

композиторів кінця XIX–XX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури»/ Н.Рябуха. – Харків, 2004. – 16 с.

3. Якубяк Я. М. Колесса як композитор / Я.Якубяк // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. статей. – Львів, 1997. – С. 21–29.
4. Холопова В. О теории Е.Лендваи / В. Холопова // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1972. – Вып.1. – С. 326–358.
5. Колесса М. Будьмо громадянами / М. Колесса // Музика. –1989.– № 2.– С. 4–6.

*В статье рассматриваются принципы развития основных жанровых моделей миниатюр на примере творчества Николая Колессы. Делается анализ особенностей некоторых жанровых моделей, сформировавшихся в русле традиции и их обновление на украинской национальной почве.*

**Ключевые слова:** жанровая модель, инвариант, индивидуальный авторский стиль, авторская интенция.

*The article is devoted to the progressive involve principles of the main miniatures models of genres which are scrutinized on the Mykola Kolessa piano works creation. Also is made the analysis of genres models special features, which were forming in the traditional ways and their renews on the special national Ukrainian grounds.*

**Key words:** models of genres, invariant, the individual author's style, the author's intention.

УДК 785.6

Ольга Коенда

### СИМФОНІЧНА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

*У статті проаналізовано жанрово-стильові джерела та композиційні особливості симфонічних творів Олександра Козаренка межі 1980-х–1990-х років («Чакона», «Епістоли», Концерт для скрипки з оркестром). Здійснено їх порівняння із ключовими камерними творами композитора відповідного періоду.*

**Ключові слова:** жанрово-стильова модель, симфонізм, темброва драматургія, жанрове варіювання теми.

Олександр Козаренко – композитор, піаніст і музикознавець, різнобічна творча діяльність якого вписала яскраву і самобутню сторінку в українську музичну культуру сьогодення. Творчий доробок митця неодноразово привертая увагу музикознавців. Різні аспекти творчості Олександра Козаренка висвітлено у дисертації Олени Чекан [12], статтях Стефанії Павлишин [10], Юрія Чекана [15], Наталії Швець-Савицької [16], Лідії Мельник [8], а також низці статей автора цього дослідження [2–7]. Проте симфонічна творчість композитора жодного разу не була об'єктом наукового інтересу. Маємо на увазі Концерт для скрипки з оркестром (1989–1994), «Епістоли» (1991) та «Чакону» (1990). Дослідження цих творів дасть змогу їх порівняти із іншими інструментальними творами періоду 1990-х, визначити їхнє місце у творчому доробку митця. Саме це і є метою цієї статті. Завданнями: 1) проаналізувати вказані твори Олександра Козаренка в аспекті виявлення жанрово-стильових джерел тематизму та композиційних особливостей; 2) порівняти ці твори Олександра Козаренка із ключовими камерними творами початку кінця 1980-х – початку 1990-х років – «Ірмологіон» для струнних (1988) «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю (1991), «Konzertstück» для камерного оркестру (1990) та «Chanson triste» пам'яті В. Лютославського для органа і струнних (1994).

Звертаючись до вивчення тематизму симфонічних творів Олександра Козаренка, а також їхніх композиційних особливостей, ми спираємося на розуміння цього явища у працях Євгенія Назайкінського [9], Катерини Руч'євської [11], Віри Валькової [1], Юрія Чекана [13] та інших науковців, які розглядають музичну тему з боку структури, а також з боку функцій, які вона виконує в музичному тексті. У методиці порівняння тематизму та композиційних особливостей творів Олександра Козаренка різних жанрів виходимо з концепції музикознавчої компаративістики Юрія Чекана [14].

Розглянемо ці твори в порядку їх створення. «Чакона» для великого симфонічного оркестру створена у 1990 році. Це масштабний варіаційний цикл. Тип варіацій – basso ostinato (тема і 12 варіацій, тобто всього 13 проведень теми). Така структура, передусім, нагадує про «Crucifixus» з

«Високої меси» Й.С.Баха, адже творчість Й.С.Баха – важлива для О.Козаренка композитора і піаніста, про що свідчить і його репертуар і неодноразові висловлювання з цього приводу. А також – це алузія до пасакалії Д.Шостаковича з «Катерини Ізмайлової» (антракт між четвертою і п'ятою картинами) і симфонії П.Хіндеміта «Художник Матіс», де в кодї фіналу проводиться секвенція Ф. Аквінського «*Lauda Sion Salvatorem*» (там і там *basso ostinato* і 13 проведень теми). Ці алузії, заплановані чи не заплановані композитором, є важливими у розумінні глибокого духовно-морального сенсу теми «Чакони». Вони є стрижневими в асоціативному полі твору. І, крім образного, мають символічний характер, адже відомо також про важливе значення числової символіки для Олександра Козаренка\*.

За типом «Чакону» можна віднести до жанрово-характерних варіацій. Адже тема твору гнучко видозмінюється, піддаючися різноманітним жанровим переробкам. Драматургічна концепція твору (початкова ремарка – *Andante doloroso*), окрім вже наведених асоціацій, нагадує «Ромео і Джульєтту» П.Чайковського, і навіть віддалено – С.Прокоф'єва. Тому що розвиток лірико-драматичної теми веде до траурного маршу, після чого настає просвітлення. Такий віхи інтонаційного розвитку зустрічаємо і в тому, і в іншому творах, незважаючи на відмінність жанру, форми, тематизму тощо.

Тема «Чакони» сама по собі багатозначна та асоціативна. У ній закодовано початок «Заповіту» С.Людкевича, інтонації українського романсу в таких його відомих зразках, як «Віють вітри», «Зоре моя вечірняя», золоту секвенцію барочної доби (бас рухається по квартах)\*\*), риси барокової арії *lamento*. Це десятитактова тема, мелодія якої поділена між трьома флейтами, одна з яких починає фразу, друга закінчує, а третя ставить посередині опорний гармонічний тон. Тема – хвилеподібна не тільки завдяки мелодичному рельєфу, але і завдяки тембро-фактурному змісту.

У першій та другій варіаціях\*\*\* тема чакони поглиблює свій пісенно-ліричний характер. У першій варіації (ц. 1) мелодію проводять кларнети. Вона оплітається короткими підголосками флейт. У другій (ц. 2) – фаготи, з розвиненими підголосками гобоїв.

У двох наступних варіаціях відбувається стрімке залучення тембрових можливостей мідних і струнних. У третій (ц. 3) мелодія проводиться у валторн у супроводі інших мідних. Трагічно-патетичний мотив труб, зокрема, передбачає траурний марш, який звучатиме в ц. 13 (варіація 11). Трагізм теми поглиблюється траурним хоралом тромбонів. *Katabasis*\*\*\*\* у туби ще раз нагадує «*Stucifixus*» Й.С.Баха. У четвертій варіації (ц. 4) мелодія звучить у партії віолончелей на фоні драматичного монологу струнних, фактура якого нагадує співвідношення голосів підголоскової поліфонії, а також монологи струнних у симфоніях Д.Шостаковича. У контрабасів звучить знайомий вже *katabasis*.

П'ята варіація (ц. 5) – перша кульмінація циклу, це могутнє *crescendo*. Видозмінена мелодія теми звучить в канонічному викладі струнних, на фоні протягнутих акордів у валторн і пасажів у мідних, дерев'яних, ксилофона і вібрафона. Поліритмічні побудови і темброві спалахи вносять у її звучання скрябінський ефект. На початку варіації, як натяк – темброво і ритмічно, звучить лейтмотив долі з «Перстня нібелунгів» Р.Вагнера.

Шоста варіація (ц. 6) заемає особливе місце в циклі. Вона розпочинає друге коло варіацій та підготовку другої, генеральної кульмінації. Вона полімелодична, вдвічі більша за попередні, і в ній з'являються нові інтонації-символи. Мелодія теми проводиться у низьких струнних, мідних, дерев'яних та литавр. Зверху у дерев'яних духових – *katabasis*. Спочатку тема має риси жартівливої народної пісні «Ой чоботи, чоботи ви мої, нароби́ли клопоту ви мені», інтонації якої поступово перетворюються в «*Dies irae*». І та, і інша інтонаційні моделі – не цитати, лише натяки, але достатньо впізнавані.

Наступні чотири варіації в цілому зберігають жанрово-інтонаційні ознаки шостої. Вони готують генеральну кульмінацію твору, в тому числі за допомогою послідовного застосування

\* Так, у завершенні вокального циклу «Сім струн», наприклад, Олександр Козаренко відображає символіку ключового образу тим, що у кожному з семи проведень гамоподібної побудови виразно акцентовано інший звук по порядку: сі-ля-соль-фа-мі-ре-до-сі. А у його концертній програмі «25 миттєвостей української фортепіанної музики» 25 – це 5 композиторів по 5 творів кожен і через 25 років після Республіканського конкурсу імені М.Лисенка і до 25-річчя творчої діяльності піаніста і композитора.

\*\* Секвенцій тут власне дві. Перша – барокового типу, в перших шести тактах. В наступних чотирьох – друга, хроматична, по півтонах, романтичного зразка.

\*\*\* Всі варіації можна згрупувати у три розділи: експозиція – 1–5 варіації; розробка 6–11; реприза-кода – 12.

\*\*\*\* *Katabasis* (з грецьк. букв. – зішестя в пекло) – барокова музично-риторична фігура, яка символізує розп'яття, хресні страждання та смерть.

канонічного викладу. У сьомій (ц. 8) мелодія теми викладена канонічно в прямому русі та оберненні у валторн. У восьмій (ц. 9) – триголосний канон тромбонів (в прямому і оберненому русі), із sf струнних, ударами тарілок, барабана і мотивами дерева з попередньої варіації. У дев'ятій (ц. 10) – триголосний канон струнних, із прорізаючими фанфарами труб, тромбонів і тим же ж фоном дерев'яних. У десятій (ц. 11) – той же матеріал струнних потрапляє в умови алеаторичного письма, що виконує функцію максимального розтікання і руйнування теми.

Одинадцята варіація (ц. 13) – друга і генеральна кульмінація «Чакони». Це гротескно-пародійний траурний марш, який своєю суперечливістю високого і профанного, нагадує марші з симфоній Д. Шостаковича, а також Г. Малера. Початковий варіант теми звучить у валторн, оплетений мелодизованими підголосками дерев'яних духових та фігураціями струнних, на фоні пунктирного ритму литавр і барабанного дробу. У партії труб з'являється ще одна тема-символ. Це алюзія до відомого «Ноктюрну» Р. Рождественського–А. Бабаджаняна. Вона проводиться двічі, поглиблюючи гостро-трагічний, але також профанно-знижений нюанс у розвитку високого художнього образу. Після неї у тромбонів тричі звучить лейтмотив долі з «Перстня нібелунгів» Р. Вагнера (цитата). Їй відповідає щоразу коротший мотив челести фантастичного характеру. Він є містком у просвітлений характер дванадцятої варіації (ц. 16), де мелодія проходить у флейти і дзвіночків в оточенні двох виразних мелодій-контрапунктів (скрипки і віолончелі соло), що сприймаються як алюзія до сцени вінчання з «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва (№29 «Джульєтта у патера Лоренцо»).

Створені у 1991 році «Епістоли»<sup>\*</sup> для симфонічного оркестру представляють собою симфонічний цикл з ліризовано-суб'єктивною концепцією<sup>\*\*</sup>. Він має чотири частини (фрагменти – у авторському визначенні): *Lento – Rubato melancolico – Presto. Ritmico – Allegro gusto*<sup>\*\*\*</sup>. Як такий, що розпочинається повільною частиною, цикл має ознаки епічного жанру. В цьому відношенні «Епістоли» схожі на симфонії Д. Шостаковича (№№6, 10), в яких перша частина, хоч і в сонатній формі, проте повільна.

Гнучкий наскрізний розвиток інтонаційного комплексу, який складається з квартово-терцієво-секундових інтонацій, підкреслює глибоко симфонічний характер цієї художньої концепції. (Такий підхід характерний і для «Чакони», і для Скрипкового концерту також). Ступінь інтонаційної спорідненості всіх частин циклу такий високий, що структуру «Епістол» можна розглядати і як варіації на одну тему. Адже у всіх частинах – той самий моноінтонаційний комплекс, який обігрується мелодично, ритмічно, темброво, акордово, гармонічно і т. д. Більше того, тема кожної наступної частини подається вкінці попередньої. Тому переходить від частини до частини – дуже згладжені. Разом з тим, тут превалює глибинний суб'єктивізм письма, про що свідчать імпровізаційний виклад та гнучка індивідуалізація форми<sup>\*\*\*\*</sup>.

Перша частина (*Lento*) написана в мішаній формі. Тут можна говорити про вільно трактовані поліфонічні варіації на *basso ostinato*, про варіантно-строфічну форму, про складну тричастинну з розвитковою серединою, про риси сонатної форми, тому що є дуже тісні інтонаційні зв'язки між усіма елементами тематизму, а також – дві протилежні інтонаційні сфери: драматична (власне тема варіацій) і лірична (ц. 4, контрапункт, умовна побічна партія).

Восьмитактовий вступ представляє собою розмірений виклад основи для теми, у партії контрабасів. Темі вступу властива періодична квадратність побудови (складається з двотактових мотивів). Вона обігрує ключові інтонації твору – секунду, терцію, кварту.

Мелодія основної теми вступає у партії віолончелей<sup>\*\*\*\*\*</sup>. Вона дванадцятитактова і проводиться в експозиції п'ять разів: вдруге – у партії альтів, потім – других скрипок і двічі – у альтів і віолончелей (в унісон) у тональному співвідношенні: а – с – g – а – а. Тема має поліфонічний

\* Епістола – літературний жанр, в якій використана форма листа або послання. Вона не має тематичних обмежень. Тому легко набуває ознак інших жанрів. Жанрова невизначеність епістоли дозволяє вільний вибір структури вірша та прийомів віршування. Характерною рисою жанру є передбаченість адресата (конкретного або трансцендентного).

\*\* Ще одним прикладом ліризовано-суб'єктивного трактування чотиричастинного циклу у творчості О. Козаренка є камерна кантата для контртенора та інструментального ансамблю «П'єро мертвопетлює» (1994).

\*\*\* Цикл побудований за принципом послідовного пришвидшення і одночасного скорочення розмірів кожної наступної частини.

\*\*\*\* Індивідуалізованим є також склад симфонічного оркестру, з потрібною групою дерев'яних духових і великою кількістю ударних, проте склад групи струнних інструментів свідомо зменшено, про що є авторська вказівка в партитурі.

\*\*\*\*\* Необхідно відзначити пісенний склад теми, де спочатку (у контрабасів) з'являється акомпанемент, а лише згодом (у віолончелей) – сама мелодія.

інструментальний жанрово-інтонаційний зміст і є алюзією до низки повільних поліфонічних симфонічних тем Д.Шостаковича. Поліфонічний виклад переростає в хорал, але поліфонічність при цьому не зникає, що дає підставу стверджувати змішаний – поліфонічно-акордовий склад теми.

Неспішна, оповідного характеру тема, з рівномірною ритмічною організацією породжує алюзії до теми Пимена з «Бориса Годунова» М.Мусоргського (початок 1 к. І д.) або до теми з листа Тетяни з «Євгенія Онегіна» П.Чайковського («Я к вам пишу»). Це вказує на її зображальний характер. Ці ж алюзії тим більш доречні, якщо врахувати зміст метафори, покладеної автором в назву твору («Епістоли», див. примітку 5).

Середина тричастинної форми будується на варіантному розвитку експонованого матеріалу. У партії контрабасів звучить матеріал вступу, викладений тритоном нижче. На його фоні стрімко злітає вверх мелодія скрипки соло, побудована виключно на секундово-септимових інтонаціях, максимально насичена трелями і глісандо (*con sentimento*). Вона походить із контрапункту до теми (ц. 4) і має інструментальну природу. Фігурації бас-кларнета та фаготів також виростають із вихідного інтонаційного комплексу. Усе це свідчить про рідкісний ступінь інтонаційної цілісності форми, що підтверджується і репрізою частини.

Друга частина (*Rubato melancolico*) має мрійливо-фантастичний характер. Вона є продовженням імпровізаційно-варіантного розвитку першої частини, доведеного тут до максимального ступеня свободи\*. Тут використано прийоми сонористичного, мінімалістичного і алеаторичного письма. Від початку і до кінця витримано вільний метр (*senza metrum*). Інтонаційний зміст частини виростає з кварто-секундового акорду – інтонаційного комплексу, знайомого ще з першої частини, проте тут поданого або у вертикальному вигляді, або розсіяно – в алеаторичних побудовах.

Тембровий склад другої частини – унікальний. Це суцільна імпровізація чотирьох клавішних інструментів: челести, клавесина, фортепіано та органа – інструментів, що символізують різні епохи історії музики (орган і клавесин – XVII–XVIII ст.; фортепіано і челеста – XIX–XX ст.) та виконували різні функції (маємо на увазі, що клавесин виступав переважно камерним, домашнім інструментом; челеста – рідковживаний, колоруючий інструмент оркестру; фортепіано – солюючий концертний інструмент; орган – богослужбовий). На нашу думку, цей виконавський склад є символічним об'єднанням можливостей клавіриста різних історичних періодів і різних музично-культурних практик.

Розвиток частини представляє собою динамічно-фактурне *crescendo* з елементами фігураційності, токатності, репетиційності, сонористичними педалями тощо.

Третя частина (*Presto. Ritmico*) – вільно трактоване рондо, що включає шість проведень рефрену, з невеликими видозмінами, і п'ять епізодів, споріднених між собою. Водночас має риси строфічно-варіаційної форми\*\*.

Рефрен втілює образ архаїчний, а водночас – скерцозно-пародійний. Це неквадратна, репетиційно-моторна тема, з рисами мінімалізму\*\*\*. Викладена гетерофонічно у трьох трубах з сурдинами\*\*\*\*. Завдяки тембру і підкресленій акцентності тема рефрену сприймається, як алюзія до теми танцю Балерини з «Петрушки» І.Стравінського.

Алеаторико-сонористичні епізоди нагадують матеріал і виклад другої частини. Але тоді, коли рефрен обіграє секундову інтонацію, то епізоди – терцієву, переважно у вигляді тремоло, в той час, як нижні голоси партитури представляють собою мелодико-гармонічні педалі з тритоново-септимовими чи ноновими співвідношеннями. Тип письма епізодів дещо нагадує партитуру «Орестеї».

Четверта частина (*Allegro gusto*) побудована, як зіставлення несамовитих, варварських мотивів оркестру *tutti* й інтонацій дзвонів. З глибин варіантного розвитку проростає тема коломийки (ц. 3, у високих інструментів оркестру), яка поєднується з темою першої частини (в низьких інструментів), як контрапункт.

Вагомість ритму і роль ударних інструментів у цій частини нагадує сторінки фіналу балету І.Стравінського «Весна священна». Закінчення початковою темою – «Карпатський концерт»

\* Ступінь імпровізації тут – дуже високий, як в першій частині «Concerto Rutheno».

\*\* Необхідність залучення ознак рондальності зумовлена різко контрастним змістом рефрена і епізодів, яке невластиве контрасту типу заспів–приспів у строфічній формі.

\*\*\* Останнє, підсумовуюче проведення рефрену максимально виразне мелодично, разом з тим насичене гармонічно.

\*\*\*\* Труби грають не одночасно, а то підключаються, то виключаються, як в гетерофонії.

М.Скорика. А оскільки результат розвитку четвертої частини – коломийкова тема – з'являється, як наслідок варіацій, то такий драматургічний прийом нагадує «Concerto Rutheno».

Концерт для скрипки з оркестром (1989–1994) цікавий в цьому дослідженні, як твір, який Олександр Козаренко почав писати до того, як почав працювати над «Чакою» і «Епістолами», а завершив – через три роки після завершення «Епістолів» і через чотири роки після завершення «Чакони». Це дозволяє припустити, що в процесі створення цього концерту свідомо чи підсвідомо брали участь головні інтонаційні ідеї і знахідки згаданих творів.

Концерт написаний для соліста (скрипки) і симфонічного оркестру парного складу з великою групою ударних інструментів (4 виконавці, 9 партій), а також – арфою і цимбалами. Одразу ж зазначмо, що особливу увагу композитора до ударних інструментів помітно і в партитурах «Чакони» і «Епістолів», а також і «Concerto Rutheno»<sup>\*</sup>. Це дозволяє стверджувати, що, незважаючи на пріоритет мелодизму і мелодичних інструментів, творчість О.Козаренка цілком співзвучна характерній для ХХ–ХХІ тенденції зростання ролі ударних інструментів у складі оркестру чи ансамблю.

Перша частина концерту написана в сонатній формі. Тема вступу (Introduzione) має риси драматичного речитативу, а також ознаки ораторсько-патетичного складу. Її походження – театральне. Це діалог скрипки і оркестру. Скорботному мотиву соліста *lamento*, відповідають гостро-експресивні мотиви оркестру. Тема вступу виконує функцію тематичного джерела твору. Її перший елемент стане основою побічної партії, а другий – головної партії першої частини<sup>\*\*</sup>.

Незважаючи на те, що всі три теми першої частини тісно споріднені між собою, вони постають глибоко контрастними образами. Головна партія *Allegro energico* (ц. 1, b-moll) втілює образ трагічно-гротескного скерцо<sup>\*\*\*</sup>. Хроматизована мелодія соліста виростає з обігрування терцієвої поспівки. Вона представляє собою мелодію тривалого розгортання, що поволі підіймається уверх, і звучить на фоні синкопованих акордів струнних, синкоп бубна, та педалей кларнетів і фаготів. Вона має типово інструментальний склад і побудована, як динамічне і фактурне *crescendo*, що готує появу побічної партії. Як і у вступі, в третьому проведенні теми, застосовано прийом діалогу соліста та оркестру. Крім того, протягом всього викладу теми зберігається протиставлення соліста і оркестру, як протиставлення мелодичного і колористичного начал.

Побічна партія (*Des-dur*, ц. 5) вступає на кульмінації. Це аріозно-гімнічного складу тема<sup>\*\*\*\*</sup>, що звучить в оркестрі (у дерев'яних духових, труб і скрипок в унісонно-октавному потовщенні)<sup>\*\*\*\*\*</sup>. Її мелодія починається з мелодичної вершини *ff* і стрімко спадає по основних звуках вниз, повисаючи на низхідній кварті, інтонації питання. Тема проводиться тричі. Вдруге – в соліста *pp*, на прозорому оркестровому фоні (дерев'яні, струнні, дзвіночки і трикутник). Підйом до третього кульмінаційного проведення теми відбувається за участі *glissando* арфи, тремоло литавр, барабанного дробу на *crescendo*. Цей ефектний прийом характерний для симфонічних партитур Олександра Козаренка 2000-х років – «Українського реквієму» та «Української кафолічної літургії». Важливо, що цей прийом, багатократно повторюваний у творах композитора, вперше апробований саме в Скрипковому концерті.

Побічна партія – внутрішньо контрастна: в крайніх розділах – це піднесено-патетична лірика, в середині – витончена і ніжна. Таким чином побічна партія постає, як багатогранний образ, на відміну від більш однорідної головної.

Розробка (ц. 8, *Tempo I*) містить три хвилі розвитку. Перша побудована на видозмінюванні початкового мотиву теми головної партії (*h-moll*), що п'ять разів проводиться у партії соліста на фоні органного пункту *h* (контрабаси), тремоло литавр та імітацій струнних (*pizzicato*), надаючи образу трагічного відтінку. У другій (ц. 9) мотив головної партії трансформується ритмічно,

\* Вагому роль ударних помічаємо і у мелодрамі «Орестея» для читця та інструментального ансамблю, «Мікросхемах» для сопрано, цимбалів і перкусії, «П'єро мертвопетлює» для контртенора та інструментального ансамблю, «Оро» для ансамблю перкусії тощо.

\*\* Необхідно зазначити, що саме зі Скрипкового концерту веде початок симфонічний метод О.Козаренка, що яскраво проявив себе у його масштабних вокально-симфонічних партитурах. Адже так само, з інтонаційними зв'язками і інтонаційно-тематичними проростаннями, побудовані вокально-симфонічні партитури «Української кафолічної літургії» та «Українського реквієму». Цей метод має романтичну генезу. В ХХ ст. найближчими попередниками композитора в цьому ракурсі слід назвати Д.Шостаковича, Б.Лятошинського, С.Людкевича, як і по складу, так і по характеру розвитку тематизму.

\*\*\* Чотири проведення теми співвідносяться між собою, як елементи варіантно-строфічної побудови.

\*\*\*\* Період з трьох речень.

\*\*\*\*\* Всі інші інструменти оркестру виконують педалі або мелодико-ритмічні контрапункти (тромбони, туба) до мелодії.

перетворюючись на *basso ostinato* (віолончелі, контрабаси), що поступово підіймається вгору і при цьому набуває ознак механічного маршу, нашестя, скачки. У третій (ц. 10) соліст проводить початковий мотив головної партії, яка в подальшому набуває декламаційних інтонацій, протиставляючись агресивним перекличкам струнних і дерев'яних духових.

Поява мотиву вступу стає знаком переходу до динамічної репризи (ц. 12, *b-moll*, *fff*), в якій, як і у репризі першої частини третьої симфонії Б.Лятошинського, головна і побічна партія проводяться одночасно, у вигляді контрапункту, але одночасно, як і у репризі першої частини другої симфонії Л.Ревуцького – у канонічному викладі мідних і струнних. У О.Козаренка побічна партія – в канонічному викладі (труби – валторни; скрипки – альти, віолончелі), головна, з *basso ostinato* – у групі дерев'яних духових. Сповнена героїко-трагедійного пафосу вона містить жанрові ознаки траурного маршу (ударні – тремоло, *сфорцандо*), але водночас і елементи фарсу, пародійного зламу (іронічні мотиви у гобоїв, флейт). У подальшому викладі тема побічної партії у скрипки соло набуває скерцозного відтінку (*D-dur*, *Meno mosso*), тема головної (ц. 14) – ознак коломийки (друге речення – ц. 15, *b-moll* – у соліста).

Друга частина (*Moderato*, *d-moll*) має жанрові ознаки монологу і написана в тричастинній формі. Її тема полімелодична. На мелодію, що звучить в оркестрі накладається мелодія соліста. Мелодія альтів і кларнетів – пісенного складу, велична і скорботна. Це приклад громадянської лірики. Вона нагадує тему другої частини третьої симфонії Б.Лятошинського і інтонаційно споріднена з головною партією першої частини концерту. Мелодія соліста споріднена з мелодією альтів, але виразніша, з декламаційним пафосом. Її розвиток приводить до зриву кульмінації.

У середині форми (ц. 5, *dolcissimo*) з'являється цигансько-єврейського характеру мелодія у скрипки соло\*. Це лукаво-іронічна, водночас надламана тема пісенно-аріозного походження.

Динамічна реприза (ц. 5, *Piu mosso ed affettazione*, *h-moll*) є кульмінацією форми. Полімелодичний виклад досягає тут апогею за рахунок появи низки контрапунктів – у соліста, гобоїв, фаготів. Динамізація здійснюється за рахунок могутніх октавних потовщень у струнних та дерев'яних духових. Тісними залишаються зв'язки з інтонаційним матеріалом першої частини – репетиційними мотивами мідних та ударних інструментів. Починаючи з ц. 9, драматичні репетиційні мотиви перетворюються у іронічні *staccato* та *sul ponticello* у скрипок. Вкінці ламентозної партії соліста з'являються мелізми, як знак іронії та двозначності художнього образу.

Третя частина (*Allegro giusto*, *b-moll*), як і перша, написана в сонатній формі. Вона розпочинається акордом-ударом, з якого народжується драматичний речитатив соліста. Головна партія фіналу, як і тема другої частини, інтонаційно споріднена з головною партією першої частини. Це тема гомофонного складу. Швидка, драматична, танцювальна, проте з рисами декламаційності вона містить також ознаки гротеску і фантастики. Її мелодія звучить у соліста на фоні розкидистих фігурацій струнних (*sempre pizzicato*) та *ostinato* цимбалів. У другому реченні (*h-moll*) відбувається іронізація образу. Трелі соліста нагадують про тему середини.

Тема побічної партії (ц. 3, *d-moll*) інтонаційно споріднена з коломийкою. Вона – моторного складу, діатонічна, неквадратної структури, розвивається варіантно. Тема експонується у партіях скрипок на фоні синкопованого акомпанементу низьких струнних і дерев'яних духових. Характерною її рисою є неспівпадіння ритмічної організації та метричного положення мотивів (як у скерцо з третьої симфонії Б. Лятошинського).

Розробка (ц. 6) містить дві хвили розвитку. Перша – сонорний епізод з жалібним соло скрипки на фоні цимбалів і труб з сурдинами, в якому з'являються інтонації теми другої частини. З нього виростає експресивний монолог оркестру, за рахунок якого здійснюється підйом до першої драматичної кульмінації (ц. 8). Друга хвиля (10 т. до ц. 9) відзначена алеаторичними прийомами в струнних, фантастичним звучанням дзвіночків, примарним *ostinato* цимбалів, скерцозно-іронічними мотивами флейт на гетерофонічній педалі валторн, фугато дерев'яних духових. Експресивні фрази скрипок в октавному потовщенні нагадують водночас і матеріал побічної партії першої частини, і основну тему другої частини, і жалібну тему, яка звучала на початку розробки третьої частини у скрипки соло, що вказує на рідкісно високий ступінь інтонаційної єдності всіх тем концерту. У труб і скрипок (ц. 11, т. 7) двічі проводиться початок побічної партії першої частини. Так формується друга, генеральна кульмінація, за участі соліста, з акордом-ударом, як на початку частини.

Динамічна реприза (ц. 12) складається зі скороченої головної партії з іронічною треллю, проте об'ємнішої фактурно. Побічну партію проводять спочатку валторни (*h-moll*) на фоні струнних і

\* Вона сприймається, як алюзія до відомої теми *C-dur* у скрипки соло з другої частини п'ятої симфонії Д.Шостаковича, частково – до третьої частини (циганська тема) першої симфонії Г.Малера.

дерев'яних духових інструментів, а потім – труби (as-moll).

У основу коди (*Allegro monumento*) покладено синтетичну тему з розробки, яка поєднала головну партію першої частини, основну другої частини, і тему початку розробки третьої частини. Вона проводиться двічі і постає у своїй основній, полімелодичній формі, насичена експресією стогнучих інтонацій. Завершення концерту побудовано на мотиві побічної партії першої частини, що звучить у валторн в оточенні дзвоних інтонацій, мотивів флейт та цимбалів в умовах загального танення звучання.

Симфонічні твори Олександра Козаренка є кроком уперед порівняно з «Ірмологіоном»<sup>\*</sup> для струнних (1988). Адже між цими творами пройшов всього рік часу, проте не спостережено жодних спільних ознак. Тому що сюїтність притаманна «Ірмологіону», змінюється симфонізацією циклів «Чакони», «Епістол» і Скрипкового концерту. Змінено і жанровий склад тематизму. З іншого боку «Чакону» і «Ірмологіон» об'єднує те, що в процесі розвитку, як тема «Чакони», так і теми «Ірмологіону», що в своїй основі містять мелодії догматиків XVI ст., набувають різноманітних жанрових видозмін. Тобто вже наприкінці 1980-х років Олександр Козаренко опановує принцип жанрового варіювання теми, з яким ми вперше зустрічаємося у його ранньому творі – Варіації на тему російської пісні для фортепіано. Виходячи з аналізу інших творів композитора, можна стверджувати, що прийом жанрового обігрування тієї чи іншої теми стане одним із провідних для його методу, надаючи можливості гнучких образно-художніх перетворень та смислової багатоманітності. Разом з тим, на відміну від «Ірмологіону», в якому переважає експозиційний тип викладу матеріалу, у трьох аналізованих симфонічних творах саме розвиток переважає над викладом теми. І в цьому, на нашу думку, полягає, головна риса трактування симфонічного жанру у творчості композитора.

Важливою властивістю тематизму Олександра Козаренка є вихідна жанрово-інтонаційна багатозначність тематизму. Так, наприклад, тема «Чакони» поєднує в собі риси українського романсу, барокової арії *lamento*, барокової золотої секвенції, а також альянсу до початку «Заповіту» С.Людкевича. Така одночасна багатокладність буде властива темам низки інших творів. Наприклад, темам «П'єро мертвопетлює», «Українського реквієму» тощо (див. примітку 20).

Порівняння Скрипкового концерту з «*Concerto Rutheno*» (1990) також демонструє низку відмінностей між ними. Адже у Скрипковому концерті композитор орієнтується на модель класико-романтичного сольного інструментального концерту у тому вигляді, в якому вона склалася на кінець XIX – початок XX ст.: у концертах П.Чайковського, С.Рахманінова, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича, з активним симфонічним розвитком, симфонізацією концертного жанру, тоді як «*Concerto Rutheno*» зорієнтований на барокову модель *concerto grosso*.

У всіх аналізованих симфонічних творах помітною є значна роль ударних інструментів в складі симфонічного оркестру і навіть трактування мелодичних інструментів (струнних, зокрема), як ритмічних, про що вже було сказано вище, і що, безумовно споріднює симфонічні твори Козаренка з «*Concerto Rutheno*» (йдеться про роль препарованого фортепіано в останньому). Особливо у цьому відношенні слід відзначити тембр цимбалів (Скрипковий концерт) і імітацію тембру цимбалів препарованим фортепіано у «*Concerto Rutheno*», зрештою введення цього інструменту до складу симфонічного оркестру в «Українському реквіємі».

Необхідно відзначити і роль коломийки, як значущого жанрово-інтонаційного джерела симфонічних творів Козаренка («Епістоли», третя частина Скрипкового концерту), яка активно використовується і в «*Concerto Rutheno*». І ширше – інтонації української ліричної, жартівливої пісні, думи, пісні-романсу – як вияву мелодичного начала, провідного у тематичних побудовах різних творів композитора. З пісенно-романсовою складовою тематизму композитора тісно пов'язана яскраво національна специфіка і композиторського доробку, і виконавської манери митця.

Слід відзначити і схожі риси в побудові «Епістол», де фінальна коломийкова тема, як і в «*Concerto Rutheno*», з'являється, як результат тривалого попереднього розвитку, тобто там і там використовується модель зворотної варіаційної форми. Також необхідно провести паралелі між «Епістолами» та «П'єро мертвопетлює» в плані побудови симфонізованого чотиричастинного циклу, а також – в плані уваги до сонористичних і алеаторичних прийомів письма.

---

\* Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В.І.Рожок, В.Т.Посвалюк та ін. ; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 9. – С. 201–231.

Окремо слід відзначити явище розосередженого тематизму, яке ми зустрічаємо в другій частині «Епістол», наприклад, і в творі «Konzertstück» (1991). Зрештою – перетворення теми «Чакони» у тему «Ноктюрну» А.Бабаджяна близько споріднено за технологією прийому з перетворенням теми Токати і фуги d-moll Й.Баха в тему «Chi Mai» Е.Морріконе. В обох випадках маємо справу з тематизмом розосередженого типу, який існує в умовах імпровізаційної форми. Причому необхідно звернути увагу на полюсність тематичних джерел, які композитор об'єднує одним твором і навіть розвитком однієї теми.

Виходячи з аналізу вказаних симфонічних творів, ми бачимо велику роль, яку посідає варіантність і варіаційний розвиток, незалежно від того, чи це варіаційна форма, чи сонатна форма, чи мішана форма тощо. Така увага до варіантності і варіаційності притаманна і «Concerto Rutheno», і «Konzertstück», і багатьом іншим творам Олександра Козаренка («Пять весільних ладкань з Покуття», наприклад).

З іншого боку, неможливо не відзначити, яку величезну роль відіграють у Олександра Козаренка поліфонічні прийоми і форми. Це варіації на basso ostinato не тільки в «Чаконі», але і в першій частині «Епістол», і в першій частині Скрипкового концерту. У пізнішій творчості – це «Offertorium» з «Українського ревієму». Втілення принципу остінато, в ширшому розумінні, як прийому розвитку, спостерігаємо у другій та третій частинах Скрипкового концерту, а також – у кантаті «П'єро мертвопетлює» (друга частина).

Необхідно звернути увагу, що симфонічні твори О.Козаренка більше, ніж інші демонструють його уміння досягнути високого ступеня структурної єдності, який ми спостерігаємо в його вокально-симфонічних творах 2000-х років. В умовах крупної форми рідкісна інтонаційна єдність матеріалу є особливо помітною. Про це свідчать, навіть, якщо облишити «Чакону», як варіаційний цикл, і «Епістол», і Скрипковий концерт, де ладотональний, гармонічний, мелодичний зміст – породження одного ж і того інтонаційного комплексу, який діє протягом твору, перетворюючись у максимумі можливих своїх варіантів, завдяки гнучким жанровим, тембровим, фактурним видозмінам. Саме це виступає запорукою рідкісної інтонаційної цілісності, яку ми зустрічаємо у творах композитора, особливо помітної в умовах крупної, циклічної форми.

Композитор широко використовує прийом жанрової, стильової, текстової алузії, за допомогою якого розширює смислове поле своїх творів. Їхній діапазон у симфонічних творах – достатньо широкий. Це композитори німецької школи (Й.С.Бах, Р.Вагнер, П.Хіндеміт), російської (М.Мусоргський, П.Чайковський, І.Стравінський, С.Прокоф'єв, Д.Шостакович) та української (С.Людкевич, Л.Ревуцький, Б.Лятошинський, М.Скорик). Необхідно відзначити, що всі ці стильові моделі – не випадкові у симфонічній творчості, тому що з більшістю їх ми зустрічаємося у творах Олександра Козаренка пізнішого часу – камерно-вокальних, камерно-інструментальних, вокально-симфонічних.

Митець також приділяє значну увагу темам-знакам, які використовує як цитати (лейтмотив долі з «Перстня нібелунгів» Р.Вагнера), або як алузії («Dies irae», «Ноктюрна» А.Бабаджяна – всі у «Чаконі»). Тут необхідно зазначити, що крім започаткування самого прийому, «Dies irae» – використовуватиметься ще як символ в «Українському ревіємі», аналогічне використання шлягерної теми (на зразок «Ноктюрна» А.Бабаджяна) зустрінемо у «Konzertstück». Про вагнерівський лейтмотив долі можна сказати, що це є подвійна алузія, враховуючи використання цієї теми у фіналі 15-ї симфонії Д. Шостаковича, композитора, досить важливого для Олександра Козаренка. Необхідно також згадати у зв'язку з цим і числову символіку. Маємо на увазі 13 проведень теми в «Чаконі», яка має барокове походження, і яка знайде втілення і у ранній творчості композитора (цикл «Сім струн»), і у його діяльності, як піаніста (концертна програма «25 миттєвостей української музики») (див. примітку 1). А також – музично-риторичні фігури – katabasis в «Чаконі», наприклад та «Псаломі Давида», «Українському ревіємі» (перша частина) тощо.

О.Козаренко звертається до жанру «Чакони», поширеному у XVIII ст. і типу варіацій basso ostinato, характерних для цього жанру і музики XVIII ст. Це є проявом особливого інтересу митця до барокової доби. В певній мірі «Чакону» можна порівняти також з «Konzertstück», в якому жанровою моделлю виступає бароковий малий цикл прелюдія і фуга (також частково про це можна говорити і в «Concerto Rutheno»).

Як і в «Konzertstück», «Concerto Rutheno», «Chansone triste» (пам'яті Вітольда Лютославського), в «Епістолах» та «Чаконі» використовуються сучасні авангардні техніки – сонористика та алеаторика. Це також спільне між цими творами. І це власне ті риси, які можна віднести до характерних стилістичних ознак творчості Олександра Козаренка.

Необхідно також зазначити, що саме в Скрипковому концерті композитор вперше апробує



прийом, характерний для його масштабних вокально-симфонічних концепцій 2000-х років – «Українського реквієму» та «Української кафолічної літургії». Йдеться про виразне фактурно-динамічне *crescendo* до третього, кульмінаційного проведення теми побічної партії в експозиції першої частини за обов'язкової участі гліссандо арфи, тремоло литавр та барабанного дробу. Це коротке, могутнє, а водночас колористично-барвисте наростання є дуже помітним і ефектним прийомом, який можна віднести до суто індивідуальних, неповторних, знакових рис стилю композитора.

Варто згадати і за те, що в «Епістолах» (друга частина) композитор, як і в низці більш ранніх та пізніших творів вводить у симфонічний оркестр орган (див.: «Shanson triste» пам'яті В.Лютославського (1994), «Українська кафолічна літургія» (2000), «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (1996), «Пасакалія для органу» (1989).

Окремі теми симфонічних творів О. Козаренка, як наприклад тема вступу та тема середини другої частини Скрипкового концерту, виявляють свою яскраво театральну, персоніфіковану природу. Про це також свідчить третя частина «Епістол», яка водночас передбачає інтонаційні знахідки «Орестеї». Театральну природу виявляють також перетворення теми в процесі розвитку в «Чаконі». Таких прикладів можна навести багато. Це дозволяє стверджувати те, що симфонічні жанри в творчості композитора зближуються з театральними, в першу чергу, на рівні тематизму.

Необхідно також зазначити, що саме зі Скрипкового концерту веде початок симфонічний метод Олександра Козаренка, що яскраво проявив себе у його масштабних вокально-симфонічних партитурах. Адже схожу, як у Скрипковому концерті, з численними інтонаційними зв'язками, переплетеннями та інтонаційно-тематичними проростаннями побудовані вокально-симфонічні партитури «Української кафолічної літургії» та «Українського реквієму». Цей метод, притаманний крупним творам Олександра Козаренка, має романтичну генезу. В ХХ ст. найближчими попередниками композитора в цьому відношенні слід назвати Д.Шостаковича, Б.Лятошинського, С.Людкевича, як по складу, так і характеру розвитку тематизму.

Слід також зауважити, що, починаючи власне з симфонічних творів, заявляє про себе тип тематизму Олександра Козаренка, пов'язаний зі сферою драматичної скерцозності. Це особливо помітно зі сторінок першої та третьої частини Скрипкового концерту, третьої частини «Епістол», окремих варіацій «Чакони» (6-ї наприклад, де «Ой чоботи, чоботи ви мої») перетворюється на «Dies irae»). Цей тип тематизму відповідає сфері характерних для ХХ ст. гротескних образів. І буде продовжений у творчості композитора в «П'єро мертвопетлює» (1994, четверта частина), «Псаломі Давида» (1998), «Українському реквіємі» (2008, «Dies irae»). З цією ж сферою пов'язане явище пародійного викривлення, розвінчання високих жанрів низькими («Чакона», «Konzertstück»).

1. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: монография / В.Б.Валькова. – Н. Новгород : Изд-во ННГУ, 1992. – 161 с.
2. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела творчості Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Минуле і сучасне української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій збірник матеріалів науково-практичної конференції в межах Всеукраїнського конкурсу вокально-хорового та інструментального ансамблевого виконавства ім. Я.С.Степового. – Харків : ХНАДУ, 2013. – С. 13–15.
3. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В.І.Рожок, В.Т.Посвалюк та ін. ; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 141–157.
4. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює» / Ольга Коменда // Українська культура: минуле, сучасне шляхи розвитку: зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 18. – Рівне : РДГУ, 2012. – Т. 1. – С. 162–165.
5. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В.І.Рожок, В.Т.Посвалюк та ін. ; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 9. – С. 201–231.
6. Коменда О. Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Яровиця. – Луцьк, 2013. – №1. – С. 7–12.
7. Коменда О. «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка: тематизм, принципи розвитку, особливості драматургії / Ольга Коменда // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О.С.Смоляка]. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2013. – №1. – С. 10–16.

8. Мельник Л. Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О.Козаренка «Час покаяння») / Лідія Мельник/ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.anthropos.net.ua/jspui/bitstream/123456789/1027/1/109-114\\_Melnyk.pdf](http://www.anthropos.net.ua/jspui/bitstream/123456789/1027/1/109-114_Melnyk.pdf)
9. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В.Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
10. Павлишин С. Композитори-лірики / Стефанія Павлишин // Музыка. – 1993. – №3. – С. 3–4.
11. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е.Ручьевская. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. – 159 с.
12. Чекан О.Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : дис... канд. мистецтвознав. – 17.00.03 – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Олена Ернестівна. – К., 1999. – 187 с.
13. Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
14. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В.І.Рожок, В.Т.Посвалюк та ін. ; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6–18.
15. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музыка. – 1996. – №3. – С. 3, 15.
16. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка / Наталія Швець-Савицька // Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка. – Вип. 10. Musica humana : зб. ст. кафедри муз. україністики. – Число 2. – Л., 2005. – С. 360–365. – (Серія «Історія української музики». – Вип. 13 : дослідження).

*В статтє проанализированы жанрово-стилевые источники и композиционные особенности симфонических произведений Александра Козаренко рубежа 1980-х–1990-х годов («Chaconne», «Epistles»), Концерт для скрипки с оркестром). Осуществлено их сравнение с ключевыми камерными произведениями композитора соответствующего периода.*

*Ключевые слова: жанрово-стилевая модель, симфонизм, тембровая драматургия, жанровое варьирование темы.*

*The paper explores the genre and stylistic sources and compositional features of symphonic works by Olexandr Kozarenko the late 1980s and early 1990s («Chaconne», «Epistles», Concerto for Violin and Orchestra). Researcher compared them with main chamber works by composers of the same period.*

*Key words: genre-style model, symphony, drama timbre, genre variation of the theme.*

УДК 785.16

Денисенко Ярина

### СИНТЕЗ ФОЛЬКЛОРНИХ ТА АКАДЕМІЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ГОБОЙНОМУ ВИКОНАВСТВІ БАЛКАНСЬКИХ КРАЇН

*Виконавство на гобої, є результатом складних процесів становлення європейського інструменталізму. Одним з витоків традиції професійного духового виконавства, зокрема, гобойного, є народна музика У музичному мистецтві ХХ століття можна спостерігати явища академізації музичних інструментів, традиційно уживаних у фольклорному музикуванні. Якщо академічна сфера позначена уніфікацією музичної мови, то у фольклорному інструментальному мистецтві різних країн сьогодні відбуваються власні процеси.*

*Для музичної культури Балкан знаковим є паралелізм розвитку академічної та фольклорної традицій: так, музикування на зурлі та гайде, стало виразником оригінальної музичної естетики балканських країн. Сучасні професійні балканські гобоїсти активно поєднують практику концертування у академічних і популярних жанрах, і така тенденція визначає перспективи розвитку національної та універсальної музичної культури.*

*Ключові слова: синтез, духове виконавство, фольклорна традиція, країни Балкан, національні духові школи, гобой.*

Тема синтезу, інтегрування національних виконавських шкіл у річище світової культури є достатньо очевидною за своєю спрямованістю, як, і навпаки, тема синтезу світових культурних традицій – в окремі національні культури. Інтегративна тенденція, як відомо, є основою універсалізації культури і одним з чільних напрямків розвитку сучасного мистецтва. Говорячи про синтез, інтеграцію, ми не можемо оминати феномену спільного у етногенезі різних народів, що сягає глибинного рівня походження мистецтва.