільною: мелодизація, проспіваність усіх голосів поступається місцем вертикальній збитості, моторності, ритмічній строгості. Всі голоси ведуть мелодію «А як тую», але вони її не співають, вони її скандують, втоптують, проголошують. Перед слухачем постає приклад вражаючої монолітності шаманського, безумовного, підсвідомого акту.

Чотиритактова мелодія проводиться шість разів (як тема і п'ять варіацій (символіка числа 5 = *Lustrum* / очисна жертва); як варіації в варіаціях; як твір у творі!)¹. Тонічний тризвук G-dur без терції з'являється раптово, причому в цікавому метро-ритмічному викладі, своєрідними дискретними пучками: 1 – 1 – 2 – 3 – 4, утверджується дуже інтенсивно, майже побетховенськи, як блискуче завершення цього мікроциклу варіацій (твору у творі).

З ц. 10 починається кода. Тут коломийкова тема знову стає токатною, більше того, вже самій партії соліста відбувається взаємопроникнення, з одного боку, репетитивно-остинатної основи, з іншого – послідовної хроматизації повторюваного «с» далекими йому тонами «dis», «des», «cis», «e», «es», що з'являються як хроматизм на відстані, і як оспівування, зі збереженням терцієвого мелодичного руху. Обрану двотактову формулу Козаренко проводить по кварто-квінтовому колу, аж поки воно не замикається: c – f – b – es – as – des – fis – a – d – g – c.² Одним пластом фону цього інфернального кварто-квінтового походу стають хаотично розкидані *pizzicato* струнних (як у Лятошинського). Іншим – варіанти фігури хреста у дерев'яних духових, не точні, контурні, але цілком прочитувані (ais–h–gis–ais, наприклад).

Ще одне. У струнних перед появою заключного D7 (C) дається D65 (Es), фактурно потовщений, дуже виразний, що не розв'язується, а за посередництвом D7 (C) переходить у C. Фактично виходить розширена подоба перерваного звороту, що приводить до повної екстатичної тоніки зі збереженням всіх пластів, політональної (C–G), поліфункційної, яка гармонічно й інтервально містить у собі все, що назбиралося протягом розвитку цілого твору: і тритон, і сексту, і відлуння гуцульського ладу, і (в дерев'яних духових) – відлуння «Спокою дай же Ти їм, Господи» з основної коломийки (*con affetacione*)³.

Отже, підсумуємо проведений аналіз з точки зору підкреслення найважливіших рис тематизму твору, головних принципів його розвитку і особливостей драматургії. Які ж чинники забезпечують неповторність цієї художньої концепції?

1. На жанрово-композиційному рівні *Concerto Rutheno* поєднує в собі риси *concerto grosso*, сольного концерту та малого поліфонічного циклу, що впливає на особливості композиційного рішення та вибір принципів розвитку твору. Так виникає засаднича бінарність композиційної структури. Цей принцип переноситься і на рівень інтонаційного розвитку, зумовлюючи зіставлення мелосності і ритмічності як двох полюсів цієї форми. Проте, з іншого боку, ця бінарність скріплюється синтагматичною варіантністю монотематичної форми, її симфонізацією, а також специфічною об'єднуючою функцією третього інтонаційного пласту твору – тремолючими, сонорними, фігураційними утвореннями.

2. Характерною інтонаційно-драматургічною особливістю твору є застосування моделі зворотно-варіаційної форми: не тема і її змінювання, а виростання теми як результат варіаційного розвитку, симфонізованого процесу становлення, зрештою, перетворення-переходу з а-ля барокової теми у тему народної пісні-танцю (коломийки) зумовлює індивідуальність її вирішення. Нарешті, глибинна інтонаційна сутність твору полягає в тому, що і коломийка, і токато виявляються породженням одного й того ж інтонаційного комплексу, який на різних колах розвитку форми набуває різного змісту (вигляду, подачі), проте просвічує тією глибинною єдністю, яка характерна для небагатьох довершених, майстерно зроблених композицій. Як в зерні знаходиться і корінь, і стебло, і колосся, так в початковому інтонаційному комплексі *Concerto Rutheno* міститься його композиційний, тональний,

¹ Після цього (ц. 9) в партіях духових вказано двічі проспівати *Rutheno* (*sprechgezaug*), а з повторенням усієї ц. 9 чотири рази (як зазначено в партитурі), *Rutheno* має прозвучати всього вісім разів. Проте у відомому виконанні оркестром «*Perpetuum mobile*» (дир. Г. Павлій, партія ф-но О. Козаренко) ця вимога не дотримана. Разом з тим зазначене в партитурі є подвійним посиленням: і до нововіденців (*sprechgezaug*), і до М. Кагеля (інструментальний театр).

² У зв'язку з цим виникає маса алюзій, але, насамперед – бахівський «*Sanctus*» з Високої меси і «*Ludus tonalis*» Хіндемита.

³ Як і «Український реквієм», і, до речі, «Заповіт» Людкевича, *Concerto Rutheno* закінчується в C-dur. Але на відміну від цих двох творів, які починаються c-moll, *Concerto Rutheno* починається не в c-moll, а в g-moll. І що цікаво, ця питально-відповідна тональна структура проектується і на рівень мелодичного та гармонічного розвитку твору (див. коду, наприклад), як було й показано.

гармонічний, ладо-мелодичний зміст. Звертає на себе увагу і ефектне застосування композитором явище колоподібної структури, одним з яскравих прикладів якого є прийом твору у творі (тема і п'ять варіацій на «А як тую коломийку» в другій частині).

3. Тематизм Concerto Rutheno має виразно національний характер завдяки ряду факторів: цимбальному забарвленню звучання препарованого фортепіано, романсовій інтонації як одній із ключових у творі, генералізуючій ролі коломийки як основного жанрового джерела тематизму твору у всіх її найрізноманітніших трансформаціях, застосуванню гуцульського ладу. Але водночас вагому роль відіграє і ряд різноманітних алюзій до творів українських і західноєвропейських композиторів, у цьому відношенні Concerto є широко відкритим, назовні зорієнтованим текстом, проміння від якого розходить у різні боки української і світової музики – Лисенко, Людкевич, Лятошинський, Скорик, Бах, Бетховен, Шуберт, Шуман, Ліст, Равель, Глінка, Бородин, Рахманінов, Стравінський, Хіндеміт, Шенберг, Веберн, Кагель і ін. Зрештою, дуже вагому роль відіграє і фігура хреста, яка неодноразово з'являється у творі і особисто як така, як символ бароко, Баха, але й інтонації якої – мала 3, і мала 2, зменшена 4 постійно використовуються як характерні мелодичні кроки, гармонічні інтервали, тональні співвідношення твору тощо. Нарешті, спорідненість головного інтонаційного комплексу твору з лейттемою «Українського реквієму», великої форми, створеної композитором значно пізніше, свідчить про те, що цей комплекс є, очевидно, не випадковим, набуваючи у творчості митця до певної міри універсального змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. – 159 с.

УДК 008: 681.828.3

Є. В. КУЩ

ПРО ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕЛЕКТРОМУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано деякі аспекти функціонування електромюзичного інструментарію у неакадемічних музичних практиках і виявлено причини його масової популярності у другій половині ХХ ст.

Ключові слова: електронні музичні інструменти, синтез звука, електронна танцювальна музика.

Є. В. КУЩ

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЭЛЕКТРОМУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА

В статье проанализированы некоторые аспекты функционирования электромюзикального инструментария в неакадемических музыкальных практиках и выявлены причины его массовой популярности во второй половине ХХ века.

Ключевые слова: электронные музыкальные инструменты, синтез звука, электронная танцевальная музыка.