www.etnolog.org.ua

МОНОГРАФІЯ ПРО ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

Богдан Сюта

Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець. Монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 252 с.

Упродовж тижня вечорами читав нову книгу про сучасну українську музику. Робив це неспішно, із задоволенням. Уважно переглядав нотні приклади, додатки. Читаючи, пригадував чимало подій і творів, що згадані на сторінках книги, свідками (чи виконання) яких я був. Пригадував і приватні бесіди, що їх вів з колегами з приводу відвіданих концертів. Одним словом, – отримував задоволення від читання.

Монографія вийшла з-під пера відомої української музикознавиці, однієї з перших українських дослідниць творчості М. Рославця, авторки цікавих праць, присвячених розробці теоретичних питань сучасної музики, Ольги Іванівни Коменди. Чимало читачів подумає, що книга видана в Києві, Львові чи Коломиї – містах постійної і найбільшої творчої активності О. Козаренка. Мусимо їх до певної міри розчарувати або виправдати їхні передчуття. Книга написана представницею волинської музикознавчої школи і побачила світ наприкінці минулого року в Луцьку. Вже сам факт належно засвідчує вагомість постаті й доробку О. Козаренка в сучасній українській музичній культурі. Це – явище не локального і не регіонального, а національного масштабу. Власне з таких позицій виходить авторка книги.

Отже, книга О. Коменди має на меті виявити універсалізм та унікальність творчого обдарування композитора, піаніста й музикознавця О. Козаренка і взаємний вплив усіх форм його діяльності задля якнайповнішого осягнення поставлених цілей та художніх пріоритетів. Монографія містить три великі частини, суголосні формулюванню її назви: «Піанізм», «Композиція», «Музикознавство». Трьом частинам-розділам передують дві оглядові, узагальнені, статті, у яких висвітлено основні етапи формування творчої особистості музиканта, жанровий спектр його творчості та засади її періодизації (що їх дотримується у своєму викладі авторка).

Власне в цих підрозділах О. Коменда зібрала й опрацювала висловлювання і думки про О. Козаренка, які належать різним особам (зі статей, книг, інтерв'ю, бесід), а також самому музикантові. Це дуже вартісна інформація, що допомагає розкрити особливості мислення і світовідчуття мит-

www.etnolog.org.ua

ця, виявити його психологічний портрет і творчі переконання. Забігаючи наперед, зауважимо, що у книзі немає жодного неаргументованого твердження чи висловлювання. Ольга Іванівна прискіпливо вивчила всі доступні їй свідчення, статті, інтерв'ю, бесіди, твори й аудіозаписи виконавських інтерпретацій Козаренка-піаніста та записи творів композитора. Вона докладно проаналізувала також більшість нотних текстів найпоказовіших його композицій, а кожен аналітичний етюд ще й належним чином проілюструвала нотними фрагментами з відповідних творів, поданими в Додатку (с. 164–248). Із цього погляду стратегія авторки щодо читача є бездоганною.

Перша частина книги (с. 20–56) представляє нам блискучого піаніста й основні етапи його виконавської кар'єри. У тексті проаналізовані становлення О. Козаренка як піаніста-професіонала і непересічна роль у цьому процесі його педагогів – Р. Гумінілович, Є. Агроскіної та В. Воробйова, під впливом яких сформувалися творчі наставлення митця-піаніста, художні вияви його піаністики, постійна увага до української фортепіанної музики, яку Олександр Володимирович виконує довершено. О. Комендa розкрила перед нами й об'ємну картину концертної та концертно-організаторської діяльності композитора. З опису репертуару піаніста та його висловлень із цього приводу можемо дійти висновку про деякі пріоритети в його сольній і камерній виконавській діяльності. До таких належать твори низки авторів бароко, чимало романтичної фортепіанної класики, ряд позицій з музики XX ст. й українська музика – М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, М. Скорик, Є. Станкович та О. Козаренко. Важливим є факт, що Козаренко-піаніст чудово виконує твори Козаренка-композитора, що значною мірою посприяло популяризації його композиторської творчості. Однак передусім погодьмося з думкою О. Коменди, що крім «невласних» композицій, О. Козаренко визначив наріжним каменем свого піаністичного амплуа творчість «трьох китів» української музики – М. Лисенка, С. Людкевича й А. Кос-Анатольського, досягнувши в царині інтерпретації їхніх творів захоплюючих висот.

О. Комендa з максимальною повнотою охарактеризувала стиль виконання О. Козаренком різних творів, враховуючи навіть елементи рухів і сценічної поведінки (що також, уважаю, важливим чинником) (див. с. 32–34), «ідею всеохопного мелодизму» (с. 29), що її озвучував піаніст, а також прискіпливість у доборі творів для виконавського репертуару та їхню тематичну спрямованість і групування (див. підрозділ 1.2; с. 34–37). Можна було б повніше виявити й концертно-організаторське амплуа О. Козаренка, адже переважну кількість концертів, на яких він виступав як піаніст, організував або ж ініціював саме він, зокрема відомий Коломийський фестиваль, що став своєрідною музичною пожертвою одному з найславніших земляків-коломиян – А. Косу-Анатольському.

У другій частині книги описано композиторську діяльність О. Козаренка і подано аналіз композиційної структури, змісту й драматургії майже всіх, згаданих у монографії, творів. Варто відзначити якість виконаної авторкою роботи: усі фрагменти аналітики (незалежно від обсягу) є завершеними і цілісними, демонструють величезне захоплення дослідниці аналізованим матеріалом і його високу фахову оцінку. Очевидно, буде невдячною справою переповідати дуже вдало, а іноді й блискуче здійснені аналізи творів (див. с. 60–99). Мушу лише зауважити, що авторка з належною відповідальністю і прискіпливістю поставилася до творів усіх жанрів, задіяних у творчості О. Козаренка, не абсолютизуючи композицій концертних чи театралізованих жанрів, які митець виконує з різних причин найчастіше, маючи найширшу пресу. Особливо важливими є ті сторінки книги, на яких оприлюднені результати осмислення ранніх творів композитора (які згодом стали для нього етапними: перші творчі спроби, цикл «Писанки», «Чакона», «Епістоли» (с. 57–65)), а також великих кантатно-ораторіальних полотен («Божественна Літургія Святого Іоанна Златоуста», «Українська кафолічна літургія», «Український реквієм») та опери «Час покаяння». У всіх

www.etnolog.org.ua

промовистих і доречних випадках О. Коменда вказала на регіонально-національні витоки мелосу та художньої тематики творів композитора – підкреслена присутність у них галицького, рутенського, західноукраїнського, острозького і т. п. Доцільність такого смислового акценту очевидна.

Стосовно перших двох частин монографії повинен зауважити, що навіть за присутності в тексті численних посилань на музикознавчі публікації, інтерв'ю і бесіди з О. Козаренком, відчувається відсутність у залучених матеріалах великої кількості рецензій на концерти піаніста та виконання творів композитора в період 1990-х – початку 2000-х років. А майже кожна прем'єра, або й виконання творів О. Козаренка, викликала жваву реакцію різних мас-медіа. Інколи ці відгуки були дуже точними і цікавими з погляду слухацького резонансу та музично-критичної оцінки, інколи – дискусійними. Мені доводилося бути присутнім на багатьох виконаннях творів Маестро, – здебільшого під час різних фестивалів, – згодом я із цікавістю переглядав відгуки преси на ці події. Окрім того, багато з рецензій та оглядів містять велику кількість контекстної інформації та невеликих, проте істотних деталей, які, хоча й були дуже цікавими і точними, згодом ніхто їх не фіксував. Так, наприклад, було б цікаво підняти багату пресу, що стосувалася виконань «П'єро мертвопетлює» в різних містах України (існує також загальнодоступний аудіозапис цього твору) та характеристики виконавця-соліста – Героя України Василя Сліпака (докладні розгляди цього твору та його виконань наявні також у ряді музикознавчих досліджень, не залучених до викладу як джерел). Власне, на прикладі цих виконань (твір розглянуто в підрозділі 2.3.4 монографії) можна відчути тяжіння О. Козаренка до театрального мислення і тотальної театралізації творів, про що розмірковують і композитор, і авторка монографії про нього. Не менш цікавою була преса, яка висвітлювала виконання балету «Дон Жуан з Коломиї» (див. розгляд твору в підрозділі 2.3.2) та інші композиції.

Деякі неточні твердження і факти, котрі з різних причин з'явилися на згаданих сторінках книги, необхідно, усе ж таки, уточнити чи спростувати. На с. 10–11 О. Коменда навела цитату О. Козаренка про те, що начебто автором мелодії до пісні «Верховино, світку ти наш» (сл. М. Устияновича, які є переробкою тексту Ю. Коженьовського українською мовою) є о. Михайло Вербицький. Попри всю патріотичність такої версії, мусимо заперечити: мелодія (як і загалом музика до п'єси «Карпатські горяни») належить перу К. Курпінського. Щоправда, і поляки здебільшого зазначають біля назви пісні *muzyka tradycyjna* (українці переважно вказують, що мелодія «народна»). Мелодія К. Курпінського від польського тексту середини XIX ст. майже нічим не відрізняється від співаної нині в Україні, хіба що друга фраза українського варіанта приспіву дещо гнучкіша з погляду мелодики, однак повністю зберігає первісну ритміку і фразування. До речі, автентичну пісню на оригінальний текст Ю. Коженьовського «Czerwony pas, za pasem broc» у Польщі також нині інколи співають.

Привертають увагу й певні похибки стилево-правописного характеру, які спостерігаємо в тексті. Тут натрапляємо на різночитання в назвах і власних іменах. Так, на с. 9 ідеться про *Sonata quasi una Fantasia*, а на с. 25 бачимо вже *Sonata quasi una Fantazia*; італійське *Qiocoso* (грайливо) подано як *Giocoso* (с. 59), а *giusto* – з літерою *i* (*giusto*) (с. 63, 68, 77); «Ступінь інтонаційної спорідненості циклу» мав би бути «ступенем інтонаційної єдності» (с. 63); слово «Епістоли» в родовому відмінку множини не має закінчення (с. 66); ...*die Glocken des Heiligen Kilian* німці називають *Die Glocken von St. Kilian* (с. 72); висловлювання «несправедливо замовчувана музика» (с. 100) відразу викликає запитання «Чи буває справедливо замовчувана музика?».

Термін *die Manieren* (потрібно писати з великої літери!), що його використовує вслід за О. Козаренком авторка монографії, не позначає ані музично-риторичних фігур, ані художніх образів у музиці (с. 112). Так від кінця XVII ст. в німецькомовній літературі називають музичні «прикраси» (тріллер, мордент, пральтріллер, нахшлаг, арпеджіо та ін.).

www.etnolog.org.ua

Наявні в тексті й, так би мовити, «загальноприйняті» кальки з російської мови: «звучати в концертах» (с. 11), замість «на концертах»; «богослужебні» (с. 25), замість «богослужбові»; «піснеспіви» і «настанови» (с. 96, 114), замість «напіви» і «наставлення»; «Ф. Аквінського» (с. 61), замість «Т. Аквінського»; «затилок», замість «потилиця» (с. 86).

Як на мене, варто було б у третій частині книги («Музикознавство»; с. 100–117) більш оцінно висловлюватися про ряд положень теорії музичної мови і мовлення, які презентує в монографії «Феномен української національної музичної мови» О. Козаренко (Львів, 2000). Книга з'явилася ще в той час, коли в Україні, на жаль, не було загального доступу до світової Інтернет-мережі, а також до чималої низки книг та наукових статей, оприлюднених на Заході. Саме тому загальнотеоретичні положення О. Козаренка про музичне мовлення і «мовленнєвий код» (с. 108 і наступні; незрозуміло, що саме автор має на увазі під цим термінопоняттям) (О. Коменда пише про це в підрозділі 3.4.1. Поняття авторського мовленнєвого коду) сприймаються нині дещо наївно і публіцистично. Важко писати про мовлення і мовленнєві акти, не опираючись на здобутки досліджень Дж. Серля, Дж. Остіна, А. Вежбіцької чи Ф. Бацевича, як і про семіотику та дискурс у музиці, без опертя на праці Е. Тарасті, Р. Монелля, К. Аґаву чи Р. Хаттена. Мабуть, дослідник, відчуваючи певні теоретичні лакуни у своїх текстах, шукав опори для вирішення спірних питань у працях знаних філософів. Однак ці посилання в деяких випадках не зовсім допомогли, привнісши певний еклектизм у методологію дослідження (так, не зовсім вписалися в контекст книги дещо застарілі, з погляду епістемології, положення праць С'юзен Ланґер, яку О. Козаренко (див. монографію «Феномен української національної музичної мови», с. 43–49) поблажливо назвав (на с. 44) Сузанною). Деякі ж із висловлень О. Козаренка, наприклад, про кількість «комунікативної функції у вислові» (див. цитату на с. 107), видаються нам цілком некоректними. Окрім того, методологічні засади дослідження теорії музичної мови і мовлення в Україні водночас із О. Козаренком ґрунтовно розробляв і С. Шип, що втілилося в ряді його статей та знаній ґрунтовній монографії «Музыкальная речь и язык музыки» (Одесса, 2001) (це прізвище у списку літератури у книзі О. Козаренка відсутнє).

Авторка книги зі схваленням написала про те, що Козаренко-музикознавець, «услід за К. Дальгаузом <...> відмовився від штучного поділу музикознавства на теоретичне та історичне» (с. 103), але не зауважила, що від часів Ґ. Адлера вся система європейського музикознавства будується відповідно до поняттєво-термінологічної класифікації великого австрійського вченого – його «трьох китів»: історичного, систематичного і порівняльного музикознавства (останнє – етномузикологія). Умисний поділ на теоретичну й історичну науку став результатом утілення в життя більшовицьких науково-організаційних експериментів і нині природнім шляхом відходить у забуття, втрачаючи позиції навіть у Російській Федерації.

О. Коменда лаконічно зауважила про стиль викладу наукових текстів О. Козаренка: «Складним є синтаксис» (с. 115). З наведених на наступній сторінці двох об'ємних прикладів розуміємо, що складність синтаксичної структури тексту робить виклад інколи дуже заплутаним, а його зміст – непрозорим. Сподіватимемося, що з роками Маестро позбудеться цього, притаманного багатьом молодим науковцям, ґанджу; його наукові тексти набудуть чіткості й не будуть перевантажені художніми стилістичними фігурами та синтаксичними побудовами.

Однак, слідом за дослідницею, віддаємо належне О. Козаренку за його вагомий внесок у наукове лисенкознавство. У поєднанні із систематичним і цілеспрямованим виконанням (сольним чи ансамблевим) майже всіх доступних творів Миколи Віталійовича, ця частина доробку Олександра Володимировича гідна окремої сторінки в історії української музичної культури. І монографія про феномен української національної музичної мови є фактично дослідженням внеску в цю царину

www.etnolog.org.ua

М. Лисенка та дослідженням особливостей музичної мови власне творів великого композитора.

Якось непомітно «вилучився» з поля уваги авторки монографії значний масив статей О. Козаренка (в укладеному нею бібліографічному розділі «Основні публікації» (с. 153–158) їх кількість доведена до 87!). Серед них є і суто наукові, і науково-популярні, і парадно-ювілейні, однак усіх їх об'єднує спільна риса – вони дохідливі з мовностилістичного і композиційного погляду. Всі – цікаві й повністю відповідають обраному жанру. Я б відмежував статті, що є портретними характеристиками визначних постатей вітчизняної та світової культури від статей полемічного характеру.

Дуже важливими є також наведені в різних місцях книги висловлювання О. Козаренка про своїх наставників, зокрема в царині композиції і музикознавства – М. Лемішка, М. Скорика, І. Ляшенка, Н. Горюхіної та І. Пясковського. Вони сповнені щирої вдячності і високого пієтету, як і ряд цитованих у книзі думок про своїх сподвижників і колег – С. Павлишин, М. Загайкевич, А. Кос-Анатольського, Є. Станковича, В. Сильвестрова, С. Майданську, Н. Швець-Савицьку, Ю. Ясіновського, М. Денисенко та інших.

Гадаю, що доцільно було б передбачити у книзі і невеликий розділ, у якому висвітлювалася б педагогічна і навчально-організаційна робота О. Козаренка. Упродовж кількох десятиліть творчої діяльності Олександр Володимирович працював у кількох вищих навчальних закладах, посідаючи керівні посади проректора, декана, завідувача кафедри; професора. І нині він очолює кафедру філософії мистецтв на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Під його керівництвом написано десять кандидатських дисертацій (с. 159), а на захистах тридцяти однієї дисертації він виступав у ролі опонента (с. 160–163). Невеличкий цілісний і сконцентрований опис цього напряму діяльності О. Козаренка належно б доповнив концепцію монографії.

Наприкінці монографії (с. 118–123) О. Коменда переконливо сформулювала поняття і визначила особливості власного бачення нової музично-культурної дефініції «універсальна творча особистість», узявши за основу критичний огляд діяльності, художньо-творчих переконань і характеристик О. Козаренка та його творів.

Книга належним чином зверстана і зброшурована, не «розсипається» навіть при кількох перечитуваннях чи багаторазових гортаннях сторінок. У кінці монографії вклеєний блок кольорових фото, які унаочнюють і гарно ілюструють чимало моментів, що знайшли опис у тексті. Остання, ненумерована, сторінка книги відведена для слова вдячності всім, хто спричинився до виходу її у світ.

Наостанок вкотре наголосимо, що і задум О. Коменди, і його реалізація – рецензована монографія – вартують високої оцінки і безумовного схвалення як дуже вдало викладена сторінка сучасної музичної історії України, втілена у формі ґрунтовного науково-біографічного нарису. Сподіваємося, що творча активність Ольги Іванівни Коменди буде й надалі тішити причетних до розвитку національного музичного мистецтва і музикознавчої думки появою нових, не менш цікавих, досліджень.