

violin-solo. The doublings with the violins may be «unexpected» but they form an almost physical palpable impression of bright flashes of the light.

In general the orchestration of the second part of the Violin Concerto is distinguished with the elegance and individuality that proves the presence of absolute original writing of this composer for the orchestra. There is no doubt that his orchestration is refined with clear reasonableness of each orchestral color. The intensity of oboe sounding is a very special feature of the concerto's orchestration. It is a using of the special orchestral vertical building that allows oboe to rise above the orchestra to become a real soloist and to create an impression of a temporary double concerto genre. Brahms radically eliminates from the concerto scores all the instruments that have too bright and too attractive timbre such as bells, cymbals, xylophone, etc. to let inside-of-orchestra and out-of-orchestra soloists dominate.

The analyzers of orchestration refute the rather widespread opinion about «not interesting» sounding of the Brahms' orchestra. Orchestration of the second part of Brahms' Violin Concerto is a real gem, completely deprived of artificial shine and it is fulfilled with the inner warmth of each and every timbre. It provides ease and natural orchestral sounding that match the musical philosophy of the composer. This orchestration becomes a real art creation.

**Keywords:** Brahms, orchestra, soloist, violin concerto.

*Марта Галаджун*

### **МОДИФІКАЦІЯ ОБРАЗУ П'ЄРО У ЦИКЛІЧНИХ ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ А. ШОНБРЕГА ТА О. КОЗАРЕНКА**

У мистецтві, зокрема в образотворчому, музиці та літературі, образ П'єро фігурує доволі часто. Це один з персонажів французького ярмаркового театру, який виник в середині XVII ст. та втілював образ спритного слуги, який досягав своєї мети, прикриваючись добродушністю. Його прототипом був Педроліно з італійської комедії dell'arte (комедії масок) – спритний, але часто потрапляючий у халепу. Згодом у характері П'єро домінували риси засмученого закоханого та невдалого суперника Арлекіно. Традиційний костюм – це біла сорочка з жабо і великими гудзиками, широкі білі панталони та гостроверха шапочка – таким його зобразив французький художник епохи рококо Антуан Ватто на картині «Жиль».

В кінці XIX – поч. XX ст. образ П'єро знову набуває популярності. Він є на полотнах Поля Сезана «П'єро і Арлекін» (1888) та Олександра Яковлева «Подвійний автопортрет», в фортепіанному циклі «Карнавал» Роберта Шумана, його видозмінений образ присутній в опері «Паяци»

Руджієро Леонкавалло, в балеті «Петрушка» Ігоря Стравінського, в поезії Поля Верлена, Жюля Лафорга, Альбера Жіро, Олександра Блока, Анни Ахматової, у новочасній графіці Обрі Бьордслея та живописі Адольфа Віллета. А у театрі початку ХХ ст. амплуа П'єро оригінально інтерпретували акторки Сара Бернар, Марсель Марсо та російський актор і режисер Всеволод Мейєрхольд. Також образ П'єро взяв за основу свого амплуа російський естрадний співак Олександр Вертинський.

В українському мистецтві також є низка цікавих звернень до образу П'єро. Наприклад, опера «Два П'єро, або Коломбіна» (за Едмоном Ростаном) композитора Бориса Яновського (1875–1933), поєднувала риси модерну і неокласицизму. Також знаковим взірцем прочитання досліджуваної тематики є фортепіанний цикл «Сюїта на теми малюнків Обрі Бьордслея» Ігоря Белзи, центральною частиною якої є «Смерть П'єро». До музичного втілення цього персонажу наприкінці ХХ століття звернувся також і Олександр Козаренко у камерній кантаті «П'єро мертвопетлює» на тексти українського поета-футуриста Михайля Семенка. В свою чергу поет до даної образності звертається з різних стильових позицій у збірках «П'єро задається», «П'єро кохає» (1918) та «П'єро мертвопетлює» (1919). В свою чергу під його впливом пізній шістдесятник Ігор Калинець у студентські роки теж написав цикл про П'єро, але в період політичних репресій був змушений спалити рукописи.

Підхід до трактування образу є дещо відмінним як з позицій індивідуальних рис творчості різних авторів, так і з огляду на різноманітні естетико-стильові системи названого періоду. Серед його численних інтерпретацій яскравими прикладами є камерно-вокальні цикли А. Шонберга та О. Козаренка, у яких парадоксально наявні як риси подібності та граничної відмінності у мистецьких позиціях авторів. Спільність позицій у названих творах окреслена ідейною близькістю часово близьких поетичних першоджерел музичних композицій, сутність якої влучно охарактеризована у теоретичних працях Василя Кандінського (сучасника М. Семенка і друга й однодумця А. Шонберга, з котрим його пов'язувала багатогранна співпраця): «По-перше, відхід від життєподібності, від наслідування реально існуючих форм зображуваних об'єктів і тіл. По-друге, принцип послідовної символізації деяких уявлень, які він вважав базовими і притаманними людині незалежно від того, яким культурним рівнем та художньою ерудицією вона наділена» [7, с. 29].

Іншим джерелом спільності є позиція відторгнення світовідчуття як цілісної системи: «в філософствуванні авангардистів деструкція виступає як абсолютизований протест, тобто протест як такий, і актуалізується сама

можливість, доступність і навіть необхідність протесту як руйнівної, деструктивної сили, як свого роду акту особливої креативності. У перехідні, кризові етапи розвитку суспільства і культури роль деструктивного начала проявляється особливо інтенсивно. Вся авангардна творчість була направлена на руйнування кордонів ретроградного, академічного, буржуазного, консервативного, обивательського мислення» [6].

Творчість А. Шонберга в цілому та названий вокальний цикл мають тривалу історію музикознавчих досліджень, серед яких праці С. Павлишин [3], О. Пилатюк [4], Ю. Кона, Р. Х. Лаула, Г. Еслера, Г. Шнеєрсона, серед фахівців зарубіжжя – Р. Брінкмана, Дж. Лестера та численні інші.

У них здійснюється аналіз стильових, драматургічних, виконавських, аспектів, жанрових ознак, принципів співвіднесення слова і музики тощо. Натомість цикл О. Козаренка, який з успіхом втримав прем'єрні виконання на найвідповідальніших сценах країни, практично не розглядався як мистецьке явище. Нечисленними винятками слугують публікації в неспеціальній пресі, здійснені як анонси концертних програм чи фестивальних акцій [2; 4], що і обумовлює *актуальність* даної статті.

*Метою* даної розвідки є порівняння творів «П'єро мертвопетлює» О. Козаренка та «Місячного П'єро» А. Шонберга, як музичних явищ споріднених жанрових різновидів (камерно-вокальних циклічних композицій) в умовах різних стильових та соціокультурних контекстів.

Певною мірою в обидвох циклах перекликаються підходи до трактування образу П'єро – зранена і надчутлива особистість, що ховається у пошуках захисту за театральною позою, маскою гротеску, сарказму, самоіронії від жорсткого втручання дійсності у власний тендітний внутрішній світ. Впродовж твору А. Шонберга спостерігаємо роздвоєння особистості: спочатку П'єро – мрійник, меланхолік, випещений денді, а далі – лякливий грабіжник, сповнений фаталізму пристрасний проповідник-філософ, учасник блюзнірського театру абсурду, оманливих ігор підсвідомості, а згодом – чуйний поет, просвітлена душа.

Знаковим твором ХХ ст., в якому замальовується П'єро є цикл мелодекаламаций «Місячний П'єро» («Pierrot lunaire») Арнольда Шонберга, написаний 1912 року на тексти бельгійського поета Альбера Жіро у німецькому перекладі Отто Еріха Гартлебена. В цих віршах поет майстерно передав той дух «трагічного кабаре» передвоєнних років початку ХХ століття, в якому за зовнішньою екстравагантністю виразу потаємно бриніла «вічна» тема в мистецтві. Це – болісне роздвоєння особистості, внутрішній розлад людини з дійсністю, пошуки моральних орієнтирів, а також парадоксальне поєднання серйозних філософом і «панічного сміху».

Цикл О. Козаренка теж зображує П'єро двопланово: з поневіряннями і образними парадоксами, як непутящого, зболеного сумнівами та ваганнями комедіанта, як епатажного, ексцентричного «футуристичного» героя з одного боку, а, з другого, – як беззахисну й замучену роздвоєннями особистість, налякану стрімким оновленням світу і зміною цінностей суспільства індустріальної доби. За висловом С. Павлишин: «Олександр Козаренко – екстраверт. Йому притаманні великий артистичний темперамент, експансивність, пристрасність; його бурхливі емоції подані скоріше в ретроспекції, як відгук на минуле <...> Майже в усіх творах композитора проступає погляд ніби крізь серпанок, завуальований, із недомовленням. Стиль у цілому окреслений пізнім романтизмом, навіть сентименталізмом, інколи на межі банальності і в плані мелодраматичної салонності» [3, с. 3].

Стилістика першого з цих творів – експресіонізм в поєднанні з атональною технікою та мелодекламацією оригінального різновиду. А. Шонберг своєрідно підійшов до виконавського складу: співачка, яка виконує свою партію у манері *Sprechstimme*, та мобільний ансамбль інструментів – фортепіано, флейта, кларнет, скрипка, віолончель і три замінні інструменти – флейта *riccolo*, бас-кларнет і альт. Тут виконавський склад продиктований жанром, адже це, за визначенням автора, – мелодрама. У творі очевидний відбір тембральних начал, орієнтованих на розкриття психологічного підтексту, а виконавський склад постає арсеналом, з якого здійснюється добір найвідповідніших мікстів і способів звукоутворення.

Композиція О. Козаренка демонструє установки на своєрідний неофутуризм / урбанізм, який логічно випливає з естетики поезії М. Семенка, а в сенсі музичної мови значно ближчий естетичним позиціям Е. Саті і Д. Мійо. У своєму творі він використав камерний ансамбль із струнних, фортепіано, флейти *riccolo*, труби, тромбона, групи ударних (тарілки, бонги) та соло контрабаса, що є цілком відповідним для означеного ним для жанру камерної кантати. Окрім цього у партитурі автор передбачає комплекс нетрадиційних способів звуковидобування та організації музичного матеріалу: скандування учасників інструментального виконавства, керована алеаторика, обертонові комплекси відкритих струн рояля, керування долонею звукового потоку у вокальній партії, спів у мундштук тощо.

Арнольд Шонберг використав у своєму циклі 21 вірш з поетичного циклу бельгійського поета (згідно з авторської ремарки – «тричі по сім віршів з Альбера Жіро»), сформувавши з масштабної послідовності калейдоскопічно-контрастних завершених мініатюр суцільну логічну симетричну драматургічну лінію, яка членується на три групи з гротескно-експресіоністичною кульмінацією в центрі.

Олександр Козаренко обрав версію мініатюрного циклу, для якого взяв за основу лише 4 вірші Михайля Семенка (три з книги «П'єро мертвопетлює» і один – з книги «BLOC-NOTES», який має назву «На помістку другого поверху»). Його цикл уособлює собою калейдоскопічну сюїтність, обрамлену строфами першого вірша – оголошення початку вистави та її висновку-епілогу.

Сам О. Козаренко так характеризує причини звернення до даної тематики: «У ХХ ст. маска П'єро, чи Петрушки (якщо його називати слов'янським іменем), стала дуже знаковою. Взагалі образ ляльки став символом маленької людини, яка опинилася в скрутних життєвих обставинах. Людина втратила свою самодостатність та самоцінність. Вона перетворилася на ляльку, якою керують ляльководи»<sup>1</sup>.

Послідовно втілюючи ідею символічного ряду та стильового пародіювання в циклі «П'єро мертвопетлює» О. Козаренко вдається до цитування. На початку – це так звана «тема прокляття» з другої картини балету «Петрушка» І. Стравінського, а також тема з другої частини Симфонії № 3 Бориса Лятошинського, засобами якої змальовано образ нічного зачарованого лісу. Причиною до цитування було місце написання камерної кантати – у Ворзелі, де особливо любив працювати Борис Лятошинський.

Перше виконання «П'єро мертвопетлює» відбулося у Львові (1994), пізніше твір виконувався ще у Києві (Київ Музик Фест того ж року)<sup>2</sup> та Одесі (фестиваль «Два дні і дві ночі»). Першовиконавцем був контратенор Василь Сліпак. Вибір співочого голосу автор пояснює тим, що лялька-П'єро повинен співати неприродним голосом. Що стосується інструментального ансамблю, то О. Козаренко опирається на модель А. Шонберга в сенсі формування ансамблю солістів за принципом представництва кожного з тембрів одним виконавцем. Проте саму комплектацію складу не повторює, а збагачує, відповідно від обраних мистецьких завдань.

Цікаво порівняти відмінності естетико-стильових підходів та пов'язаних з ними художніх вирішень у композиціях обидвох авторів на прикладі подібних за драматургічним значенням розділів. Такими можуть послужити жанрово подібні композиції, що знаходяться в центрі циклів.

За приклад творчості Олександра Козаренка оберемо розділ на текст вірша «На помістку другого поверху», який являє собою футуристичну сюжетну моносцену з психологічним підтекстом. Музику на цей текст

---

<sup>1</sup> Тут і далі посилання на пряму мову від автора – з особистого інтерв'ю від 10 березня 2014 року.

<sup>2</sup> За твори «П'єро мертвопетлює» і «Дон Жуан з Коломиї» композитор Олександр Козаренко був висунутий на здобуття премії імені Л. Ревуцького [5].

композитор умовно розділив на три частини: в першій замальовується тривожно-маніакальна хода героя по нічній вулиці, в другій – зустріч із білим привидом та емоційний вибух, а в третій – сцена з дружиною, любов і турботу якої він сприймає як ангела-охоронця.

Можна провести певну паралель цього номеру з № 13 «Обезглавлення» з циклу «Місячний П'єро» А. Шонберга. Цей номер також є сюжетною моносценою, в якій змальовані тривожні марення П'єро. Йому здається, що місяць – це блискучий турецький меч, який несеться вниз на його шию. Тут використаний прийом різко контрастуючих образів і натуралістичної звукозображальності. Наприклад, перший образ дуже рухливий, напористий, передається гранично лапідарними засобами: вже на початку акцентована низхідна гама у бас-кларнета і альт асоціюється з навислою небезпекою.

Цей номер особливо розвинений щодо форми. Він виразно розпадається на дві контрастні частини, причому перша з них сама по собі дуже об'ємна, з чітко розмежованими згідно тексту трьома епізодами. Друга частина (визначена умовно) ґрунтується на проведенні флейтової «теми місяця» з сьомого номеру. Тут вона справляє враження ще більш виразної та глибокої, завдяки введенню за принципом контрасту.

Доречно порівняти й перші номери обидвох циклів. В творі О. Козаренка ввідний розділ має текст:

*«Я покажу вам безліч світів –  
Оригінальних і капризних.  
Я покажу вам безліч шляхів –  
Хто хоче мого духа визвать?»*

У ньому декларується подальша модель циклоутворення: експонування уламків, калейдоскопічних вражень, різних сторін життя. Також у цьому зверненні присутня мефістофельська тематика. Мелодика експресивна, насичена, яскрава. Він виконується tutti всього ансамблю, в ньому є цитата з балету «Петрушка» Ігоря Стравінського – так звана «тема прокляття Петрушки», яка проводиться кілька разів трубою урочисто, фанфарно.

А. Шонберг для початку свого циклу обирає перший вірш з циклу А. Жіро «Сп'янілий від місяця». Крім вокальної партії, у цьому номері беруть участь скрипка, фортепіано, до яких потім приєднується віолончель. Музика, яку в цілому можна віднести до сфери лірики, – особливо витончена. Загалом вона відзначається легкістю, політністю і водночас наспівністю: «шелест» фортепіано, піцикато скрипки, співуча віолончель. Звідси – акцент на лірико-психологічному аспекті П'єро-лицедія.

Олександр Козаренко у другому номері циклу «П'єро мертвопетлює» показує слухачу перший уламок з цих світів – світ футуристичний та урбаністичний («фффф дмухало пирхало шшшш шипіло шумно за машиною»). Тут бачимо інструментальне звуконаслідування брязкання саней, сичання, хрускоту доповнене виконавським сонористичним компонентом – вигуками інструментальної групи. В цьому номері використані серійна техніка та керована алеаторика. В середині розділу є жанрова опора на вальс з відтінком банальності (на словах «злилися постатьно силветки м'які кокетки»).

До нього доречна паралель з № 10 «Грабіж» у циклі А. Шонберга, в якому також відсутній ліризм, людяність. Їх відтісняють кульмінаційні образи експресіоністичних кошмарів. Щоб посилити враження жаху голос вступає один, в його партії наявні моменти майже беззвучної говірки. А інструменти (флейта, кларнет, скрипка, віолончель) поєднані у ансамбль таким чином, щоби імітувати звучання оркестру. Особливе значення має загостреність як ритмічна (шістнадцяті у швидкому темпі), так і штрихова (стаккато), токатні пасажі та акорди.

В обидвох творах літературним першоджерелом слугували цикли віршів поетів, які творили в естетиці епохи початку ХХ століття, А. Жіро – експресіонізму, а М. Семенко – футуризму (панфутуризму). Але в одному випадку – це приклад звернення до творчості однодумця-сучасника, в іншому – стильовий експеримент митця сьогоденної доби.

Шляхом порівняння можемо переконатись, що в обидвох циклах перекликаються підходи до трактування образу П'єро як роздвоєної особистості: мрійника, меланхолійного, епатажного героя та лякливого грабіжника, беззахисного чуйного поета. Проте А. Шонберг з позиції експресіонізму обирає показ героя як третьої особи, немов ховаючи власні позиції за подвійним художнім опосередкуванням (маска поверх маски). Герой М. Семенка, ближчий О. Козаренкові, бо він сам звертається до публіки. Для нього театральний образ – це можливість привернути увагу до власної позиції, епатувати, вразити, залишитися поміченим будь-якою ціною. Саме ці якості, а також наявність естетичних паралелей різних часових площин виявляє у даному творі позиції естетики постмодерну.

1. Давидова-Біла Г. В. Дельартівська маска в ліриці М. Семенка : (витоки, естетичні можливості) / Г. В. Давидова-Біла / [Гол. ред. Д. С. Бураго] // Мова і культура : Наук. щоріч. – К. : Вид. Дім Д. Бураго, 2003. – Вип. 6, Т. 6: Ч. 2. – С. 154–161.
2. Духовна творчість – мовою музики. Олександрові Козаренку присуджено премію ім. М. Лисенка // POSTUP – ПОСТУП. – 2001. – № 31 (689). – 23 лютого.
3. Павлишин С. Композитори-лірики / С. Павлишин // Музика. – 1993. – № 3. – С. 3–4.

4. Пилатюк О. Роль першовиконань у системі естетичних цінностей композитора Олександра Козаренка / Олена Пилатюк. // *Постать митця у художньому просторі міста. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти просторі міста: збірник наукових праць.* – Харків : ХДУМ ім. І. Котляревського, 2009. – Випуск 24. – С. 277–287.
5. Чекан Ю. Дон Жуан, который из Коломыи / Юрий Чекан // *Правда Украины.* – 1995. – №149 (15694). – 21 дек.
6. Щёкина Е. П. Деструкция как философия креативности в теориях классического авангарда. / Елена Петровна Щёкина // *Информационный бюллетень «Сетевого сообщества «РОССИЙСКАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ» №31 от 22.02.2011.* – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.solwi.ru/open.htm>
7. Schönberg Arnold, Kandinsky Wassily *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung.* – Salzburg und Wien : Resident Verlag, 1980. – 280 s.

**Галаджун Марта. Модифікація образу П'єро у циклічних вокальних творах А. Шонберга та О. Козаренка.** У статті міститься загальна характеристика та еволюція образу П'єро протягом трьох століть. Здійснено порівняльну характеристику вокального циклу «Місячний П'єро» А. Шонберга та камерної кантати «П'єро мертвопетлює» О. Козаренка як музичних явищ споріднених жанрових різновидів (камерно-вокальних циклічних композицій) в умовах різних стильових та соціокультурних контекстів.

**Ключові слова:** П'єро, камерна кантата, цикл мелодекламацій, експресіонізм, футуризм, неофутуризм, урбанізм.

**Галаджун Марта. Модификация образа Пьеро в циклических вокальных произведениях А. Шенберга и А. Козаренко.** В статье содержится общая характеристика и эволюция образа Пьеро протяжении трех веков. Осуществлена сравнительная характеристика вокального цикла «Лунный Пьеро» А. Шенберга и камерной кантаты «Пьеро мертвопетлюет» А. Козаренко как музыкальных явлений родственных жанровых разновидностей (камерно-вокальных циклических композиций) в условиях различных стилевых и социокультурных контекстов.

**Ключевые слова:** Пьеро, камерная кантата, цикл мелодекламаций, экспрессионизм, футуризм, неофутуризм, урбанизм.

**Galadzhun Marta. Modifying image Piero in cyclic vocal works Schoenberg and A. Kozarenko.** This article contains general characteristics and evolution of the image of Pierrot for three centuries. The comparative characteristics of the vocal cycle «Pierrot Lunaire» by A. Schoenberg and chamber cantatas «Piero makes a loop» A. Kozarenko as musical genre phenomena related species (cyclic chamber and vocal tracks) under various styles and socio-cultural contexts.

The most famous art product of the twentieth century, where is portrayed Piero – cycle melodramas «Lunar Pierrot» («Pierrot lunaire») of Arnold



Schonberg, written in 1912 on the texts of the French poet Albert Giraud in German translation by Otto Erich Hartleben. In these verses the poet skillfully conveyed the spirit of «tragic cabaret» pre-war years of the early twentieth century, where at the outer extravagance secret was heard expression of «eternal» theme in art. It's a painful split of personality, internal disorder of human reality, the search for moral guidance, and also paradoxical combination of serious philosophers and «panic laughter».

There are also some interesting figures In Ukrainian art, who appealed to the image of Pierrot. For example, the piano cycle «Suite on the themes of drawings of Aubrey Beardsley» by Igor Belza, the central part of which is «Death of Pierrot», chamber cantata «Pierrot makes a loop» by O. Kozarenko, written on the texts of Ukrainian poet-futurist M. Semenko.

Let's compare «Piero makes a loop» by O. Kozarenko and «Lunar Pierrot» by A. Schonberg as musical phenomenon of related species: chamber-vocal cyclic compositions. In both works, the literary source was served as a cycle of poems of poets, who worked in the era of aesthetics – in the early twentieth century, A. Giraud – Expressionism and M. Semenko – Futurism (Panfuturism). But in one case – it's an example of an appeal to the creative-minded contemporaries, in the other case – stylistic postmodern experiment of the artist of this time.

To some extent, in both cycles are approaches to the interpretation of the Piero image – wounded and hypersensitive person, who hides in search of protection for theatrical pose, grotesque mask, sarcasm, self-irony of the hard reality intervention in a soft inner world.

During this work of Schonberg we can see a split of personality: first – Pierrot – a dreamer, melancholic delicate dandy, and then – fearful robber, a passionate preacher and philosopher, who is full of fatalism, a member of blasphemous theater of the absurd, and then – a sensitive poet. Cycles of O. Kozarenko also depict the two-dimensional Piero: on the one hand – too startling, eccentric «futuristic» character, and on the other hand – defenseless and tortured split of personality, frightened by the rapid renewal of the world and changing values of society of the industrial era.

The style of the first of these works – expressionism combined with technology and atonal melodic recitals of original kind – «Sprechstimme». Composition of O. Kozarenko shows peculiar neofuturism/urbanism. In his work he used a chamber ensemble with a large group of percussion and solo of contratenor, which is quite typical for the genre of chamber cantatas.

**Keywords:** Piero chamber cantata cycle melodeclamation, expressionism, futurism, neofuturizm, urbanism.