

Олександр

піаніст

композитор

музикознавець

Ольга Котенда

Казаренко

Міністерство освіти і науки України
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

Ольга Коменда

**ОЛЕКСАНДР КОЗАРЕНКО – ПІАНІСТ,
КОМПОЗИТОР, МУЗИКОЗНАВЕЦЬ**

монографія

Луцьк – 2017

УДК 7.071.1(4УКР)
ББК 85.313(4УКР)-8
К 63
ISBN

Коменда О.І. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець: монографія / Ольга Коменда. – Луцьк: Вежа, 2017. – 252 с.

Рекомендовано до друку Вченою радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (протокол від 26.05.2016 №8).

Рецензенти:

Ясіновський Ю.П. – доктор мистецтвознавства, професор, директор Інституту літургійних наук Українського католицького університету.

Редя В.Я. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. Чайковського.

Карась Г.В. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника.

У монографії розглянуто багатогранну творчу діяльність видатного українського піаніста, композитора та музикознавця Олександра Козаренка. Проаналізовано та систематизовано його творчий доробок у кожній сфері, накреслено магістральні напрями творчої еволюції та запропоновано концепцію універсалізму творчої особистості.

Адресовано викладачам і студентам вищих навчальних закладів, науковцям, усім, хто цікавиться українською музикою та творчістю Олександра Козаренка.

Східноєвропейський національний
університет імені Лесі Українки, 2017
О.І. Коменда, 2017

Присвячую моїм батькам – Мирославі та Івану

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| «„П’єро” подарував мені Київ, а „Дон-Жуана” вже Львів...»: конттури творчої особистості..... | 5 |
| Піаніст – композитор – музикознавець: жанрові домінанти та періодизація творчої діяльності..... | 18 |
| ПІАНІЗМ..... | 27 |
| 1.1. «Мелодичне начало – це альфа і омега мого виконавського варштату...»..... | 27 |
| 1.2. «Я піаніст обмеженого, проте хорошого репертуару...»..... | 34 |
| 1.3. Формування піаніста: проблема раннього і зрілого виконавства..... | 36 |
| 1.4. Зрілий піанізм..... | 40 |
| 1.4.1. Камерне виконавство..... | 40 |
| 1.4.2. Гра з оркестром..... | 45 |
| 1.4.3. Інтерпретація творів Миколи Лисенка..... | 48 |
| КОМПОЗИЦІЯ..... | 58 |
| 2.1. Навчання: фортепіанна творчість (1982–1989)..... | 58 |
| 2.2. Звертання до симфонічного жанру (1989–1994)..... | 61 |
| 2.2.1. «Чакона»..... | 61 |
| 2.2.2. «Епістоли»..... | 64 |
| 2.2.3. Скрипковий концерт..... | 66 |
| 2.3. Камерна музика. Музичний театр (1988–2001)..... | 71 |
| 2.3.1. «Ірмологіон», «Мікросхеми», «Пасакалія на галицьку тему»..... | 71 |
| 2.3.2. «Дон Жуан з Коломиї» («Оро», «Інвенції», «Concerto Rutheno»)..... | 73 |
| 2.3.3. «Konzertstück», «Chansone triste», «П’ять весільних ладкань з Покуття», «Богородичні пісні»..... | 79 |
| 2.3.4. «П’єро мертвопетлює»..... | 82 |
| 2.3.5. «Sonata quasi una Fantasia»..... | 84 |
| 2.3.6. «Орестея», «Час покаяння», «Sinfonia estravaganza»..... | 85 |

| | |
|---|------------|
| 2.4. Духовні твори. Редагування (1994–2014)..... | 93 |
| 2.4.1. «Острозький триптих», «Страсті», «Псалом Давида», «Літургія Іоанна Златоуста»..... | 93 |
| 2.4.2. «Українська кафолічна літургія», «Український реквієм»..... | 97 |
| МУЗИКОЗНАВСТВО..... | 101 |
| 3.1. «Творець гіпертексту історії музики»..... | 101 |
| 3.1.1. Наукова школа..... | 101 |
| 3.1.2. Основні методологічні засади..... | 104 |
| 3.2. Музичний текст як мова і мовлення. Функція знака..... | 106 |
| 3.3. Концепція національного мово-стилю..... | 110 |
| 3.4. «Мовна свідомість, стаючи творчо активною, завжди і повсюди знаходить мови, а не мову...»..... | 112 |
| 3.4.1. Поняття авторського мовленнєвого коду..... | 112 |
| 3.4.2. Авторські моделі національної музичної мови як відображення логіки мовно-стильових процесів..... | 113 |
| 3.5. Структура наукового тексту..... | 116 |
| Універсальна творча особистість: що це?..... | 119 |
| Список використаних джерел..... | 125 |
| Репертуар..... | 145 |
| Твори..... | 151 |
| Звукозаписи..... | 154 |
| Бібліографія..... | 156 |
| Нотні приклади..... | 167 |

«„П'єро” подарував мені Київ, а „Дон-Жуана” вже Львів»: контури творчої особистості

Олександр Козаренко вийшов на арену української музики на початку 1990-х, разом з початком української незалежності, коли всі мистецькі сили були спрямовані на відродження національної ідентичності, духовності, примноження культурного діалогу з Західною Європою, пошуку нових сенсів. Мистецька панорама того часу відрізнялася рідкісним ентузіазмом та свободою творчого виявлення.

При загалом досить строкатій картині визначальну роль у цей час почала відігравати молодша генерація композиторів, яка щойно вийшла на арену української музики. Більшість із них «уже не була чи майже не була скута старими догмами тоталітарного диктату» [216]. Вони вивчили кращі твори нової європейської та американської музики, а також українського авангарду 1960 рр., безпосередньо контактуючи з сучасними композиторами інших країн на міжнародних майстер-класах школах та фестивалях¹.

Коло спілкування Олександра Козаренка сформувалося в той час. До нього увійшли колеги композитори, виконавці його творів, учні, колеги педагоги. Референтною групою² митця стали національно орієнтовані композитори, діяльність яких була спрямована на зарубіжну аудиторію. В системі координат української музики межі століть їхня діяльність – домінуюча та прогресивна. Її представники переслідували мету презентувати національну музику на міжнародному рівні. Звідси – виразна національна характерність стилістики творчості цих композиторів.

¹ Б. Сюта поділяє цих авторів на три групи. Перша – композитори, які працюють у техніці розширеної тональності з використанням атональності, модальності та алеаторики (М. Денисенко, С. Зажитько, І. Щербаков). Друга – продовжують традиції неофольклоризму (Г. Гаврилець, О. Козаренко, Ю. Ланюк, В. Рунчак). Третя – зорієнтовані на використання здобутків європейського авангарду 1950–60-х років та поставангарду 1970–80-х (О. Грінберг, О. Гугель, О. Щетинський, Л. Юріна).

² Референтна група – реальна або умовна соціальна спільнота, з якою індивід співвідносить себе, на норми й цінності якої орієнтується у поведінці.

Оточення О. Козаренка в ній склали його однолітки – Сергій Зажитько, Вікторія Польова, Олександр Щетинський, Галина Овчаренко, Олександр Гугель, Марина Денисенко, Вадим Журавицький, Микола Ковалінас – всі вони (крім О. Щетинського, який переїхав до Києва після закінчення Харківського інституту мистецтв, і О. Гугеля) випускники Київської консерваторії (в класі М. Скорика, Є. Станковича, І. Карабиця) і дебютували як композитори вже в Незалежній Україні.

Серед норм і цінностей композиторів цієї генерації:

- тісна взаємодія з країнами Західної Європи і США (навчання, виконання творів, участь у конкурсах/фестивалях; частина представників, зокрема, Г. Овчаренко, В. Журавицький, М. Денисенко емігрували з України в країни Західної Європи);
- звертання до сакральних, медитативних образів і тем і/або духовних жанрів (крім С. Зажитька);
- домінування камерних складів, музичного театру, або композицій з елементами театру (крім О. Гугеля);
- переважання полідіяльнісного типу реалізації творчої особистості (крім С. Зажитька, О. Гугеля, О. Щетинського),
- прагнення до експерименту (сучасність як метафора стилістичної актуальності).

До референтної групи О. Козаренка входять також композитори, виконавці, музикознавці, письменники, у полі впливу яких він перебував або перебуває як композитор, піаніст та музикознавець. Ця група – дуже широка і обіймає коло осіб від бароко до сучасності, серед них – митці різних національних шкіл. У цьому відношенні творча особистість О. Козаренка відзначена універсальним характером. Одночасно, тут також є багато парадоксів. Зазначаючи, що він не належить до австрофілів, композитор визнає, що перша частина «Concerto Rutheno» – своєрідний «in memoriam» за небіжкою Австрією». На запитання, чи пов'язана його творчість із західними школами, з

неприхованим гумором відповідає: «Так, я такий самий західняк, як, наприклад, Барток». Підставу для такого судження можна знайти і в інтонаційній сфері «Concerto Rutheno», і в попереднику «Concerto Rutheno» – юнацькому Рондо для скрипки й фортепіано, з дуже оригінальним використанням стилістики вербункошу, в «Інвенціях», «Українському реквіємі», «Різдвяній Божественній Літургії», «П'яти весільних ладканнях з Покуття», «Пасакалії» та ін. Ще один приклад парадоксу – за словами композитора, моделлю «Konzertstück» є фортепіанний концерт А. Шнітке: «Я хотів написати щось таке, як шнітківський фортепіанний концерт. Для мене було великим потрясінням, коли покійний О. Слободяник у Києві загравав цей концерт»¹. При цьому композитор відзначає, що до творчості А. Шнітке ставиться досить прохолодно.

Олександр Козаренко сформувався і вперше заявив про себе як піаніст. Ще під час навчання в Київській державній консерваторії імені П.І. Чайковського (кл. В. Воробйова – фортепіано, кл. М. Скорика – композиція, кл. І. Ляшенка – музикознавство) став лауреатом Всеукраїнського конкурсу піаністів імені М. В. Лисенка (1984) та дипломантом Республіканського конкурсу камерних виконавців (1986). З того часу він веде активну концертну діяльність як соліст і камерний виконавець, виступаючи в різних містах України та за кордоном – у Франції, Іспанії, Німеччині, Польщі, Естонії, Словаччині, США, Росії. Окрему увагу митець приділяє виконанню фортепіанних творів М. Лисенка та української музики ХХ ст., тривалий час виступає в ансамблі зі скрипалькою народною артисткою України Лідією Шутко, відомими українськими вокалістами – Володимиром Ігнатенком, Валерієм Буймістром, Людмилою Давимукою.

Як композитор Олександр Козаренко працює в симфонічному, камерному, духовному жанрах та музичному театрі². Він – автор

¹ Тут і далі інформація почерпнута з інтерв'ю із композитором у 2012–2014 рр.

² Лауреат державних премій України з композиції: імені Л. Ревуцького (1996), імені М. Лисенка (2001), імені Л. Вітошинського (2004), імені С. Людкевича (2007), імені Б. Лятошинського (2012).

резонансних композицій «П'єро мертвопетлює», «Дон Жуан з Коломиї», «Час покаяння», «Орестея», «Concerto Rutheno», «Konzertstück», «Sinfonia estravaganza», «Sonata quasi una Fantasia» та ін. Його твори перебувають у репертуарі провідних колективів України – ансамблю «Київська камерата», Київського квартету саксофоністів, оркестру «Віртуози Львова», капели «Трембіта», камерних оркестрів «Archi», «Академія», «Perpetuum mobile», Хмельницького та Івано-Франківського камерних оркестрів, звучать на міжнародних фестивалях «Київ-Музик-Фест», «Контрасти», «Два дні й дві ночі», «Дні музики композиторів Кракова», «Melos-Etnos», «Дні сучасної музики в Дрездені».

У сфері науки Олександр Козаренко досліджує проблеми історії української музики, національної музичної мови і мовлення, доктор мистецтвознавства (2001)¹. У науковому доробку вченого – близько ста наукових статей і монографія «Феномен української національної музичної мови». Музикознавець публікується як у вітчизняних, так і зарубіжних наукових виданнях – Польщі, Словаччини, Росії, Вірменії, США тощо.

Олександр Володимирович Козаренко народився 24 серпня 1963 р. в м. Коломия Івано-Франківської області в інтелігентній родині. Його батько був інженером, а мама – вчителькою початкових класів [74]. Його мама підкреслювала, що вона лемкиня, а татовий рід походить з Житомирщини, тобто з Великої України.

Тяга до музики й азарт до вправління на фортепіано у Олександра Козаренка виникли в ранньому віці. «Десь приблизно у сьомому класі, – пригадує він, – я вперше спробував, займатися, не відходячи від інструменту, вісім годин. Але тато, ідучи на роботу, бачив, що я вже займаюся, а, повернувшись з роботи, – що я ще займаюся, насварив мене, бо переживав, що зруйную собі здоров'я» [74].

¹ Дисертація «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» (наук. конс. І.Ф. Ляшенко, І.Б. Пясковський).

У цей же час Олександр Козаренко написав перші свої твори. Композитор пригадує: «Десь у 12 років на шкільному концерті я виконав дві власні п'єси. Це були, правду кажучи, не зовсім «мої» композиції. Бо перша – фантазія на пісню «Широка страна моя родная» з фільму «Волга-Волга». А друга – фантазія на тему «Верховино, світку ти наш». (Я не знав тоді, що це тема Михайла Вербицького, яку потім М. Лисенко опрацював, але вона часто звучала в концертах і дуже мені подобалась). Ці дві фантазії прозвучали з великим успіхом. Тоді я зрозумів, що можу і сам щось написати» [74].

Більш-менш систематичні заняття композицією розпочалися вже у Львівському музичному училищі, куди О. Козаренко вступив у 1978 р. за спеціальністю фортепіано. Композитор пригадує: «Завдячуючи Євгенії Ісаківні Агроскіній¹ я з першого курсу почав ходити до Михайла Михайловича Лемішка. Фортепіано було початковим і основним моїм захопленням. Але композиції я віддавав також дуже багато часу. Михайло Михайлович не натаскував своїх учнів, не давав нам готових моделей, не казав „роби так, як я роблю”, – він шукав логіку в тому, що ти йому приносиш. Ефективність цієї методики виявилася настільки великою, що вкінці четвертого курсу мені вдалося влаштувати свій перший повноцінний авторський концерт в малому залі консерваторії, який, на щастя, був записаний Євгенією Ісаківною на одному з рідкісних тоді у Львові портативних магнітофонів. Нещодавно вона подарувала мені цей запис, про існування якого я й не підозрював. І скажу: сьогодні я не відмовлюся від жодної ноти, написаної тоді»².

Із приємністю згадує Олександр Володимирович свій перший виступ в якості соліста з симфонічним оркестром, що відбувся у Львівській філармонії 1978 року. Тоді музиканту було всього

¹ Євгенія Ісаківна Агроскіна – викладач фортепіано у Олександра Козаренка в Львівському музичному училищі (1978–1982).

² У концерті прозвучали фортепіанні Варіації на російську тему, вокальний цикл «Сім струн» на слова Лесі Українки, Рондо для скрипки та фортепіано, дві фортепіанні «Писанки» та Пролог для двох фортепіано, виконаний О. Козаренком разом із однокурсником Андрієм Тишковим.

15 років, та він дотепер пам'ятає виявлену йому психологічну підтримку як з боку диригента Дем'яна Пелехатого, так і оркестру.

1982–1993 роки – час навчання в Київській консерваторії та аспірантурі. «У консерваторії, – говорить композитор, – мені дуже пощастило на цікавих людей. Я мав цікаве середовище спілкування. Це були значно старші за мене особи, професура, але вони мене „пустили у свій дім” і в буквальному, і в переносному сенсі. Я маю на увазі покійного професора Всеволода Воробйова, який запросив мене жити до себе. У його помешканні я особисто познайомився з Тетяною Ніколаєвою, Дмитром Башкіровим, Володимиром Нільсеном, польським диригентом Робертом Сатановським. Всеволод Михайлович Воробйов увів мене у дім Лятошинських. Протягом навчання я також спілкувався з поетесою Софією Майданською та її мамою. У них завжди можна було зустріти цікавих людей. Дім Софії Майданської був своєрідним епіцентром інтелектуального київського українства: поетів, письменників, художників. З Софією Майданською я вперше відвідав майстерню художника Івана Марчука» [74].

Майже двадцять років (1993–2010) О. Козаренко працював викладачем, у 1999–2001 – проректором з наукової роботи, а з 2006 р. – і завідувачем кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Маєстро пригадує: «За місяць до захисту кандидатської дисертації я мав концерт у Львові (то були Лисенкові дні), а наступного дня зустрів Марію Тарасівну Крушельницьку (тодішнього ректора Львівської консерваторії), яка мене запитала: „А чи не хотіли би ви працювати у Львівській консерваторії?” Як можна було мені їй відмовити?! І <...> я сказав: «Дякую, звичайно» [74].

Педагогічна діяльність не перешкодила концертній практиці О. Козаренка. Більше того, у Львові він знайшов свого головного партнера з камерного ансамблю. Це було у 1993 р., під час фестивалю «Музика композиторів українського зарубіжжя». «Якось так склалося, – говорить Олександр Козаренко, – що всі відмовилися виконувати сонату Джона Корільяно. Тільки Лідія

Шутко взялася вивчити цей складнючий твір. Вона знайшла мене в класі (хто їй порадив, не знаю) і запитала: «А чи ви б не виконали зі мною цю сонату?» (Боже! Народна артистка України, на яку я все життя дивився „знизу догори”, сама мені пропонує! – пронеслося в моїй голові, – Ну як можна було їй відмовити?) Власне з цієї сонати Джона Корільяно розпочалася наша співпраця» [74].

З цього часу масштаб діяльності О. Козаренка розширювався, а сам він утверджувався як піаніст, композитор, музикознавець, громадський діяч. З 2003 р. – дійсний член Наукового товариства імені Шевченка, голова його Музикознавчої комісії. 2005 року набув досвіду адміністративної роботи, працюючи начальником відділу міжнародного співробітництва у Міністерстві культури і мистецтв України (за Міністра культури Оксани Білозір). І хоча невдовзі відмовився від цієї посади, проте нові знайомі – Олесь Санін, Лариса Брюховецька, Лариса Кадирова, з якими вдалося поспілкуватися завдяки цьому повороту долі, здійснили вплив на подальший розвиток його творчої особистості, зокрема в галузі театру. Двадцятирічний період післяконсерваторської діяльності завершувався визнанням О. Козаренка як в Україні (заслужений діяч мистецтв України, 2008), так і за кордоном (ординарний професор УВУ в Мюнхені, 2009). Проте все частіше приходило розуміння того, що в цих рамках його невгамовній натурі стає все тісніше.

Можливо саме тому у 2010 р. О. Козаренко приймає пропозицію ректора Івана Вакарчука очолити факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені І. Франка і залишає Музичну академію...

Всі, хто має нагоду близько спілкуватися з О. Козаренком, відзначають оригінальність і багатство його творчої індивідуальності. Глибина та яскравість емоційних реакцій, задушевність, м'який характер, здатність захоплюватися поєднуються в ньому з галантністю поведінки, життєлюбством і розвиненим почуттям гумору. С. Павлишин зауважує:

«Олександр Козаренко – екстраверт. Йому притаманні великий артистичний темперамент¹, експансивність, пристрасність; його бурхливі емоції подані скоріше в ретроспекції, як відгук на минуле, туга за ХІХ століттям. Майже в усіх творах композитора проступає погляд ніби крізь серпанок, завуальований, із недомовленням» [185, 3]. Він – «ностальгічний лірик», якому притаманна «спонтанність фантазії, імпульсивність» [185, 4].

О. Козаренко є комунікативним, але не відкритим до кінця, досить обережним і недовірливим, хоча й не демонстративно. За типом темпераменту – холерик, життєрадісний, оптимістичний, доброзичливий, проте з переважанням емоційної лабільності, коливань настрою, піддавання зовнішнім впливам. «В мене така психіка, – ділиться він роздумами, – що мені потрібен зовнішній, сторонній поштовх. Коли я почую якусь гарну композицію, то дуже радію, і вона інспірує мене на написання немов чогось подібного; мені потрібен цей зовнішній, сторонній поштовх, яесь емоційне потрясіння».

Домінуючим каналом отримання інформації О. Козаренка є слуховий (аудіальний), про що свідчать глибинно інтонаційні концепції його музичних композицій, репертуар піаніста і матеріал музикознавчих досліджень (митець байдужий до позбавленого інтонаційного навантаження авангардного епатажу, який можна зустріти у багатьох його сучасників). За словами Н. Швець-Савицької, О. Козаренко «на диво природній, невимушений і водночас глибоко і неординарно мислячий» [251, 360], він «свідомо уникає будь-якої декларативності, самореклами. Музика для нього є способом зрозуміти наш складний час, долучитися до вічних етичних істин» [251, 361]. Проте, водночас, митець черпає натхнення зі сфери літератури, театру (візуальні та дигітальні канали отримання інформації), на що вказує його увага до знаків, цифр, символів, логічних конструкцій, пропорційності тощо не можна зовсім випускати з поля зору.

¹ «Рідкісний артистизм думки» в «Феномені української національної музичної мови» О. Козаренка відзначає Н. Швець-Савицька [246].

Композитор зізнається, що для написання творів не має потреби у словесному поштовху, тому у нього мало вокальних творів. Навчаючись у консерваторії, він ніколи не думав, що писатиме хорову музику, вважаючи себе інструментальним композитором. Проте від співпраці з капелюю «Трембіта» народилися такі ораторіальні полотна як «Страсті Господа нашого Ісуса Христа», «Українська кафолічна літургія», «Український реквієм». Роль слова важлива для композитора, на його погляд, хіба в назві. Наприклад, німецька мова в назві «Konzertstück» націлила увагу Козаренка на бахівську добу, давнє латинське звучання назви «малої батьківщини» в «Concerto Rutheno» – на виразний образ Галичини [74].

Про особливе захоплення композитора театральним жанром свідчать його висловлювання та багаторічна робота в музично-драматичному та музичному театрах («Дон Жуан», «Орестея», «Час покаяння», «Sinfonia estravaganza» та ін.). «Пишу для нього вже 25 років, – говорить він. – Почав ще в Коломиї, у 1989-му. Це була вистава «Кам'яний хрест» за Стефаніком. З легкої руки рідної Коломиї, так би мовити, писав музику для вистав у Ніжині, Дрогобичі, Одесі, Києві, Львові. Як не крути, вже є до ста вистав з моєю музикою. Кожна з цих театральних робіт є для мене дуже цінною. Окрім того, що я програмний композитор, я ще вважаю себе й театральним композитором. І театральні критики теж вважають, що навіть моя нетеатральна музика є дуже театальною» [74].

Серед художніх пріоритетів митця – музика бароко і романтизму, Й.С. Баха, М. Лисенка та українських композиторів ХХ ст. (Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Колесси, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського, Д. Шостаковича і М. Скорика). Крім того, він високо цінує творчість Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Леоніда Грабовського, Геннадія Ляшенка, Левка Колодуба [141]. З іншого боку, зазначає: «Не можу сказати, що у мене є якийсь „найближчий” композитор, тому що, з одного боку, я люблю всю гарну музику. Щодо стилістичного несприйняття чогось, то скажу, що не люблю так

званих нововіденців. Не люблю П. Гіндеміта, не люблю новочасної німецької музики, вона мені здається „непоживною”. Але, наприклад, цього року (2013-го – О.К.) у Мюнхені я почув симфонію П. Гіндеміта „Художник Матіас” у виконанні Зубіна Мети і мюнхенської філармонії, і тепер підозрюю, що після цього він зараз стане моїм улюбленим композитором» [74]. Означена парадоксальність Козаренка особливо відчутна, якщо спроектувати сказане на стилістику його творів. Адже ні «П’єро мертвопетлює», ні «Орестея» – його ключові художні концепції, – не можливо зрозуміти поза стилістикою нововіденців¹. Прийоми гіндемітівського зразка зустрічаємо у «Concerto Rutheno», «Час покаяння» і ширше.

О. Козаренко зауважує, що твори Н. Нижанківського любить, хоча й не грає, а до творів В. Барвінського ставиться позитивно, хоча з їхнім виконанням також не склалося, композиції ж М. Колесси дуже любить і т. д. Композитор вважає, що у нього немає пріоритетних музично-історичних епох, а тим часом аналіз його творів і виконавського репертуару засвідчує протилежне. Він наголошує, що не любить об’єктивної академічної гри, проте саме так виконує бахівські концерти. Парадоксальність його мислення проявляється у різних сферах і на різних рівнях. Прикладом її в композиторській творчості є раптова стильова модуляція «бахівської теми» у «морріконівську» в «Konzertstück».

Така неоднозначність свідчить про складність внутрішнього світу митця, підкреслює інтровертну спрямованість його особистості, що дивно поєднується з показною відкритістю, простотою і широтою натури. О. Козаренко погоджується з тим, що інтуїтивне в його мисленні домінує над раціональним. Хоча це, ймовірно, певний психологічний хід. Адже чіткі, раціональні,

¹ С. Павлишин з цього приводу відзначає: «Козаренко досягає враження повноти навіть при малих виконавських складах. Це здійснюється наскрізною перемелодизацією, індивідуальним трактуванням інструментів, які в цілому створюють густу поліфонію, в кульмінаційних точках гармонічно наповнену і напружену. Зовні це певною мірою принцип Вагнера, але, по-перше, цілком камерний, осучаснений, із підкресленою роллю кожного голосу й навіть звуку (початок тут мабуть у камерних симфоніях Шенберга, відтак Веберна), по-друге, це ближче до української підголоскової поліфонії» [185, 4].

продумані композиційні рішення, скрупульозна інтонаційна робота в плані єдності вертикалі і горизонталі – все це риси, які не можуть бути результатом тільки інтуїції.

Олександр Козаренко – полідіяльна особистість. Три основні сфери його активності впливають одна на одну. Піаніст формує жанрово-інтонаційну базу творчості, композитор впливає на хід виконавських рішень, музикознавчі інтереси живлять композицію.

За психологічним типом Козаренко всупереч твердженню С. Павлишин – швидше інтроверт. Хоча перше враження – навпаки. Про увагу до свого внутрішнього світу свідчать влучні й глибокі психологічні характеристики, якими композитор характеризує себе, а також образи художніх творів. Один із прикладів звучить так: «Я, як той Пітер Пен, довго не хотів ставати дорослою людиною, а тепер бачу, що іншого шляху нема» [141]. Інший стосується пояснення фіналу фортепіанної сонати М. Лисенка, зокрема третього проведення рефрену. Виконуючи твір, композитор звертає увагу, як «класично чисте обличчя теми починає психологізуватися. Але найбільше, – каже О. Козаренко, – мене зворушує, коли починається зворотній процес, тобто реприза, і звучить останнє, четверте проведення рефрену. Воно найцікавіше. Що сталося? Класичні риси теми хроматизуються „печаттю” пережитого».

О. Козаренко вміє цінувати теперішнє і бути вдячним тим, хто допомагав йому в житті – учителям, про яких не втомлюється говорити з великою повагою, своїм партнерам по сцені, друзям, учням і навіть містам.

Київ, Львів і Коломия відіграли значну роль у формуванні світогляду і ціннісної системи композитора. «Мені пощастило, – говорить композитор, – я знову отримав можливість долучитися до тих благодатних енергій, які еманують з київських пагорбів. Коли я ходжу по них, відчуваю колосальний приплив енергії» [141]. «Я дуже люблю Львів, але постійно ловлю себе там на думці, що ходжу по сцені оперного театру, навколо декорації, от-от має розпочатися вистава, але вона чомусь не починається. І це попри те, що я маю тут розкішне спілкування з дуже справжніми,

дуже автентичними людьми» [141]. «Львів – дуже авангардний, дуже модерний. Може занадто самозакоханий, а це вже певна проблема (хай львів'яни вибачать мені цей акцент). Київ відрізняється більшою динамічністю в моделях сприйняття і розуміння самого себе. І через це він є креативнішим. У ньому значно менше самолюбівання та нарцисизму, притаманних Львову» [141]. Згодом: «Ще за часів мого навчання в училищі у мене залишились не найкращі спогади про Львів – він був таким сірим, таким занедбаним <...> Звичайно, нині Львів зовсім інший. Він щодень стає настільки приємним і чарівливим, що я зараз поволеньки починаю пускати його у своє серце. А Львів, здається, починає пускати мене до себе. Хоча скажу відверто, що я себе львів'янином ніколи не буду відчувати, я себе відчуваю все ж таки коломиянином» [74]. «„П'єро” подарував мені Київ – я писав його там. А „Дон Жуана” – вже Львів, і я впевнений, що в іншому середовищі я б його не написав. В іншому місті я ніколи не довідався б, хто такий Захер Мазох, а якщо б і довідався, то це б не зіграло такої ролі. Останнім відкриттям, яке я зробив для себе у Львові, був Бруно Шульц. З художником Влодком Кауфманом та режисером Романом Вальком ми поставили за творами письменника виставу „Неназвана весна” на сцені Першого українського театру для дітей та юнацтва. Це також було для мене подарунком галицької ноосфери» [141].

О. Козаренко вважає, що сучасна українська музика має величезний потенціал і ще здивує Західну Європу, підтримує ідею децентралізації культури в Україні та довгострокової програми розвитку культури малих міст [141]. На думку композитора, найціннішим для нього у творчому процесі є «момент, коли ти завершуєш твір, або коли раптом розумієш, яким він має бути. А коли відчуваєш, що твоєю рукою Хтось веде <...> Це страшно солодко. Це такий душевний комфорт і це така реалізація всіх ресурсів людського організму, повна реалізація усіх найвищих сутностей людини! Навіть не знаю, з чим це можна порівняти <...> Той, хто це хоча б раз пережив (а це всі творчі люди: актори, художники, письменники, музиканти), той вже ніколи не

відмовиться від свого фаху, бо зазнав отих найбільших в житті секундних радощів, заради яких будеш роками тяжко працювати» [74].

Творчість О. Козаренка неодноразово привертала увагу багатьох українських музикознавців – Стефанії Павлишин [185], Олени Чекач [237–238], Юрія Чекача [239, 243], Наталії Швець-Савицької [251], Лідії Мельник [165] та багатьох інших.

Так, С. Павлишин зауважила, що в стилі Олександра Козаренка «злилися західноєвропейський та український романтизм – на межі експресіонізму, однак у бік не перебільшення, викривлення, а поглибленого ліричного відчуття» [185, 4]. Н. Швець-Савицька: «Спонтанні виблиски обдарування О. Козаренка, його улюблена гра в приміряння контрастних стильових масок органічно вписуються у ситуацію сучасного постмодерну» [251, 362]. Ю. Чекач вважає, що Олександр Козаренко залишається романтиком, «адже трагічне світовідчуття, мініатюризм, роздвоєність, інтерес до внутрішнього світу, міцна опора на фольклор – риси явно романтичні», але з іншого – «у технічному арсеналі композитора – всі досягнення ХХ століття – від алеаторики до мінімалізму; світовідчуття його зумовлене нашим часом; серед найважливіших ознак його стилю – філігранна робота за найрізноманітнішими моделями – від фольклорних, романтичних – до попсово-масових... Звідси – логіка й конструктивність мислення, що приховуються за зовні імпровізаційними, емоційно бурхливими звучаннями. Така дистанційованість від моделі додає музиці Олександра Козаренка ще одного смислового обертона – іронічного відсторонення. А це вже – риса тільки нашого часу» [243, 15].

Піаніст – композитор – музикознавець: жанрові домінанти та періодизація творчої діяльності

У творчості О. Козаренка камерні, театральні та духовні жанри складають цілісну, з внутрішніми обумовленнями, систему. Так, сформовані романтичною традицією симфонічні та фортепіанні жанри постають лише кроками на шляху набуття майстерності. Генеза ж основних жанрів (камерна опера, мелодрама, балет, концерт, літургія, реквієм), відроджених ХХ століттям, має барокове походження.

Ядром жанрової системи є опозиція камерно/театральні – духовні жанри. Першим властиві взаємопереходи з камерного в театральний і навпаки, невеликі виконавські склади та масштаб, гранична індивідуалізація та інтелектуалізація образного змісту. Другим – великі виконавські склади та масштаб, робота за жанровою моделлю (канва – богослужбний текст), орієнтування на широку аудиторію, втілення ідеї синтезу на інтонаційному, стильовому, композиційному рівнях.

Обидві генеральні жанрові лінії творчості О. Козаренка в цілому достатньо реалізовані в українській музиці ХХ століття. Камерний жанр, наприклад, – у творчості Б. Лятошинського, Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова та ін. У О. Козаренка, власне, відбувається продовження цієї лінії розвитку, проте зі своєю, притаманною лише йому рисою – їх імпровізованою театралізацією.

Духовні жанри відроджуються в Україні, починаючи з 1990-х років, а Олександр Козаренко стає одним із тих, завдяки кому це стає можливим. Певним чином попередницею композитора в цьому відношенні можна вважати Лесю Дичко, проте на відміну від неї, у Козаренка, окрім акапельних творів, з'являються вокально-симфонічна літургія, реквієм, причому з українськими текстами, тобто як синтез меси й літургії.

Хронологічно жанрову еволюцію творчості О. Козаренка представлено вектором: інструментальна – вокально-

інструментальна творчість, по ходу якого багато уваги відведено камерній музиці з елементами театру і навпаки, як феномен домінуючих жанрових полів.

Періодизація творчості О. Козаренка обумовлена не тільки співвіднесенням його біографічної і стильової еволюцій, але й особливостями її протікання в основних сферах діяльності – композиції, виконавстві та музикознавстві.

Біографічна періодизація включає три періоди:

- 1978–1993-й: навчання в Львівському музичному училищі та Київській консерваторії, включно з аспірантурою, що закінчується захистом кандидатської дисертації;
- 1993–2010-й: педагогічна діяльність у Львівській музичній академії ім. М. Лисенка, в т.ч. у 1999–2001 роках – на посаді проректора з наукової роботи, а з 2006 року – на посаді завідувача кафедри теорії музики;
- з 2010-го – педагогічна діяльність у Львівському університеті імені І. Франка.

Біографічна і стильова періодизація співвідносяться між собою з перетинаннями і накладаннями, в т. ч. і за рахунок повернення композитора до раніше створеного, редагування та включення його в нові художні концепції. Так, спочатку написана як самостійна композиція «Оро» для ударних інструментів (1994) невдовзі стає частиною балету «Дон Жуан з Коломиї», а в 2004 році її в переробленому вигляді перейменовано на «Старовинні вюрцбурзькі танці й дзвони святого Кіліана». Таких прикладів у творчості О. Козаренка багато.

Ще одна особливість спостереженої еволюції (фортепіанна творчість – симфонічна – камерна – театр – духовна музика) полягає в тому, що перехід від домінування одного жанру до іншого не є одномоментним. Так, визрівання камерного розпочинається у 1988 році, з «Мікросхем» й «Ірмологіона», хоча початок інтенсивної роботи у ньому відноситься до 1994 року. З іншого боку, у тому ж 1994 році заявляє про себе інтерес композитора до духовної музики: з'являється «Острозький триптих», але послідовне зацікавлення духовними творами

розпочинається у 1996 році, зі «Страстей Господа нашого Ісуса Христа». Відлуння театрального жанру помітні у «Sinfonia estravaganza», створеній у 2001 році. Проте, імовірно, саме через захоплення духовним жанром цей твір аж до 2013 року існував як суто концертний, і лише через 12 років отримав балетне втілення. Таких прикладів достатньо.

У зв'язку із цим визрівання наступного домінуючого жанру починається заздалегідь, поступово проростаючи крізь завершення попереднього періоду. Цей принцип можна назвати ланцюговим. Ним пояснюється високий ступінь стильової однорідності творчості митця. Цікаво, що глибокі жанрові та стильові процеси відбуваються на фоні фактичної відсутності чогось особливого у біографії митця.

Творчий шлях О. Козаренка містить п'ять періодів.

I. Навчання: фортепіанна творчість (1982–1989)¹ включає роки навчання О. Козаренка в Львівському музичному училищі (1978–1982), Київській консерваторії (1983–1988) та аспірантурі (1989–1992). У цей час істотне значення має конкурсна діяльність митця, відбувається кристалізація його виконавської та композиторської манери. Остання пов'язана із створенням перших «Писанок», про що говорить сам композитор. Рубежем виступає 1982-й рік.

Характерною рисою цього періоду є те, що значну частину написаного створено для або за участю фортепіано. Помітною є рання сформованість творчого методу митця, для якого властиві опора на національно виразний тематизм, його поліжанрову та театралізовану природу (роль тематичного ядра виконує коломийка), стилістичну «гру знаками» світової музики, з переважанням барокових, романтичних і модерних джерел, використання прийомів алюзії, цитування, числової та буквенної символіки. У надрах цього періоду відбувається зародження рис наступного, про що свідчать композиції «Мікросхеми» та «Ірмологіон».

¹ О. Козаренко зазначає: «1982-й рік – це початок моєї свідомої композиторської роботи. Це перша «Писанка», твір з якого почався мій «композиторський відлік». Все, що було до того, я вважаю, було підготовчим етапом».

У цей час створено Варіації на російську тему для фортепіано (1982), Рондо для скрипки і фортепіано (1982), «Писанки» для фортепіано (всього 5: перші дві – 1982, третя – 1985, четверта і п'ята – 1989; таким чином цей цикл об'єднав навчання О. Козаренка в училищі та консерваторії), вокальний цикл «Сім струн» на вірші Лесі Українки (1982), Пролог для двох фортепіано (1982, текст не зберігся).

II. Звертання до симфонічного жанру (1989–1994)¹ – короткий період і також містить накладання з наступним. У цей час відбувається випробування індивідуального стилю композитора творами великої форми (концертно-симфонічного циклу – Скрипковий концерт, 1989–1994; варіаційного циклу – «Чакона», 1990; сонатно-симфонічного циклу – «Епістоли», 1991).

Тематизм і головні принципи роботи залишаються тими ж, що і раніше, проте тут композитор звертається до алеаторики, сонористики, хеппенінгу, пуантилізму, започатковує послідовне звертання до концерту і концертності як генералізуючої риси його діяльності, імпровізаційності, як принципу побудови композиційного цілого.

Характерним композиційним прийомом О. Козаренка стає жанрово-стильова модуляція (вперше застосована у Варіаціях для фортепіано), що представляє собою перехід з високого стилю у низький (наприклад, перетворення барокової теми в тему шлягера) і потім буде продовжено у «Concerto Rutheno», «Konzertstück» «Sinfonia estraganza», «Отче наш» з «Української кафолічної літургії», «Чаконі», «Епістолах» тощо.

У цей час зростає роль ударних та українських народних інструментів в симфонічному оркестрі (цимбали в Скрипковому концерті), що знайде продовження в наступному періоді, здійснюється послідовна апробація характерних інтонаційних зворотів – зокрема, ефектного підйому до кульмінації за

¹ У 1988 р. О. Козаренко закінчив консерваторію як піаніст, а у 1989-му був переведений на п'ятий курс за спеціальністю «Композиція» і останній рік навчався в консерваторії тільки як композитор. Цього ж року він познайомився зі своїм майбутнім науковим керівником професором І.Ф. Ляшенком, що підкреслює межову роль 1989-го року у творчій біографії митця.

допомогою гліссандо арфи, тремоло литавр та барабанного дробу на *crescendo* (ПП першої частини концерту), що буде продовжено в симфонічних партитурах 2000-х років – «Українському реквіємі» та «Українській кафолічній літургії».

Знаковою рисою цього періоду виступають опанування симфонічного методу, зокрема вміння вибудовувати розгалужену сітку інтонаційних арок (в той час як «Ірмологіон» та «Мікросхеми» засновано на сюїтній моделі) та зародження іронічно-гротескної образності (перша та третя частини Скрипкового концерту, третя частина «Епістол», шоста варіація «Чакони»), що продовжиться у творах наступного періоду («П'єро мертвопетлює», «Псалом Давида», «Український реквієм», «Konzertstück»).

III. Камерна музика, музичний театр (1988–2001) – один з основних періодів творчості митця, в якому представлено константні жанрові моделі й досягнуто самобутність його стильового почерку. Відлуння цього періоду спостерігаємо пізніше (нова редакція «Орестеї», 2013; «Sinfonia extravaganza», 2013; дописана друга частина «Різдвяної Божественної Літургії», 2014 та ін.).

Як і між двома попередніми, між симфонічним і камерно-театральним періодами немає заперечення раніше здобутого. Відбувається подальше збагачення й поглиблення вже засвоєного.

Композитор вперше об'єднує самостійні інструментальні твори у нових музично-театральних версіях (за принципом пародії). Так з'явився балет «Дон Жуан з Коломиї» (1989–1994), що вмістив «Оро» для ансамблю ударних інструментів (1994), «Інвенції» для чотирьох мелодійних інструментів (1990) та «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю (1990). Схожі ознаки помітні у синтетичних жанрових концепціях того часу, наприклад, поєднанні театрального, камерного і вокального жанрів у «П'єро мертвопетлює».

У ці роки композитор вперше активно почав використовувати прийом автоцитування. Про це свідчить те, що тема другого епізоду Рондо для скрипки і фортепіано (коломийка) звучить у

кульмінації другої частини «Concerto Rutheno», лейтінтонація «П'єро мертвопетлює» (III частина) цитується у побічній партії, а потім у репризі і коді «Sonata quasi una Fantazia», тема фіналу «Страстей» мелодично й гармонічно нагадує фінал «Ірмологіону». Таких прикладів багато, в т. ч. в наступному періоді: теми «Concerto Rutheno», «Страстей Господа нашого Ісуса Христа» та «Української кафолічної літургії» («Свят, свят, свят Господь Саваоф», «Ми бачили світло істини») звучатимуть у «Introitus», «Sanctus» та «Lux aeterna» з «Українського реквієму» відповідно.

Важливою ознакою творчості композитора кінця 1990-х постає його звертання до духовних тем і жанрів («Ірмологіон», «Богородичні пісні», «Chansone triste»). Основними ж здобутками цього часу постають «П'ять весільних ладкань з Покуття» (1992), «Chansone triste» пам'яті Вітольда Лютославського (1994), «П'єро мертвопетлює» (1994), «Богородичні пісні» (1995), «Орестея» (перша ред., 1996 р.), «Sonata quasi una Fantazia» (1997), «Час покаєння» (1997) й «Sinfonia estravaganza» (перша ред., 2001).

IV. Духовні твори (1994–2008) – ще один важливий період творчості О. Козаренка. Звертання до духовних жанрів супроводжується інтересом композитора до сакральних наспівів, прийомів партесного письма, манери співу Києво-Печерської лаври й відзначено створенням масштабних богослужбних циклів, що виходять за межі церковного обиходу.

У цей період було створено низку хорових та оркестрово-хорових композицій, серед яких – «Острозький триптих» (1994), «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (1996), «Псалом Давида» (1998), «Різдвяна Божественна Літургія Святого Отця нашого Іоана Золотоустого» (1999, перша ред.), «Українська кафолічна літургія» (2000), «Український реквієм» (2008).

Як і раніше, продовжується розвиток вже знайденого. Головним досягненням стає віднайдення знакових для композитора інтонаційно-тематичних комплексів, серед яких – лейттеми «Страстей» та «Українського реквієма». Обидві – синтетичні в жанрово-стильовому відношенні, поєднують в собі ознаки ліричної пісні, барокової прелюдії чи фантазії, арії *lamento*,

мелодизованої романтичної теми тощо. Виступаючи характерним прикладом козаренкового тематизму, такий комплекс об'єднує в собі не тільки вертикаль і горизонталь, але у згорненому вигляді «озвучує» історичну панораму розвитку європейської музики – народнопісенний первень, барокову жанрово-інтонаційну наповненість, класико-романтичний потенціал симфонізованого розгортання й інтонаційну прагматику авангарду ХХ століття.

У тематизмі літургійних жанрів помітно значну кількість паралітургійних (кант, псалм, духовна пісня) та позалітургійних джерел (у дуже широкому жанрово-стильовому діапазоні, з домінуванням пісні-романсу). Зростає кількість жанрово-стильових алюзій. Ключовою ідеєю постає тотальний жанрово-інтонаційний синтез.

V. Редагування створеного. Театр (з 2008). Завершення «Українського реквієму» стало ще одним рубіжним моментом стильової еволюції Олександра Козаренка. Після 2008 року з'явилося не так багато творів. Дописані друга й третя частини «Sinfonia estravaganza» (2013), підготовано балетну версію твору, зроблено другу редакцію, а по суті – кардинальне переосмислення «Орестеї» (2013), створено Диптих на слова С. Майданської (2013) та «Співанку про Василичку» (2013), написано другу частину «Різдвяної Божественної Літургії» (2014). Крім того, цей період, як і попередні, має свого передвісника у вигляді нової редакції «Оро», створеної у 2004 році («Alte Würzburger Tänze und die Glocken das Heilige Kilian» / «Старовинні вюрцбурзькі танці і дзвони святого Кіліана»).

Характерними рисами найновішого етапу творчості Олександра Козаренка є, з одного боку, його частково репризний характер, адже відбувається черговий нахил маятника у бік театру (і схоже на те, що ідея театру виконує функцію рефрену у творчості митця), з іншого – помітними є тенденції редагування вже написаних творів. Загалом ситуація нагадує збирання сил перед початком нової справи.

О. Козаренко зізнається: «Дуже хочу написати нову книжку. Від «Феномену української національної музичної мови» минуло майже дванадцять літ (розмова велася в 2013-му році – О.К.). Нова

книжка внутрішньо вже „є”, просто я мушу її записати. Ще я дуже хочу створити велику повноцінну оперу, відчуваю, що вже „дозрів”. Хочу вивчити кілька гарних фортепіанних творів і зробити одну/дві монографічні фортепіанні програми. Чи це буде музика Анатолія Кос-Анатольського, чи Нестора Нижанківського, якого я дуже люблю <...> а можливо, варто зробити спільну програму: Нижанківський і Кос-Анатольський разом» [74].

На еволюцію творчості О. Козаренка впливають особливості його розвитку як виконавця та науковця. За тридцять років виконавська манера піаніста не зазнала суттєвих змін, проте іншими стали репертуар і співвідношення між видами концертування.

Межею двох виконавських періодів О. Козаренка став рубіж тисячоліть. Монографічна бахівська програма (три концерти d-moll, f-moll, c-moll) завершила період інтересу піаніста до західноєвропейського барокового, класичного та романтичного репертуару (Й.С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, Е. Гріг, П. Чайковський, С. Рахманінов, О. Скрейбін, С. Прокоф'єв). Надалі маестро ставитиметься до репертуару вибірково. Це буде українська музика і музика ХХ ст. (Д. Бортнянський, М. Лисенко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Скорик, Є. Станкович, О. Козаренко, Д. Шостакович).

Змінюються пріоритети у формах концертування. Коли раніше О. Козаренко виступав і соло, і в супроводі оркестру, і у ансамблях різних складів, то тепер він віддає перевагу сольному й камерно-інструментальному виконавству. Імовірно, таке самообмеження виникло як компенсація великих оркестрово-хорових форм композиції, водночас відобразивши вікові зміни і пов'язані з цим намагання досягнути ще не розкриті можливості звукової природи художнього образу.

Очевидно, на репертуарні зміни вплинула і наукова робота. У 2001 році О. Козаренко захистив докторську дисертацію, присвячену проблемі української національної музичної мови і творчості М. Лисенка зокрема. Ціле ж наступне десятиліття

сфокусовано на виконанні творів М. Лисенка і української музики ХХ століття. Імовірно також, що тривалою діяльністю у Львові, який так і не став «своїм» для композитора, зумовлений його інтерес до творів галицьких композиторів – М. Колесси, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського, рідко виконуваних сучасними піаністами. Сказане схиляє до висновку, що межа тисячоліть виступила вагомим рубіжним моментом і у виконавстві, і у науковій діяльності, і в композиторській творчості О. Козаренка.

ПІАНІЗМ

1.1. «Мелодичне начало – це альфа і омега мого виконавського варштату...»

Початок формування творчої індивідуальності О. Козаренка пов'язаний з Коломиєю, містом, яке славиться плеканням національних традицій. «Випадком долі сталося так, – говорить він, – що я народився в Коломиї, яка була другим українським культурним центром у Галичині за Австрії і Польщі. В Коломиї постала перша україномовна гімназія, перші україномовні видавництва братів Білоусів та Якова Оренштайна. У ХІХ ст. в Коломиї постав перший світський український театр. І ось цей синтетичний мистецький дух Коломиї я ще застав малим, в музичній школі. Я тільки зараз аналізую, чим відрізнялася Коломийська музична школа. Передусім, тим, що в ній працювали випускники довоєнних Празької, Варшавської та Львівської консерваторій. Це були презентабельні старші пані, які часто спілкувалися типово галицькою говіркою. Страшенні патріоти. Серед них були страдники, які або самі по відсиджували в таборах, або їхні родичі були у відселенні. Звичайно, про це не говорилося. Атмосфера музичної школи дуже відрізнялася від того середовища, в якому існувало місто. У музичній школі було осердя давньої Коломиї».

О. Козаренко закінчив Коломийську музичну школу 1978 року. «Я вчився як піаніст, – пригадує Олександр Володимирович, – і моєю першою вчителькою була універсальна особистість. Це була випускниця Василя Барвінського у Вищому музичному інституті як піаністка, а також Лідії Улуханової як вокалістка – Романна Володимирівна Гумінілович (за чоловіком Клапоушак). Вона володіла справжнім вердієвським голосом. Малою дитиною я не міг цього збагнути, але потім, із спогадів колег, з того репертуару, який вона співала, бо збереглися програмки, я зрозумів, якого класу це була співачка. Коли Микола Філаретович

Колесса був диригентом Львівської опери, з часів німецької окупації, і треба було співати Вагнера (трупа розлетілася, а він знав, що Романна Володимирівна живе в Коломиї), то приїхав до неї, злякався, що вона так схудла. Голод був. Залишивши їй певну суму грошей, сказав: – Рома, відживляйся. Я за тобою приїду, бо треба співати Вагнера».

Саме в музичній школі він отримав перший досвід роботи з дуже важливим для його виконавського методу принципом вокалізації фортепіанної фактури. Піаніст говорить: «Я не пригадую, щоб Романна Володимирівна на уроках щось показувала на фортепіано. Вона все проспівувала, всі елементи фактури. Мене це дуже дивувало. Коли ти підходив до класу Романни Володимирівни, то спочатку чув спів, а потім гру дітей. І тільки в консерваторії, навчаючись у професора Всеволода Михайловича Воробйова, я зрозумів, що це означає. Вона оживляла всі фактурні пласти, заставляла їх перемелодизовувати. Жоден пласт не був мертво акомпануючим, а – комплементарно взаємодоповнюючим, і коли ти проспівував всі ці пласти, тоді фактура починала оживати»¹.

О. Козаренко зазначає, що в основі його виконавської стилістики лежить ідея всеохопного мелодизму: «Мелодичне начало – це альфа і омега мого виконавського варштату. Так мене вчив Всеволод Михайлович Воробйов в консерваторії. Наприклад, коли ми вивчали другу частину бахівського фа-мінорного концерту, він мені розповів про випадок з професором Ленінградської консерваторії Володимиром Нільсеном, який вісім годин вчив другу частину цього концерту у своїй кімнаті, аж поки хлопчик-сусід по комунальній квартирі, сказав: „Дядю, як чарівно ви співаєте!“. Ось цей „чарівний спів“ за фортепіано – та лінія, яка тягнеться в мене від Коломиї: від часу навчання у вокалісткі-піаністки – до професора Воробйова, останнього, хто зберіг

¹ Своє ставлення до пластів фортепіанної фактури Олександр Козаренко пояснює так: «Ми оживляємо все, що можна оживити. Те, що хоч трошки промовляє, більше того, пласти акомпануючі, які прийнято приховувати. Я вважаю, що завдання виконавця не приховувати акомпануючі пласти, а максимально їх оживляти, для того, щоб ефектно зіграти головну лінію. Оживляти через пошуки значенневих моментів».

і передав своїм учням золоту київську традицію піанізму 1920-х рр. Він вчився у Валентини Костянтинівни Стешенко-Куфтіної, видатної піаністки, учениці Ф. Блюменфельда, яка володіла всім репертуаром, захоплювалася Скрябіним і була філософом роялю. Через Всеволода Михайловича я перейняв київську піаністичну школу, а якщо ширше – українську піаністичну школу, в основі якої лежить ідея тотальної перемелодизації всіх фактурних пластів, тобто нічого не є бездиханним, все живе за принципами людського дихання. Ця ідея є однією із засадничих для української національної піаністичної школи, яка дуже відрізняється від віденського чи берлінського піанізму¹. У Львові з таких піаністок можна згадати Дарію Каранович-Гординську. Вона також народилася в Коломиї».

О. Козаренко навчався у класі Романни Гумінілович (Клапоуцак) всього три роки, проте вони були дуже важливими для формування його виконавської індивідуальності. Пізніше він перейшов у клас випускниці А. Нікодемівича Веслави Францівни Ясіновської. Зі слів О. Козаренка, Веслава Францівна навчала його європейському піанізму, багато займалася організацією піаністичного апарату.

У Львівському музичному училищі О. Козаренко потрапив до класу учениці Л. Уманської та О. Криштальського Євгенії Ісакіївни Агроскіної, якій він, передусім, завдячує розширенням свого музичного світогляду. О. Козаренко говорить: «Вокальна трактовка інструменту Євгенією Ісаківною дуже й дуже підтримувалась. Але вона переслідувала мету максимально розширити обрії нашого музичного існування, і по суті саме вона ввела нас у світ великого піанізму, тому що ми слухали в неї вдома, де була колосальна фонотека, виконання одного й того ж твору в двадцяти варіантах і на стику цих варіантів шукали власну концепцію».

¹ О. Козаренко заперече будь-яке своє відношення до австро-німецького піанізму як школи об'єктивного, академічного виконання. «Я ніколи не був об'єктивним академічним виконавцем. Я граю Баха зовсім неакадемічно. Кажуть, що я кожний раз граю себе. Я розумію, що це мій шлях. Не можу грати стилізації, вони мені нецікаві».

Про В.М. Воробйова О. Козаренко пригадує таке: «Коли я вперше потрапив до нього в клас, я на півроку взагалі перестав грати, настільки він змінив моє розуміння піанізму, показавши максимальну розшарованість фортепіанного тексту на різні фактурні пласти й прийоми і їхнє співжиття в руках. Він казав: „Ми всі «сороконіжки» і можемо працювати в цирку еквілібристами, коли права рука не знає, що робить ліва нога», настільки це складна система психофізичних кореляцій. І я тільки зараз починаю потрохи усвідомлювати те, чого навчав мене Всеволод Михайлович. Але бачу, що від Коломийської музичної школи до Київської консерваторії в мене не було розривів, навпаки, йшла одна єдина лінія, хоча в той момент це здавалося мені локальними кризами, але з часом я почав сприймати їх не як зупинки, а як осягнення нової якості. Подолання цих криз було немов „запереченням заперечення”. Тобто підтвердженням того самого, тільки на іншому етапі розгортання».

О. Козаренко вважає, що його формування як музиканта почалося з піанізму. Потреба в композиторській творчості виникла пізніше. Проте, навчаючись в музичній школі, він часто імпровізував на фортепіано, в манері попури. Записувати свої твори розпочав тільки у Львові. Навчаючись за спеціальністю фортепіано, займався композицією факультативно у М.М. Лемішка. Вже тоді, з першого курсу, за словами маестро, композиція захопила його настільки, що він віддавав їй дуже багато часу. А в кінці четвертого – відбувся його перший сольний авторський концерт як композитора і піаніста.

Про навчання в консерваторії О. Козаренко пригадує: «У Всеволода Михайловича я зіграв майже всього фортепіанного Б. Лятошинського. Мало грав С. Рахманінова, лише другий фортепіанний концерт. Пригадую, що дуже серйозно вивчав творчість Ф. Шопена. Не можу забути й те, що на конкурсі М. Лисенка у 1984 р., коли я став лауреатом, була дуже важка програма. Я вже не пригадую все, що я грав на всіх турах, але пам'ятаю, що на першому – якусь бетховенську сонату, поліфонію і аж шість етюдів (серед них – „квінтовий” етюд О. Скрябіна, №3

ор. 65, та 24-й етюд Ф. Шопена), на другому – Другу сонату С. Прокоф'єва та сонату Ф. Шопена b-moll. Остання була дуже значимим для мене твором. А на третьому (заключному) турі – Перший концерт П. Чайковського і „Слов'янський концерт” Б. Лятошинського». Випускна програма О. Козаренка в консерваторії включала сонату Ф. Ліста h-moll, сонату Л. ван Бетховена № 32 і фортепіанний концерт С. Прокоф'єва №3.

Важливе значення для формування виконавської стилістики О. Козаренка мало спілкування з акторами. «Для мене театр, – каже композитор, – це окрема сторінка мого існування». Випускник Київської консерваторії був прийнятий на роботу в Коломийський театр¹ завідувачем музичною частиною. «І я дуже з цього гордий, – говорить маестро, – тому що Коломийський театр – це перший театр в Галичині, де у 1848 р. „Наталка Полтавка” була поставлена покутською говіркою».

На запитання, що саме піаніст міг почерпнути в акторів, О. Козаренко відповідає: «Закони мистецтва – однакові, незалежно від жанру. Для мене великою школою виконавської майстерності було спілкування зі старими актрисами, яких я застав у цих театрах. У мене є стаття „Великі актриси малих українських театрів”, в якій я описав моє спілкування з Оксаною Затварською, примадонною Коломийського театру, першою Заслуженою артисткою Західної України, актрисою Ніжинського театру Ганною Пащенко і актрисою Дрогобицького театру Ганною Чеботарьовою. Всі вони в житті були дуже простими, доступними людьми і, водночас, зберегли амплу універсальних актрис, яким було підвладне все – від безшабашної комедії на зразок „Сватав Гриць удовиць” до „Марії Стюарт”. Я до смерті не забуду, як Ганна Пащенко розв'язувала хустку в сцені смерті у „Наймичці” за Т. Шевченком, де, зустрівшись з сином, вона признається, що його мама, коли їй з рук випадав віник, то здавалося, що грім небесний. Для мене це є прикладом колосальної психореакції на те, що відбувається в тексті».

¹ Після Коломийського театру композитор працював в Ніжинському театрі, потім в Дрогобицькому, Чернігівському, Одеському театрі імені В. Василька, Львівському ТЮГу, Національному театрі імені М. Заньковецької.

На запитання щодо сценічної поведінки О. Козаренко відповідає, що внутрішнє ансамблювання – значно важливіше будь-яких зовнішніх ефектів, наголошуючи на необхідності бути зосередженим на тексті, тому що все інше залежить від уміння реагувати на текст, вжитися в образ. Саме в театрі, з його слів, він осягнув необхідність глибини психоемоційної реакції, здатності зосередження, уміння психо-енергетичної концентрації, розуміння важливості не зовнішнього, а внутрішнього. Зал, на думку Олександра Володимировича, – настільки ж важливий, як і уміння заглибитися в текст. «Зал включиться, – каже він, – якщо ти включений. І зал дуже добре відчуває, чи включений ти, чи ні».

Вираз обличчя піаніста є безпосереднім учасником виконавського процесу і залежить від змісту та жанру виконуваного твору, переважно – зосереджений, без особливої напруги, але такий, що виражає активність роботи думки. Зрідка, у особливих, драматургічно знакових точках виконання, можна підглядіти підняті брови, злегка примружений погляд або нахмурене чоло, іноді – ледь помітну посмішку або виразне відчуття задоволення. Погляд піаніста ніколи не є розсіяним. Він спрямований або на клавіатуру, зі злегка нахиленою вперед головою, або ж у важливих, з точки зору ансамблю, моментах – звернений у бік диригента чи співака. Це – рідко погляд, спрямований у очі. Скоріше – крізь або навіть над фігуру партнера. У окремі моменти піаніст розправляє плечі, граючи з високо піднятою, навіть дещо закинутою назад головою.

До характерних рухів належать легкі похитування головою з боку в бік у такт метро-ритму, легкі, нечасті кивки уперед, пов'язані з метро-ритмічним акцентом, більше або менше нахилиння голови і частково корпусу до інструменту. Особливо це характерне для сольного виконання, коли створюється враження діалогу піаніста з роялем. У випадках ансамблевого виконання піаніст частіше тримає корпус прямим, не дозволяючи собі випустити з поля зору партнера. Хоча найчастіше він зберігає їх у полі зору «бічним» поглядом. У випадку потреби сильної атаки розмах плеча піаніста може бути настільки значним, що кисть

рвучко підіймається близько метра над клавіатурою, падаючи раптово, з розгону. У такі моменти піаніст дозволяє собі навіть легке «підстрибування» на стільці. Але це відбувається рідко, саме тоді, коли потрібна сильна і раптова атака звуку. І навпаки, у моменти зосередження, створюється враження глибокого затамування дихання.

Різний репертуар зумовлює різні варіанти сценічної поведінки маестро. Так, бахівські концерти виконуються (наскільки це дозволяє його манера) максимально строго і академічно. Тоді як виконання власних «Писанок» демонструє значно більшу свободу рухів, різноманітність і темпераментність поведінки за інструментом, а акомпанування в піснях А. Кос-Анатольського не позбавлене навіть деяких зовнішніх ефектів.

Виконання власних творів – найбільш природне з точки зору поведінки Козаренка на сцені. Тут і у виразі обличчя, і в діапазоні рухів помітно, що піаніст від початку й до кінця перебуває в атмосфері створеного ним захоплюючого магічного дійства. Це азартна гра у найглибшому філософському сенсі – синтез рафінованого піанізму та глибинного занурення у хід безпосереднього творчого процесу.

Зовнішній вигляд артиста на сцені відповідає образу романтичного виконавця. Це в хорошому розумінні сценічний академізм, водночас міміка, пластика тіла виявляють лідерські якості та глибокі емоції¹, якими він заряджає слухачів.

¹ Олександр Козаренко зізнається, що первинним для нього є емоційне начало: «Я намагаюся, – каже він, – спочатку схопити загальний образ <...> швидко зліпити його в першому наближенні». Піаніст розрізняє гру під час репетицій і концертне виконання. «Всеволод Михайлович вчив мене, – каже О. Козаренко, – що все залежить від того, з якою атакою ти почнеш. Від цього вся програма може піти абсолютно по-іншому. Це мовлення. В процесі репетицій ми виструнчуємо мову, доводимо до максимально можливої досконалості технологію, але промовляти починаємо тільки в акті гри, коли використовуємо ігрові знаки. Бо, якщо їх не артикулювати, то вони не живуть, вони – мертві».

1.2. «Я піаніст обмеженого, проте хорошого репертуару...»

Автор вмирає, коли ставить останню крапку у своєму творі. Далі все залежить від інтерпретаторів...

Олександр Козаренко

Репертуар О. Козаренка включає понад двісті творів. Приблизно рівноцінно представлена в ньому українська та зарубіжна музика. У останній переважає творчість композиторів XVIII–XIX століття, передусім, твори Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, П. Чайковського, О. Скребіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича (див. Репертуар у додатках).

Українську частину репертуару складають, в основному, твори М. Лисенка і композиторів XX століття – Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Є. Станковича, М. Скорика, О. Козаренка. Кількісно переважає музика романтичної доби та XX століття¹. У жанровому – домінують концерт та соната.

Особливе місце у піаністичному доробку О. Козаренка займають дев'ять монографічних програм. А саме – клавірні концерти Й.С. Баха (d-moll, f-moll² та подвійний c-moll, зіграний з Мирославом Драганом), дві лисенкові програми – фортепіанна і вокальна (з Валерієм Буймістром і Людмилою Давимукою), з творів Б. Лятошинського³, А. Кос-Анатольського, «25 миттєвостей української фортепіанної музики» та три камерні програми, зіграні з Лідією Шутко – Д. Шостакович, М. Скорик та «Українська скрипкова соната».

¹ О. Козаренко вважає, що однаково ставиться до музики різних епох, і його вибір не залежить від того, до якого історичного періоду належить твір.

² Клавірний концерт f-moll Й.С. Баха знаходиться в репертуарі Олександра Козаренка, починаючи з 1981 року, коли він, третьокурсником, зіграв його разом з камерним оркестром Львівського музичного училища (дир. Мойсей Аранович).

³ Створена у 1993 р.

Особливе ставлення О. Козаренка до творчості засновника української національної композиторської школи¹ інспіроване враженнями від Республіканського конкурсу імені М. Лисенка², роботою над дисертацією та підготовкою монографічної лисенкової програми з камерно-вокальних творів у зв'язку з 150-річчям з дня народження композитора (1992 р.). До цього його заохочувала Роксана Скорульська, завідувач Музею Миколи Лисенка, яка й познайомила піаніста зі співаками Валерієм Буймістром та Людмилою Давимукою. Разом з О. Козаренком вони розучили «розкішну програму з вокального Лисенка в двох відділах», яка найперше прозвучала у Львові. «Ось той вокальний Лисенко, – говорить О. Козаренко, – взагалі мене потряс. Тому що це були такі тонкі зразки вокальної лірики...». Щодо фортепіанної програми композитор говорить: «М. Лисенко тим мене захопив і став мені близьким, що в нього я всюди бачу втілення моїх музикознавчих ідей інтертекстуальності, а точніше семантизації музичної мови, тобто колосальне володіння новітньою технікою комбінаторного, монтажного принципу творчості».

Концертна програма «25 миттєвостей української фортепіанної музики» була створена у 2009 році, з нагоди 25-річчя Республіканського конкурсу імені М. Лисенка. Вона неодноразово виконувалася за кордоном, в Німеччині та США. До неї увійшло 25 творів: по п'ять – п'яти композиторів: п'ять П'єс за ляйпцізьким автографом 1878–79 рр. М. Лисенка, п'ять Прелюдій ор. 4, ор. 7 Л. Ревуцького, п'ять Прелюдій ор. 44 Б. Лятошинського, п'ять Коломийок М. Колесси і п'ять Писанок О. Козаренка.

П'ять, – говорить Олександр Козаренко, – це містична цифра. В латинській філософії ця фігура *lustrum*³ знакова. П'ять по

¹ «Рівень посвяченості у таїну творчості українського генія і відданість Козаренка Лисенковій музі, – писала І. Строй, – не мають аналогів у музичній україністиці» [215].

² До 1984 р. О. Козаренко з творів М. Лисенка виконував лише Другу рапсодію і прелюдію «Хлопче-молодче» з «Української сюїти».

³ Значення слова *Lustrum* пов'язують з історією Давнього Риму. Кожні п'ять років відбувався перепис населення, по закінченні якого приносилася жертва на Марсовому полі. Тепер це означає п'ятилітній термін і свято після кожного п'ятирічного періоду.

п'ять – це віддзеркалення моїх 25-ти років. І що цікаво – ця ідея прочитувалася слухачем. Я був цим захоплений. Не було жодних вступних слів, проте панорама української музики від М. Лисенка до О. Козаренка показувала колосальну тяглість нашої історії музики, те, що ми говоримо те саме, тільки іншими словами, а часто – навіть тими ж словами, тільки в іншій інтерпретації...».

У репертуарі О. Козаренка значне місце посідають концерти В.А. Моцарта, Р. Шумана, С. Рахманінова, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, сонати Л. ван Бетховена, Е. Гріга, Ф. Ліста, Ф. Шопена. Він також є першовідкривачем низки творів українських композиторів – Миколи Лисенка, Бориса Лятошинського, Анатолія Кос-Анатольського, Мирослава Скорика, Євгена Станковича. Цікавою частиною його піаністичного доробку є власні твори.

1.3. Формування піаніста: проблема раннього і зрілого виконавства

Риси раннього піанізму О. Козаренка демонструють записи Варіацій на російську тему, Рондо для скрипки і фортепіано, «Двох писанок», вокального циклу «Сім струн» на вірші Лесі Українки, зроблені на авторському концерті у 1982 році (партія фортепіано – автор), а також виконання Клавірного концерту Й. С. Баха №5 f-moll з камерним оркестром училища у 1981 році (дир. Мойсей Аранович), який можна порівняти з записом цього ж твору 1999 р. запису з камерним оркестром «Perpetuum mobile» (дир. Георгій Павлій).

Семантика слова несе в собі смисли жертвопринесення, очищення. Крім того, п'ятірка є універсальним символом людини, її п'яти відчуттів (зір, слух, дотик, нюх, смак). У цілому сутність п'ятірки пов'язують з об'єднанням парного і непарного чисел (3+2), прагненням вирватися з матеріального існування до свободи, боротьби людини зі смертною природою. Див. : Ключников С. Ю. Как свои пять пальцев // Священная наука чисел: символика, нумерология, психология / С. Ю. Ключников / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mar4586.narod.ru/numbers/5.html> [87].

У виконанні *Варіацій для фортепіано* простежується тенденція вокалізації фортепіанної фактури¹, проявляючись у фразуванні, плавності голосоведення, використанні мовних інтонацій, тонкощах ритмічного, динамічного і, особливо, штрихового нюансування. При всьому фатурному багатстві піаніст завжди дотримується гомофонного виконавського спрямування, яскраво виділяючи мелодичне начало, використовує динамічні й темброві контрасти, оркестральність звучання інструмента.

Запис *Варіацій* свідчить про те, що уже в ранньому віці Козаренко добре володів драматургією виконавських штрихів. Прикладом може бути друга варіація твору, де в різних руках одночасно застосовано *staccato* і *legato*. У цілому виконання демонструє володіння повнозвучним туше, з помірним використанням педалі, застосування прийому поступового пришвидшення².

¹ У дослідженні особливостей виконавської інтерпретації О. Козаренка ми спираємося на три базові принципи інтерпретаційного аналізу – інтонаційно-динамічний, жанрово-фактурний та історико-семіотичний. Запропонований Оленою Марковою інтонаційно-динамічний передбачає чуття в інтонаційності композиторського тексту заданої множинності виконавських інтерпретацій, усвідомлення цілісності музичного твору, що визначається трьома «контрольними точками» інтонаційних взаємодій (початку – серії кульмінацій та завершення) та уявлення про інтонаційну амбівалентність складових твору [157, 77].

Жанрово-фактурний (Марина Скребкова-Філатова) виходить з того, що: «Кожний розділ музичного твору <...> майже завжди об'єктивно містить в собі ознаки кількох різних складів (одні – більш «явні», інші – «завуальовані»). При виконанні інтерпретатор вибирає з різних потенційних фактурних можливостей, що одночасно містяться в тканині, ту чи іншу, яка найбільш відповідає його творчому задуму» [208, 240]. Так виникають поняття виконавського фактурного нахилу, виконавського жанрового нахилу, виконавського образно-сміслового нахилу, ліричних, епічних, драматичних концепцій твору [208, 245–248].

Сутність третього принципу, історико-семіотичного, на нашу думку, полягає у розгляді виконавського стилю в функції знака, а системи виконавських стилів – у функції знакової системи. Згідно цього принципу аналізується стилістичний виконавський нахил «контрольних точок» музичного тексту, шляхом їх співвіднесення визначається домінуюча стилістично-інтерпретаційна спрямованість та стилістично-інтерпретаційна концепція виконання, її художньо-сміслові надбання або ж втрати. Зазначені операції робляться на матеріалі аналізу особливостей звуковидобування, фразування, штрихової драматургії, динамічних і темпових характеристик виконання.

² Дію цього принципу спостережено також у виконанні другої частини фортепіанної сонати М. Лисенка, де його застосування є рішенням піаніста всупереч вказівці

У виконанні Варіацій протиставлено способи мелодичного і ритмічного трактування інструменту, що згідно концепції Ю. Чекана¹, може бути виявом індивідуального та колективного начала відповідно².

Трактування фортепіано у *Рондо для скрипки і фортепіано* розпочинає концертно-імпровізаційну лінію виконавства О. Козаренка. Тут увага піаніста зосереджена на підкресленні метро-ритмічної свободи, розширенні штрихового діапазону, застосуванні ефектних тремоло, виділенні віртуозних пасажів, темпо-ритмічного *rubato*, загостренні пунктирних і синкопованих ритмів.

Найяскравішим виявом цієї лінії піанізму О. Козаренка стало виконання «Двох писанок» (1982 р.), для яких, окрім сказаного, притаманне персоніфіковане трактування музичного тексту, через раптові контрасти динаміки, темпів та штрихів. Подібний підхід буде продовжено у наступних п'єсах циклу. У «Писанці» №4, наприклад, будуть максимальні заповільнення на початку і вкінці фрази, натомість пришвидшення, з одночасним істотним посиленням чіткості атаки звука в її середині. Крім того, кожному фразу піаніст починає міцною, сфокусованою атакою. Між фразами – відчутні цезури, які дозволяють розглядати ширші синтаксичні побудови, як перебіг імпульсів. Таке виконання схоже на думну рецитацію, і структурно, і за якістю мовного інтонування. У «Писанці» №5 з'являється нервова імпульсивність ритмічної організації, підкреслена ударність синкопованих побудов.

Виконання *Концерту для клавіру №5 f-moll Й.С. Баха* 1981 року та 1999 року демонструє суттєві відмінності. Оскільки в цей період О. Козаренко багато уваги приділяв

композитора щодо повернення до початкового темпу. Описуване явище притаманне лише власним композиторсько-виконавським концепціям О. Козаренка, а також – творам М. Лисенка, які для піаніста є особливо близькими.

¹Див. детальніше: Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – С.147–153.

²Ця риса піанізму О. Козаренка буде втілена в «Concerto Rutheno» та інших камерних творах митця.

виконанню власних творів, то саме це, на наш погляд, стимулювало опанування ним якісно нової манери.

По-перше, виконання 1981-го та 1982-го років помітно відрізняються один від одного. Ця межа відзначена потужним ривком уперед, адже між записами одного й того ж твору 1982-го і 1999-го років – значно менше різниці, ніж між записами 1981-го і 1982-го років. У обох виконаннях дотримано один темп, проте це єдине, що споріднює ці виконання. У виконанні 1981 р. бракує чіткості штрихів. Загалом воно відзначене пісенно-романтичним, шубертівським колоритом. У виконанні 1999-го року помітно якісно нове звукоутворення – потрясаюча рівність ведення мелодичної лінії, проникливе, глибоке, звукоутворення, уміння динамічної і тембрової диференціації (зокрема, тонке *pp* другої частини), поглиблення контрасту на різних рівнях засобів виразності. Відмінність – особливо помітна у другій частині, фактурно прозорій, де роль фортепіано – провідна. У виконанні 1981-го року партія фортепіано позбавлена добре відчутної пізніше легкості й ажурності. Таке дає підставу класифікувати ці два виконання як різні в жанрово-виконавському нахилі – епічне (1981) і драматичне (1999). Про це свідчить, з одного боку, – поява міцного, опертого звукоутворення, сильної атаки і пов'язаної з цим експресивної манери виконання, з іншого – легкої, невагомої манери звукоутворення, як засобу створення витончено ліричного образу.

Таким чином, спостереження над раннім піанізмом О. Козаренка переконують в тому, що:

1. Виконання О. Козаренка у авторському концерті 1982 року має дуже багато спільного із його зрілою виконавською манерою: в послідовному застосуванні принципу вокалізації фортепіанної фактури, тяжінні до драматичного концертного стилю, значущості елементів виконавської імпровізації. Вищесказане дає змогу стверджувати ранню і швидку сформованість піаніста.

2. Порівняння записів 1981-го і 1982-го років виявило, що 1982-й – був переламним, як такий, що привів до кардинальних якісних зрушень у виконавстві Козаренка.

Головним стимулом такого різкого якісного росту, на нашу думку, стала робота піаніста над підготовкою першого авторського концерту.

3. Процес швидкого вдосконалення піаністичної майстерності О. Козаренка і зазначеної жанрово-стилістичної модуляції пов'язаний із переходом від епічного жанрово-виконавського нахилу – до драматичного, про що свідчить порівняння концертних записів 1981–1982-го та 1999-го років.

1.4. Зрілий піанізм

1.4.1. Камерне виконавство

Розглянемо особливості камерного виконавства О. Козаренка на прикладі його інтерпретації скрипкових сонат Бориса Лятошинського, Мирослава Скорика та Дмитра Шостаковича в дуеті з народною артисткою України Лідією Шутко. Вибір творів саме цих композиторів зумовлений їх вагомою роллю у його репертуарі ще з часу навчання в Київській консерваторії, а також схильністю до музики ХХ століття.

Три частини *Сонати для скрипки і фортепіано Б. Лятошинського* втілюють героїко-драматичний, скорботно-ліричний та драматично-гротескний образи. За емоційним змістом твір перегукується з фортепіанним циклом «Відображення» та фортепіанними сонатами Б. Лятошинського періоду 1920-х. У сонаті так само панує гострота контрастних зіставлень фактурних та артикуляційних прийомів. Цикл насичений інтенсивним симфонічним та монотематичним розвитком.

Партії скрипки і фортепіано – принципово рівноправні і рівнозначно мелодизовані, їхнє співвідношення буває або діалогічним, або дуетним. Фортепіано нерідко перебирає мелодичну ініціативу на себе (особливо в другій частині), перевершуючи скрипку багатством регістрових, фактурних і тембрових можливостей.

Перша частина твору (*Allegro impetuoso*) розпочинається мужнім акордом-ударом фортепіано, який ініціює розгортання драматичного монологу скрипки. Цей акорд поставлений піаністом дуже впевнено, як своєрідне *motto* твору. Головна партія має акордовий виклад, хоча й збагачена підголосками. Вона – багата в ритмічному відношенні, утворюючи разом з мелодією скрипки звивистий поліритмічний діалог. Роль піаніста тут полягає в необхідності постійного стримування експресії скрипки. Привертають увагу виражена, в міру глибока атака звуку, рівність динаміки, чіткість штрихів. У виконанні головної партії піаніст блискуче застосовує «техніку стримування», балансуючи на межі значної емоційної напруги.

Природність фразування і полімелодизацію фактури помітно у першому реченні головної партії, де фортепіано виконує роль фону, і, особливо, в другому, де функції рельєфу і фону змінюються, а піаністу вдається досягти безперервного пальцевого лігування в умовах крупної акордово-октавної техніки. Але навіть у першому реченні головної партії (ц. 1) хвилеподібні пасажі октавами трактуються О. Козаренком підкреслено мелодично. Цей підхід помітний також на участках, які дають значно менше можливостей мелодичного проспівування елементів фактури, наприклад, у 4 т. до ц. 2, де піаністу вдається зробити єдину виразну мелодичну лінію з відокремлених паузами восьмих *non legato* (Приклад 1.4.1.1), або у 3 т. до ц. 1, де у переважаючі вертикальні побудови вплітаються підголоски (Приклад 1.4.1.2).

У сполучній партії (4 т. до появи розміру 3/2) піаніст в умовах фігураційної фактури, як окремий шар, виділяє фундаментальні октавні басы, що, окрім тембрового контрасту, набувають також значення самостійної мелодичної лінії (Приклад 1.4.1.3).

У побічній партії, яка втілює витончено ідеальний образ, піаніст виступає у двох іпостасях. Поліритмічні фігурації виконавець втілює особливо легким, мов невагомим, але водночас дзвінким звуком (*sempre pp*), що нагадує гру світлотіні на полотнах імпресіоністів. (Це зумовлено і м'якістю атаки звуку, і глибоким *legato* кожної фрази). У другому реченні, де фортепіано

і скрипка по черзі слухають один одного, Козаренко досягає делікатного, проспіваного звучання, як у проведенні мелодії, так і в розсипчастому характері фігурацій.

У розробці (*Allegro impetuoso*, ц. 4) виконавська палітра фортепіано розширюється за рахунок штриха *staccato*, інтервального і акордового тремоло, прицільної атаки звуку, притаманної інфернальним образам ХХ століття.

У репризі, де співвідношення образів ще більше поляризується, піаніст використовує глибокі, проте акуратні квінтові педалі в зоні побічної партії (ц. 8, *Meno mosso*), а в коді (*Maestoso e pesante ma non troppo lento*, ц. 13) екстатичність образу (головна партія в збільшенні) досягається за рахунок масивного акордового тремоло.

Специфіка фортепіанної партії у другій частині (*Tempo precedente*) полягає у кількох знахідках: це досягнення дзвінкості і невагомості квінто-октавних та септакордових паралелізмів, які виконують функцію мелодизованого рельєфу по відношенню до репетицій соліста *sul ponticello*. Винятковий інтерес представляє основна тема (*Lento*), глибока полімелодична природа якої очевидна. Надзвичайно м'яке і глибоке звуковидобування, максимальне *legato* та тривалість фраз надають їй особливої краси.

У гірляндах пасажів репризи піаніст добивається плавності голосоведення та тембрового контрасту. У фіналі (*Allegro molto risoluto*) ритмічно-ударні якості фортепіано посилені гоморитмічністю теми.

Схожі прийоми піанізму зустрічаємо у виконанні *Сонати для скрипки і фортепіано №1 М. Скорика*, де застосовано педальне й безпедальне звукоутворення, різні способи співвідношення горизонталі і вертикалі.

Головна партія (*Allegro molto*) – цікава з точки зору партнерства скрипки і фортепіано. На перший погляд, здається, скрипка домінує, оскільки їй доручена яскрава мелодія вокального складу, яка веде за собою фортепіано. Проте уважніше вслухання дає змогу почути глибинний мелодизм фортепіанної партії, який дуже вдало підкреслено виконавцем. Короткі синкоповані мотиви,

розділені паузами, поміщені в різні метричні умови, у виконанні О. Козаренка демонструють виразно полімелодичне трактування фактури, з враженням «мелодій пунктиром», які обволікають мелодичними підголосками мелодію скрипки (Приклад 1.4.1.4).

М'якість атаки одночасно з вокалізацією фактури спостерігається і у подальшому акордовому викладі (тт. 10–12, Приклад 1.4.1.5), а також у виразних мелодичних підголосках, які з'являються у партії фортепіано, починаючи з т. 13 (Приклад 1.4.1.6).

Звертають на себе увагу хвилеподібні арпеджіо (від т. 29, Приклад 1.4.1.7), виклад теми паралельними терціями в розбіжному і збіжному русі (від т. 37, Приклад 1.4.1.8).

Цікаві виконавські знахідки зустрічаємо у темі побічної партії (від т. 49), з її інтонаціями танго, рок-н-ролу й джазу¹. Піаніст демонструє диференційований підхід, чітко виділяючи мелодію, бас та середні голоси (паралельними квартами, пізніше паралельними тризвуками), чим компенсує певний брак мелодичної винахідливості в мелодії скрипки.

Притаманне О. Козаренку вміння ансамблювати добре помітно на матеріалі побічної партії. Зокрема виразною, але динамічно стриманою, партія фортепіано є в той момент, коли мелодія звучить у скрипки, і навпаки, хоча динаміка загалом знаходиться в діапазоні *pp–p–mp*, нагадуючи співвідношення загального і крупного планів в кіно, а також прийоми сценічної постановки.

Мелодико-ритмічне *ostinato* початку розробки трактується О. Козаренком ударно-фоново, як віддалений (*pp*) гул. На його фоні функцію рельєфу виконують мелодико-гармонічні елементи теми (від т.104), з ефектом відлуння (розбиті навпіл кварта корди звучать по черзі – спочатку надтріснуте *pizzicato* скрипки, а тоді його відзвуки – половинні *non legato* фортепіано).

¹ У побічній партії першої частини цієї сонати, за словами О. Козаренка, «маємо зразок української „боса нови”, у другому ж епізоді „жорстокого романсу” чи танго у стилі славнозвісних „Червоних маків” або „Гуцулки Ксені” Я. Барнича (із характерним ритмічним укрупненням зворотнього пунктиру в кадансах теми скрипки)» [97, 241].

У розробці (*Piu mosso*) піаніст досягає значної метро-ритмічної чіткості у співвідношенні «чвертка – дві вісімки» – «серія вісімок». Починаючи з такту 141, змінюється темброво-артикуляційне співвідношення виконавців. Замість переважаючої стриманості і діловитості звучання приходить м'яке туше, в т. ч. в партії фортепіано, з її мелодійно трактованим акордовим контрапунктом, що набуває «дзвонового» забарвлення.

Роль мосту між розробкою і репризою виконує гудіння органного пункту «D» в контроктаві. Його вуркітливе забарвлення (трель), динамічна рівність та технічна філігранність вказують на те, що О. Козаренко усвідомлює його межову функцію, а водночас смислову і композиційно-драматургічну багатозначність. Піаніст мислить не тільки просторово, а й у часовому аспекті. Утримуючи збалансованість звучання, досягає напруженої експресії й сконцентрованості образу (Приклад 1.4.1.4).

За допомогою цього органного пункту відбувається перелам в розвитку частини. Від побічної партії залишається тінь. Елегантно-спокусливий образ зруйновано. Замість неї звучить фатальний поступ траурного маршу (Приклад 1.4.1.5).

У невеличкій другій частині (*Largo*) фортепіано дублює мелодію речитативного складу та лункі акордові колонади, які створюють відчуття храмового простору. Художній образ створюється темброво-регістровою об'ємністю звучання та комплементарністю партій скрипки й фортепіано.

Визначальними рисами фіналу (*Allegro molto*) є токатність, ритмічність, ударність. Водночас, привертає увагу м'якість туше, делікатність та співучість виконання теми епізоду (*dolce*), а також перехід до другого епізоду, здійснений лише партією фортепіано. Тричі у варіантах повторюється двотактовий мотив, де у виконанні О. Козаренка дуже значимою є динамічна градація: від *f* (з акцентами) – до *p* з заповільненням і укороченням мотиву (Приклад 1.4.1.6).

Виразність цієї динамічної лінії зумовлюється багатократним повторенням «b» в мелодії, що відіграє роль підготовки лірико-спокусливого образу другого епізоду *Andante*.

У наступному розділі *Allegro fantastico* мелодія першого епізоду звучить в середньому шарі фактури фортепіано, мов проростаючи секундові, потім квартові педалі, в той час як скрипка виконує контрапункт *pizzicato* (Приклад 1.4.1.7). Цей розділ є дуже складним піаністично і важливим драматургічно, адже в ньому відбувається кардинальне переродження лірико-чуттєвої теми.

Ще одним прикладом камерного піанізму О. Козаренка є виконання *Сонати для скрипки і фортепіано тв. 134 Д. Шостаковича*. Звернемо увагу на її першу частину, відзначену порівняно з другою і третьою значно більш диференційованим підходом до трактування партії фортепіано. Прозора фактура головної партії (*Andante*) дозволяє відчутти вагомість звучання кожного тону. Дотримання ритмічної чіткості, в міру легке звуковидобування створюють ефект «знятості» художнього образу. Перед слухачем – не сама подія, а лише спогад про неї. Піаніст застосовує легку атаку звуку, динамічну рівність мелодичної лінії. Незважаючи на те, що мелодія головної партії належить до інструментального складу, вона утворює єдину лінію, незабаром стаючи фоном для мелодії скрипки. У тривалому розгортанні теми (понад три хвилини) функція фортепіано, як і у сонаті Б. Лятошинського, полягає у тому, щоб відтіняти і охолоджувати декламаційну експресію соліста.

Суттєво зростає роль фортепіано у лукаво-іронічній побічній, де інструменту доручено підкреслити тембровий контраст мелодії і акомпанементу. При переході до репризи виникає ефект «розосередженого звучання», який огортає лінії басу і середнього шару фактури, за допомогою глибокої педалі. Цей важливий нюанс пошириться і на репризу, зумовивши її якісну відмінність від експозиції.

1.4.2. Гра з оркестром

Особливості виконавства О. Козаренка з оркестром розглянемо на прикладі його співпраці з камерним оркестром «Perpetuum

mobile» (дир. Георгій Павлій), матеріалом слугуватимуть Концерт d-moll Й.С. Баха, а також «Concerto Rutheno» й «Konzertstück» О. Козаренка.

Перша частина *Концерту d-moll для клавіру з оркестром Й.С. Баха*¹ (Allegro) обрамлена ідентичними початком і завершенням. Виклад теми проходить в унісонах оркестру і соліста, підкреслюючи колективний характер жанрової моделі concerto grosso.

Композиційною канвою твору є проведення теми в різних тональностях (d – a – F – a – C – g – d). Між її проведеннями – зв'язуючі розділи форми, в яких головна роль належить солісту, партія якого містить риси прихованої поліфонії, поліпластовості фактури. У сольному розділі після проведення теми в тональності a-moll на початку розробки здійснено розведення голосів-площин у прихованій поліфонії, поданих у октавному і терцієвому потовщенні відповідно² (Приклад 1.4.2.1). Цей фактурний склад характерний і для інших творів О. Козаренка (див. «Concerto Rutheno» початок твору та ц. 1 Allegro gusto).

Виконання другої частини концерту (Adagio) є яскравим виявом мелодійності піанізму О. Козаренка. Фортепіано переспівує струнні. Партія оркестру представляє самостійний мелодизований фактурний пласт, але соліст завдяки пальцевому legato і зв'язності гри перевершує повноту і соковитість звучання оркестру. Мелодія виділяється проникливою дзвінкістю звукоутворення, що створює індивідуальний образ і відчуття об'ємності музичного простору.

Побудовану як варіації basso ostinato форму другої частини саме соліст зв'язує в єдине ціле. Мелодизоване виконання цієї частини бахівського концерту можна трактувати як розкриття «особистісного внутрішнього «я» та створення глибоко ліричного образу (див. [241, 147–153]).

¹ Запис 1999 р.

² За 9 тактів до появи C-dur фактура партії соліста розщеплюється на три пласти: інтервально-гармонічну основу, висхідні мелодичні мотиви і низхідне завершення фрази з рисами прихованої поліфонії. Двоплощинну фактуру спостерігаємо також за 6 тактів до проведення теми в g-moll.

У виконанні «*Concerto Rutheno*» та «*Konzertstück*», проявляються схожі риси. По-перше, в обох творах велику увагу в партії соліста приділено імпровізаційним розділам, а сама імпровізація носить мелодійний характер і виконується піаністом з максимальним підкресленням горизонталі. По-друге, партія фортепіано трактується як одна з багатьох в ансамблі. Тут немає віртуозної романтичної концертності, натомість переважають риси *concerto grosso*. По-третє, у обох творах О. Козаренко вживає приховану поліфонію, внаслідок чого партія соліста стає полі мелодичною, розгалужуючись на витриманий репетиційний тон і мелодичний голос.

Перша частина «*Concerto Rutheno*» представляє собою ряд алеаторичних побудов. При цьому, виконання О. Козаренка залишається прикладом рідкісної мелосності форми. Ще одним прикладом такої фактурної мелодизації є початок партії фортепіано у другій частині «*Concerto Rutheno*», де піаніст блискавично розширює діапазон теми за рахунок включення щоразу більш віддалених від центру звуків.

Як і у бахівському концерті, у виконанні цих творів можна спостерегти риси векторного (динамічного), за Ю. Чеканом, інтонаційного образу світу. Абсолютно доречним є порівняння окремих прийомів гри препарованого фортепіано в «*Concerto Rutheno*» з цимбальними репетиціями та бандурними арпеджіо. На перший погляд схожа з «*Concerto*» імпровізаційність «*Konzertstück*» насправді має ширшу генезу. Нею є уся музика неписемної традиції – від середньовічної церковної практики до джазу й різноманітних авангардних технік ХХ ст. У цих творах на солістові лежить величезна відповідальність, пов'язана з умінням втримати рівновагу форми та виконавський ансамбль в умовах особливого роду виконавської імпровізації. Не випадково саме на текстах такого плану можна найбільше переконатися в майстерності О. Козаренка очолювати і направляти процес імпровізації, його умінні бути максимально розкутим, але водночас не виходити за межі наміченої архітекtonіки. Очевидно, така

здатність, з одного боку, пов'язана з практикою барокової імпровізації, з іншого – є результатом ідеї «оживлення» всіх фактурних пластів.

Отже, для концертного виконавства О. Козаренка властиві такі риси:

- раціонально мислити та структурувати композиційне ціле;
- драматизувати і театралізувати художній образ, за допомогою контрасту на різних рінях;
- вибудувати виконавську концепцію твору, вести оркестр за собою;
- шляхом полімелодизації фактури створювати індивідуальні художні образи.

1.4.3. Інтерпретація творів Миколи Лисенка

Фортепіанні твори Миколи Лисенка займають у доробку піаніста одне з чільних місць. Починаючи з 1984 року, для нього – це зона особливого тяжіння, поле, на якому проросла його гідна подиву творча індивідуальність.

Із приводу виконання О. Козаренком творів М. Лисенка Ірина Строй зазначала: «Інтелектуальна вивіреність звукотворення, спрямованого на віднайдення адекватної національному звуковому ідеалу етнонаціональної артикуляції – інтонування, поєднуючись у виконавській манері Козаренка з емоційною наснагою, граничною внутрішньою експресією і свободою, надавали грі чогось надзвичайного, якогось Євшан-зілля¹» [215].

Лисенкова сольна фортепіанна програма, багатократно обіграна в різних концертах і в 2014 році нарешті записана на компакт-диск, включає Сонату a-moll op. 16, Рапсодію №2 A-dur

¹ У «Феномені української національної музичної мови» О. Козаренко робить висновок, що саме «вплив вокального начала на український інструменталізм» додавав «того дивного «євшан-зілля» до Лисенкових фортепіанних творів», і що «цим явищем є тотальна мелодизація усіх фактурних пластів». Див. : Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пяковський, О. Купчинський]. – Л. : 2000. – С 138. – (Українознавча бібліотека НТШ. Число15).

«Думка-шумка» ор. 18, П'ять п'єс за ляйпцігським автографом 1878–1879 років («Музичний момент», «Мазурка», «Гумореска», «Пісня без слів», «Експромт»), Перший концертний полонез ор. 5, As-Dur та «Мрію „На солодкім меду”»¹. Розглянемо виконання цих творів в аспекті особливостей виконавської інтерпретації.

Цикл «П'ять п'єс за ляйпцізьким автографом 1878–1879 рр.»² відображає захоплення композитора шопенівським та грігівським піанізмом; західноєвропейське в них виражено значно сильніше й виразніше, ніж українське. Саме це О. Козаренко й підкреслює у своєму виконанні. Зокрема, яскравим прикладом тяжіння до шопенівського піанізму стає виконання «Музичного моменту», де піаніст яскраво виділяє мелодичну лінію, послідовно вживає рубато та контрастні динамічні співставлення. Водночас, трактування цієї п'єси просякнуте глибоким ліризмом та суб'єктивністю виконавського тону.

Близьким до попереднього є виконання «Мазурки» та «Гуморески». Помітною тут є артикуляційна відшліфованість, чіткість, виразні в жанровому відношенні героїчні, танцювальні та скерцозні інтонації.

Героїчні інтонації панують в «Концертному полонезі» №1, козаренкове виконання якого відзначено бравурною віртуозністю і змушує пригадати шопенівське трактування цього жанру.

Натомість «Пісня без слів» та «Експромт» витримані піаністом переважно в українському стилі. Позбавлені пафосу й зовнішньої ефектності, вони вщерть наповнені сповідальним ліризмом, довірливістю тону, підкресленням пісенних жанрових ознак. Інтерпретація О. Козаренком *Рансодії* №2 «Думка-шумка» реалізована в барвах епіко-драматичного піанізму, органічного для історико-героїчного жанру.

Чи не найоригінальнішу інтерпретацію лисенкового фортепіанного письма демонструє козаренкове виконання знаменитої «Мрії „На солодкім меду”». У порівнянні з

¹ Не увійшла в цю програму Прелюдія «Хлопче, молодче» з «Української сюїти», яка також тривалий час перебуває в активному репертуарі піаніста.

² Доопрацьовані О. Козаренком.

попередніми творами слухач раптово «вловлює» зовсім інший, об'ємний, немов огортаючий характер звуку. У цій п'єсі, значно виразніше, ніж в інших, помітна вокальна природа фразування, забезпечена чергуванням вдиху – видиху, плинність музичного розвитку, гнучкість переходу від однієї фрази до іншої, рівне, як лінія, ведення звуку. Захоплює матовість звучання, особлива, чаруюча, атака звуку, немов приглушена, з прихованими смислами, що створює враження участі в містичному ритуалі.

Вслухаючись у виконання О. Козаренком цієї лисенкової програми, слухач не може не почути її жанрового й стильового багатства. Адже з одного боку, тут представлено різноманітні жанрово-виконавські нахили – лірико-драматичний («Музичний момент», «Мазурка», «Гумореска»), епіко-драматичний («Перший концертний полонез», Рапсодія «Думка-шумка»), лірико-епічний («Пісня без слів», «Експромт»). З іншого – європейсько-орієнтоване виконавство (соната) і українсько-орієнтоване («Пісня без слів», «Експромт»). Піаніст трактує твори М. Лисенка як композитора, тісно пов'язаного з західноєвропейською традицією, при цьому, не втрачаючи його національної самобутності.

Стрижнем представленої програми є *Соната*, яку О. Козаренко вперше виконав у 2003 році. Він зізнається, що не мав можливості з чимось порівняти своє бачення: «Коли я відкрив фортепіанну сонату М. Лисенка, яку я ніколи не чув, то побачив, по-перше, якого високого класу це піанізм, по-друге, – яка інтертекстуальна гра наповнює цей текст, наскільки він модерний за мисленням».

Вступ першої частини, за словами маестро, це своєрідна думна заплачка, оригінальний, національно характерний український стиль, що має риси канту, а по суті представляє собою інтегровану фактуру, в якій немає головного й другорядного. Головна партія, на його думку, є делікатною алюзією до фортепіанної сонати Е. Гріга e-moll, з рухом мелодії в протилежний бік, але з подібною фактурою. Сполучна партія нагадує шопенівські балади та скерцо, водночас є втіленням романтичного поемного начала. Побічна – хорал, знак кучкістів. В розробці, на думку О. Козаренка, – «стільки схлипувань, стогонів, які не можна пролітати», а навпаки

– необхідно вирізнити і показати. Тірати у підході до репризи, маюючи образ збурення, нагадують початок кантати Лисенка «Б'ють пороги».

У фіналі сонати маестро також бачить низку західноєвропейських знаків: рефрен Rondo alla Turca В.А. Моцарта (головна партія), фінал «Патетичної сонати» Л. ван Бетховена (2-й епізод, фугато), хор фурій з опери «Орфей» Х.В. Глюка, «Хроматична фантазія і фуга» Й. С. Баха (кода).

О. Козаренко вважає, що концепція сонати може бути представлена як рух від українських до західноєвропейських джерел, зауважуючи, що в М. Лисенка так само є й в кантатах. «Він починає від українського, національного, а приходиться до узагальнених європейських музичних звучань, які всім однаково зрозумілі, і коли спробувати вникнути в семантику тих знаків і намагатися їх розшифрувати через суто піаністичні прийоми, то тоді соната розцвітає».

Особливе місце у козаренковій інтерпретації твору належить другій частині. Адже, виходячи із запропонованої концепції, вона постає переломним моментом в процесі руху від українського до західноєвропейського. Крім того, у ході розмови про цю сонату, композитор, як здалося, намагався оминати питання про алюзії і знаки цієї частини. Те і інше послужило підставою того, щоб детально проаналізувати особливості її виконання.

Складна тричастинна форма другої частини створена взаємодією трьох тем вокального походження. Перша – побудова гомофонного складу, одна з найчарівніших мелодій М. Лисенка пісенно-романсового походження (Приклад 1.4.3.1). Друга – чудове аріозо, з виразними мовно-декламаційними інтонаціями (Приклад 1.4.3.2). Третя – неоднозначна в жанровому відношенні, що має риси і вокального, і інструментального тематизму. Тим не менше, її мелодійна складова прочитується досить виразно (Приклад 1.4.3.3).

Більш ретельне вслухання виявляє присутність у цих темах і деяких інших ознак. Це елементи хоральності в першій темі, які проявляються акордовим потовщенням початку кожної долі (у

дводольному розмірі в темпі *rosso adagio*), передусім, завдяки лінії баса. Це також все більш зростаючі по ходу розвитку теми елементи «оркестрового інструментування» – мелодичні підголоски, які так і не стають самостійними поліфонічними голосами, але створюють відчуття дивного мелодичного багатства (Приклад 1.4.3.4).

Таким чином, приступаючи до виконання частини, піаніст потрапляє в ситуацію можливого вибору з як мінімум трьох фактурних варіантів інтерпретації.

О. Козаренко, який у розмові неодноразово стверджує, що головним своїм виконавським завданням бачить «оживлення всіх пластів фактури», і що ні в якому разі не переслідує мети виділення одних фактурних елементів за рахунок інших, в цьому конкретному виконанні чинить не зовсім так, як говорить. Незважаючи на можливості: а) зрівняти всі елементи фактури, б) підкреслити акордово-хоральний стрижень теми; в) акцентувати її підголосково-поліфонічне обличчя; він все таки залишається відданим найбільш явному – гомофонному складу фактури, з явним поділом на рельєф (мелодію) і фон (акомпанемент). Ця тенденція проявляється у всіх проведеннях теми, попри деяке розростання фігураційної складової у серединному і репризному розділах форми. Ймовірно, композитором керує відчуття пісенно-романсового жанру, визначальне для цієї частини. Проте, не варто обминати увагою й мовні, стогнучі інтонації в середині першого розділу (Приклад 1.4.3.5) й коді (Приклад 1.4.3.6), досить виразно проведені піаністом.

Саме вони засвідчують суб'єктивне трактування художнього образу, а також виступають показником того, що не гуртовий спів, виражений хорально-акордовим або ж підголосково-поліфонічним складом фактури, а саме сольний, з елементами декламації, – і є тим генералізованим жанровим нахилом, який формує образ. Діапазон жанрових джерел цього сольного співу – значно ширший, ніж про нього можна скласти уявлення на основі загальновідомих праць, присвячених творчості М. Лисенка. Про

це свідчать делікатно, але все ж виразно підкреслені інтонації стогону. Не тільки народна, селянська пісня, безумовно, – дуже важливе жанрове джерело головної теми, а й – опера, а ще камерно-вокальний жанр, в час М. Лисенка значно більше розвинений у західноєвропейській музиці, ніж в українській. На це вказує структура мелодики, характер мелодичного рельєфу всіх, крім першого, проведень першої теми, а також друга і третя теми цієї частини.

Отже, початок форми, її першоімпульс (перше речення періоду повторної будови, шістнадцятитакт) – найвищою мірою цілісна і однорідна в жанровому і образному змісті ділянка форми. Саме так цілісно й однорідно, пісенно-романсово, трактує його піаніст. Зміни художнього образу пов'язані з наступними кульмінаційними вершинами – останнім восьмитактом середини першого розділу (починаючи з тональності g-moll) (Приклад 1.4.3.7) і останнім шеститактом тріо (a tempo, від тональності f-moll) (Приклад 1.4.3.8), а також заключною побудовою (останній шістнадцятитакт) (Приклад 1.3.3.9).

У зоні першої кульмінації піаніст акцентує романсовий хід – виразний, хоча й ковзаючий висхідний секстовий форшлаг, а також за допомогою згаданих стогнучих інтонацій – риси аріозо, як елемент оперного або ж камерно-вокального жанру. У другій кульмінації він, з одного боку, виразно акцентує риси патетичної, афектованої оперної арії, про що свідчить повнозвучне проведення мелодії, потовщеної октавами, і акордові репетиції акомпанементу¹. Разом з тим, виразне проведення цілої серії стогнучих мотивів також переконує нас у важливості мовних джерел, а відповідно – моделі оперного (музично-драматичного) жанру. Нарешті, присутність у заключній фазі форми, хоча і в дещо згладженому, синтезованому вигляді тих і інших інтонацій (і пісенно-романсових, і мовних, як властивих камерно-вокальному жанру, але передусім, музичному театру) дає підстави

¹ Необхідно зауважити, що така драматизація теми відбувається після того, як весь попередній час у тріо виконавцем акцентувалися ознаки діалогу, тобто драматичної оперної сцени.

стверджувати, що в основу розглядуваної виконавської концепції цієї частини покладено ідею повільного, поступового, але абсолютно чітко простежуваного процесу вбирання пісенно-романсовою інтонаційною сферою інтонацій мовно-драматичного типу, тобто інтонаційної сфери музичного театру. На що це вказує з точки зору інтонаційної ідеї лисенкової доби? Очевидно, не лише на формування української професійної музики в обличчі зачинателя її композиторської школи та освоєнні камерно-вокального жанру, який ішов на зміну простонародної селянської пісні, але головне – на оперу, як домінуючу, визначальну ідею музичної культури у фазі свого становлення. (Між іншим, О. Козаренко вважає, що в наш час не стільки музиці, скільки театрові належать лідируючі позиції в мистецтві, і тому саме з театром найближчим часом потрібно пов'язувати очікування особливо істотних художніх досягнень¹). Таким чином, за допомогою театралізації інструментального жанру О. Козаренко досягає відповідності цієї виконавської концепції не тільки інтонаційній ідеї епохи М. Лисенка, але й – інтонаційній ідеї сучасності.

Залучення в якості аналітичного інструментарію ресурсів знакової інтерпретації музичного тексту, якими послідовно користується О. Козаренко як піаніст і музикознавець, відкриває ще одну грань виконавської концепції твору. М'яке, але глибоке туше², співучість звуковидобування, з тенденцією до максимально можливої безперервності звучання, помірна хвилеподібність дихання звучащої тканини, акуратна педаль, поступовість і м'якість *crescendo* і *diminuendo*, незначне, але помітне *rubato* свідчать про помірну романтизованість цього виконавського нахилу як загального плану інтерпретації.

¹ Див.: «В умовах найбільших розривів державності у нас не припинявся процес творення духовного материка», – Олександр Козаренко / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.franko.lviv.ua/index.php?q=information&new=259>

² Олена Чекан відзначає у виконавській манері О. Козаренка «відчайдушно сміливий і водночас любовний дотик до клавіатури, свободу в рухах, силу й ніжність, м'який нефорсований звук, абсолютну логіку у побудові» [233].

Ще уважніше вслухання в «контрольні точки» тексту дає змогу розрізнити в помірно романтизованому нахилі дві протилежні моделі, на співвідношенні яких і будується стилістично-інтерпретаційна концепція твору. Вони різняться якістю звуковидобування, атаки звуку, породжуючи помітний тембровий контраст виконання тем цієї частини – основної, теми середини першого розділу і теми тріо.

Основна тема, у перших двох проведеннях, звучить особливо м'яко, приглушено, пастельно, трохи віддалено, розпливчато, по-епічному непримітно, з не зовсім аристократичним, навіть дещо грубуватим, народнопісенним відтінком (всі ці характеристики стосуються тембрової характерності звуку піаніста), виявляючи риси шубертівсько-брамсівської моделі. Тема тріо і частково тема середини першої частини складної тричастинної форми (як перехідний елемент) підкресленою дзвінкістю, чіткістю, сфокусованістю, драматичною напруженістю кожного звуку, його насиченістю, що створює враження барвистого виблискування, переливання відтінками, наближаються до шопенівсько-лістівської моделі¹.

Співвідношення зазначених моделей, формуючи художню концепцію цього виконання, разом з особливостями тематичної роботи розкриває і підкреслює глибинні закономірності складної тричастинної форми, схематичне вираження якої набуває такого вигляду: (A-b-A) – B – (AB) – (^{ab}), де A – шубертівсько-брамсівська модель, b/B – шопенівсько-лістівська. Як зазначено на схемі, в середині першої частини (b) здійснюється перша, несмілива, «дотична» спроба переходу від однієї моделі до іншої, у тріо (B) – повноцінна репрезентація другої моделі, в репризі (AB) – створення нової якості на основі рівноцінного синтезу обох моделей², в коді (^{ab}) – утвердження нової якості в «знятому» вигляді¹.

¹ Зауважена різниця звуковидобування залежить і від різного ступеня насиченості педалі: більш скромного і акуратного в основній темі й більш частого, фактично перехоплюючої педалі, яка посилює обертонове резонування звучань, – у тріо.

² Семантика цієї репризи близька опису Є. Назайкінським репризи скрябінської прелюдії op. 16 es-moll: «Ця скрябінська реприза існує вже не тільки в синтаксичному та

У репризі і коді, збираючи воедино елементи пісенно-епічної та інструментально-драматичної виразовості, концепція другої частини виявляє не тільки стилістичну, а й родо-жанрову збірність, а ще – універсальний характер піанізму О. Козаренка, підтверджений різножанровим репертуаром маестро. Наважимося припустити, що саме за рахунок колоритної гри моделями західноєвропейського піанізму О. Козаренко знаходить не лише оригінальний, художньо переконливий варіант інтерпретації цього твору, а й добирається до універсальної сутності українського піанізму, коріння якого міститься в австро-німецькому та польському піанізмі ХІХ ст.

Отже до основних рис піанізму О. Козаренка належать:

- якісне володіння багатством фортепіанних штрихів і засобів артикуляції (легато, стакато, інтервальним та акордовим тремоло, педаллю, остінато, треллю та ін.);
- володіння різноманітною атакою та тембровим забарвленням звуку: контраст різних типів звукоутворення – глибокого, проникливого, міцного, опертого і легкого, немов розсіяного, з колоритною грою обертонів, співучого, ніжного і ударного, колючого, дзвінкого, сяючого і глухого, як невиразне гудіння, м'якого і твердого, щільного, насиченого і світлого, прозорого;
- уміння фразувати (контраст довгих і коротких фраз), при цьому завдяки legato й полімелодизації фактури, в основі якої лежить ідея вокалізації фортепіанного виконання, дотримуватися рівності звучання;

композиційному часі, але і в величезному просторі увібраної слухачем музичної, художньої культури, і є репризою також по відношенню до безлічі розсіяних в історії музики фактів». Див. : Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – С. 275.

¹ Ідею важливості руху до синтезуючого розділу форми посилює й послідовне збільшення піаністом темпу від *Poco adagio* на початку – до *Andantino* в репризі, незважаючи на ремарку М. Лисенка *Tempo I*. Проаналізувавши десятки виконань О. Козаренка, не можна не відзначити винятковість такого явища для виконавця.

- використання широкого діапазону динамічних можливостей – плавного переходу і різкого контрасту динамічних градацій, в останньому випадку як засобу театралізації і уведення в камерне виконавство прийомів кіномистецтва;
- уміння вибудувати виконавську драматургію твору, осмисливши просторові і часові аспекти композиції, утримуючи увагу слухача глибоким внутрішнім, психологічним, динамізмом звучання та напруженою експресією й сконцентрованою виконання.

КОМПОЗИЦІЯ

2.1. Навчання: фортепіанна творчість (1982–1989)

До ранніх творів О. Козаренка належать Варіації на російську тему для фортепіано¹, Рондо для скрипки і фортепіано, «Дві писанки» для фортепіано, вокальний цикл «Сім струн» на вірші Лесі Українки². Усі вони написані під час навчання у Львівському музичному училищі і збережені у звукозаписі Є.І. Агроскіної.

Тема *Варіацій*³ синтетична в жанрово-інтонаційному відношенні й складається з двох елементів. Перший – діатонічний, пісенного складу, проте з перших тактів починає хроматизуватися. Другий – шопенівсько-скрябінського зразка, з мелодизованими фігураціями. У першій варіації тема набуває ознак коломийки, у другій – рис *lamento*, гротескного танго та етюд, крім того, відбувається її симфонізація на зразок побудов Чайковського/Рахманінова та водночас наближення до віртуозного лістівського письма. У третій варіації тема вбирає риси інструментальної арії, хоралу та дзвонових звучань (з алюзією до «Затонулого собору» К. Дебюссі), у четвертій – етюд та драматичного скерцо (з алюзіями до фіналу сонати Ф. Шопена

¹ За словами О. Козаренка, коли він збирався вступати до Московської консерваторії у клас Альберта Лемана, зав. кафедрою композиції Московської консерваторії у 1971–1997-му роках, то грав йому ці Варіації, чим викликав здивування професора. Консультувався також у Льва Власенка, зав. кафедрою фортепіано Московської консерваторії у 1976–1994-му роках.

² Відомо, що тоді ж було написано Пролог для двох фортепіано, проте, ні запис виконання, ні текст твору не збереглися.

³ Аналізуючи творчість О. Козаренка, передусім, фокусуємо увагу на проблемі тематизму, адже, за словами Ю. Чекана: «Досліджуючи інтонаційний образ світу (а композиторська творчість і є одним із головних його проявів – О. К.), увагу доцільно сконцентрувати на просторово-часових та смислових параметрах тематизму твору» [241, 118]. Спираючись на розуміння тематизму Б. Асаф'єва [8–9], Є. Назайкінського [173–174], К. Руч'євської [199], В. Валькової [25], А. Юсфіна [259], Т. Чернової [246], тема мислиться нами як комплекс константних і змінюваних звукових структур, умовна виповнена цілісність, що втілюється в музичному матеріалі не повністю, а доповнюється позамузичними компонентами в процесі створення, виконання та слухання твору, виконує функції репрезентації художнього образу поза твором та служить основою формотворення.

№2), у кодї – похоронного маршу. Між іншим, жодне із вказаних інтонаційних джерел не є випадковим, про що свідчить творчість О. Козаренка 1990–2000-х років.

Схожим інтонаційним змістом відзначений ще один ранній твір О. Козаренка *Рондо для скрипки і фортепіано*. Його рефрен має пісенно-танцювальний склад, що підкреслено співвідношенням партій скрипки (мелодія) та фортепіано (супровід). У процесі розвитку в темі рефрену поступово кристалізуються нові риси – танго, вербункошу, лістівського віртуозного піанізму, з алюзією до етюдів «Кампанелла», у другому проведенні – бартоківського стилю, у третьому – до «Рапсодії в стилі блюз» Дж. Гершвіна.

Загалом, обидва епізоди твору побудовані на фольклорному тематизмі. У першому – відчутними є риси чардашу і вербункошу, в другому – риси етюдів та коломийки («А як тую коломийку зачую»), що через вісім років стане головною темою «Concerto Rutheno».

Аналізуючи вокальний цикл «Сім струн», приходимо до висновку, що, з одного боку, композитор дотримується жанрових ознак, вказаних на початку кожного вірша Лесею Українкою, з іншого – збагачує їх додатковими нюансами. Одні композиції, таким чином, постають моножанровими, інші – поліжанровими.

Як моножанровий в дусі колискової вирішений твір «МІ (Місяць ясененький)». Композитор дотримується вказівки Лесі Українки *Aggregio* (акорди на арфі), застосовуючи цей тип фактури наскрізно. Ще одна моножанрова композиція – «SOL (Соловейковий спів навесні)», драматичний монолог з елементами *Sprechstimme*. До цього ж типу належать насичений мелодизмом ноктюрн «LA (Лягідні весняні ночі зористі)» та екстатичне аріозо «SI (Сім струн я торкаю, струна по струні)»¹.

До поліжанрових композицій належать «DO (До тебе, Україно, наша бездольная мати)», що поєднує риси гімну та драматичного монологу, «RE (Реве-гуде негодонька)» – драматична пісня з елементами скерцозності, фугато і звукообразальною партією

¹ Заключний твір завершено сімома низхідними гамоподібними побудовами, за допомогою яких відображено символіку семи струн. У кожному з проведень акцентовано інший звук по порядку: сі-ля-соль-фа-мі-ре-до-сі. Надалі звертання до символіки стане характерною рисою творчості композитора, про що свідчать нотні анаграми, риторичні фігури, числові співвідношення тощо.

фортепіано, та «FA (Фантазіє! Ти сило чарівна)» (Сонет), у якому спостережено риси варіацій на basso ostinato та драматичного монологу.

Композитор залишає незмінним поетичні тексти Лесі Українки, не потребує ні скорочень, ні повторень окремих слів, фраз чи рядків, густо насичує вокальну партію мовними інтонаціями і трактує вокал та фортепіано як принципово рівноправних партнерів, що свідчить про вплив на вокальну творчість закономірностей театрального жанру.

У «Писанках» спостерігаємо дещо інший підхід до тематизму, що не містить яскраво виражених жанрових властивостей. Всі вони – немов зглажені імпровізаційним становленням форми, фантазійно-бурлескним характером несподіваних образних переключень і модуляцій¹. У зв'язку з цим виникають асоціації з іронічно-гротескними образами ХХ століття, зокрема фортепіанними циклами С. Прокоф'єва і М. Скорика.

«Писанка» №1 (Andante) містить низку коломийкових ознак². Побудована як вільно трактовані варіації basso ostinato, з елементами фугованого та стретного викладу, ця композиція спирається на лідійський тетрахорд з субквартою. Тема представляє собою неквадратну тритактову побудову, наповнену гострими ритмічними і гармонічними послідовностями, паралелізмами та дисонансами.

Схожі риси має «Писанка» №2 (Qiuoso), в якій гармонійно поєднані скерцозність прокоф'євського зразка і коломийковість. П'єса містить ознаки фантазії, експромту, прелюдії, токати, водночас її тема – неквадратна, ритмічно гостра, з елементами rubato, репетиційними прийомами та ударним звуковидобуванням, вона складається з серії спалахів-імпульсів, що нагадують равелівського «Скарбо». Проте герой п'єси має виразно українське обличчя, передусім, завдяки використанню елементів гуцульського ладу.

¹ С. Павлишин зазначає, що характерним для всіх п'єс циклу є поєднання коломийки і джазу [185, 3].

² Дві перші створені під час навчання в музичному училищі.

Завершена у 1985-му році «Писанка» №3 (Andante)¹ поєднує ознаки вальсу, пікантну кластерну «фальш» та густу мелізматичну. Розвиток п'єси ведеться в напрямі зростання ролі фігураційності та елементів лістівсько-скрябінської фактури.

Створені у 1989-му четверта і п'ята «Писанки»² – своєрідний мініцикл великого циклу, що включає повільну та швидку п'єси (як в «Угорських рапсодіях» Ф. Ліста). «Писанку» №4 (Tranquillo) характеризує гуцульський лад, метро-ритмічне *rubato*, послідовне звертання до прийомів варіантної повторності. В середині форми (проста тричастинна) тема звучить квартою вище, нагадуючи закономірності автентичних церковних ладів у тому вигляді, як вони збереглися в карпатському фольклорі та думному репертуарі. Зрештою, саме в цій п'єсі риси повільної коломийки набувають ознак думної імпровізації.

«Писанка» №5 (Ritmico) – коломийка до танцю, екстатичний ритуал, наповнений енергією токатності. Протягом цілої п'єси панує ударне звуковидобування (*sempre secco*). Чудернацький гостро ритмічний речитатив *misterioso* в низькому регістрі переходить у нестримну енергію постійного руху *perpetuum mobile*. Її кульмінацією виступає динамічна реприза, в якій тема звучить у могутньому акордово-октавному потовщенні. Водночас тихе завершення з тонікою у вигляді одного звуку (*secco*) вносить гумористичний штрих.

2.2. Звертання до симфонічного жанру (1989–1994)

2.2.1. «Чакона»

«Чакона» написана для великого симфонічного оркестру. Це масштабні варіації *basso ostinato*, що включають тему і 12 варіацій.

¹ За словами І. Нискогуз, основою для створення цієї мініатюри стала весільна пісня «Калинові квіти» з села Коршів (Покуття), запозичена О. Козаренком із записів Оскара Кольберга [177, 97].

² Виконуючи їх перед студентами Українського вільного університету в Мюнхені, композитор жартома оголошує четверту «гуцулкою до пива», а п'яту «гуцулкою до танцю». А І. Нискогуз вказує, що основою для «Писанки» №4 (Tranquillo) та «Писанки» №5 (Ritmico) стали автентичні мелодії з весільних награвань села Мишин Коломийського району Івано-Франківської області [177, 97].

Така структура нагадує «Crucifixus» Й.С. Баха, пасакалії Д. Шостаковича з «Катерини Ізмайлової» й симфонії №8, коду симфонії П. Гіндеміта «Художник Матіас», де проводиться секвенція Ф. Аквінського «Lauda Sion Salvatorem». Усі ці алюзії – важливі для досягнення етико-морального сенсу «Чакони».

За типом варіації «Чакони» належать до жанрово-характерних: тема твору (*Andante doloroso*) – багата на асоціації й піддається різноманітним жанровим видозмінам. У ній закодовано інтонаційні формули «Заповіту» С. Людкевича, українського романсу «Зоре моя вечірняя», золоті секвенції бароко¹ та арії *lamento*. Мелодія десятитактової теми поділена між трьома флейтами, одна з яких починає фразу, друга закінчує, а третя ставить посередині опорний гармонічний тон. Таким чином, тема набуває хвилеподібного характеру не тільки завдяки мелодичному рельєфу, але й завдяки тембро-фактурному змісту (Приклади 2.2.1.1; 2.2.1.2; 2.2.1.3).

У першій та другій варіаціях² поглиблюється пісенно-ліричний характер теми. У ц. 1 її мелодію, оплетену підголосками флейт, проводять кларнети, у ц. 2 – фаготи, з підголосками гобоїв. У двох наступних варіаціях відбувається стрімке залучення тембрів мідних і струнних. У ц. 3 її мелодія проводиться у валторн в супроводі мідних. Трагічно-патетичний мотив труб передбачає звучання траурного маршу з варіації 11 (ц. 13). Трагізм теми поглиблює траурний хорал тромбонів. *Catabasis*³ тромбонів і туби нагадує про «Crucifixus» Й. С. Баха (цц. 3–4, Приклад 2.2.1.4). У ц. 4 мелодію теми проводять віолончелі на фоні драматичного монологу струнних та *catabasis* контрабасів.

П'ята варіація (ц. 5) є першою кульмінацією циклу і представляє собою могутнє *crescendo*. Видозмінена мелодія теми звучить в канонічному викладі струнних на фоні протягнутих акордів валторн і пасажів решти мідних й дерев'яних

¹ Секвенцій тут дві. Перша – квартова, барокового типу (тт. 1–6), друга – хроматична, романтичного зразка (тт. 7–10).

² Всі варіації можна згрупувати у три розділи: експозиція – 1–5 варіації; розробка – 6–11; реприза-кода – 12.

³ *Catabasis* (з грецьк. букв. – зішестя в пекло) – рух мелодії вниз, барокова музично-риторична фігура, яка символізує розп'яття, хресні страждання та смерть.

інструментів. Поліритмія і темброві сплески надають їй скрябінських рис. На початку варіації звучить цитата з Р. Вагнера – лейтмотив долі з «Перстня нібелунгів»¹.

Шоста варіація (ц. 6) розпочинає друге коло варіацій та підготовку другої, ще вищої, кульмінації. Вона полімелодична, вдвічі більша за попередні і містить нові інтонації-символи. Мелодія теми з'являється тут у низьких інструментів – струнних, мідних, дерев'яних духових та литавр, тоді як у високих дерев'яних духових звучить *catabasis*. Тема варіацій перетворюється у подобу приспіву жартівливої пісні «Чоботи» («Ой чоботи, чоботи ви мої, наробили клопоту ви мені»), до якої у скрипок контрапунктом приєднується «*Dies irae*». І те, і інше – натяки, але достатньо впізнавані (Приклади 2.2.1.5; 2.2.1.6).

Наступні чотири варіації готують генеральну кульмінацію твору послідовним застосуванням канонічного викладу в кожній з них. У сьомій (ц. 8) – в прямому та оберненому русі у валторн. У восьмій (ц. 9) – в прямому та оберненому русі у тромбонів, зі *sf* струнних, ударами тарілок, барабана і мотивами дерев'яних духових. У дев'ятій (ц. 10) – у струнних, з фанфарами труб, тромбонів і знайомими мотивами дерев'яних духових інструментів. У десятій (ц. 11) – у струнних в умовах алеаторичного письма.

Одинадцята варіація (ц. 13) – генеральна кульмінація «Чакони». Це гротескно-пародійний траурний марш, схожий на марші Г. Малера та Д. Шостаковича. Його тема звучить у валторн, оплетена мелодизованими підголосками дерев'яних духових, фігураціями струнних інструментів на фоні пунктирного ритму литавр і барабанного дробу. Тим часом, у труб з'являється ще одна тема-символ – алюзія до «Ноктюрну» А. Бабаджаняна (Приклади 2.2.1.7, 2.2.1.8).

Вона проводиться двічі, поглиблюючи трагічний, водночас профанно-знижений нюанс художнього образу. У тромбонів тричі з'являється лейтмотив долі з «Перстня нібелунгів» Р. Вагнера (цитата). Йому тричі відповідає щоразу коротший фантастичний мотив челюсти, стаючи містком у просвітлений характер

¹ На думку С. Павлишин, «Чакона» повинна була б мати присвяту Р. Вагнерові (чи позначку «у стилі Вагнера») [185, 4].

дванадцятої варіації (ц. 16), мелодія якої проходить у флейти і дзвіночків в оточенні контрапунктів скрипки і віолончелі соло, сприймається як алюзія до сцени вінчання з балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (№29 «Джульєтта у патера Лоренцо»).

2.2.2. «Епістоли»

Створені у 1991 р. «Епістоли»¹ представляють собою чотиричастинний симфонічний цикл з ліризовано-суб'єктивною концепцією²: *Lento – Rubato melancolico – Presto. Ritmico – Allegro gusto*³. Як такий, що розпочинається повільною частиною, цикл має ознаки епічного жанру. В цьому відношенні «Епістоли» перегукуються з симфоніями Д. Шостаковича, в яких перша повільна частина написана в сонатній формі (№№6, 10).

Гнучкий наскрізний розвиток основного моноінтонаційного комплексу підкреслює глибоко симфонічний характер твору. Ступінь інтонаційної спорідненості циклу настільки високий, що структуру «Епістол» можна розглядати і як варіації на одну тему. Адже у всіх частинах – той самий звуковий комплекс, який обігрується мелодично, ритмічно, темброво, акордово та гармонічно. Тема кожної наступної частини передекспонується вкінці попередньої. Тому переходи від частини до частини – дуже згладжені.

Перша частина (*Lento*) має риси варіацій на *basso ostinato*, варіантно-строфічної, складної тричастинної та сонатної форми. Вона експонує дві протилежні інтонаційні сфери: драматичну (власне тема варіацій) і ліричну (ц. 4, контрапункт, умовна побічна партія).

Восьмитактовий вступ містить виклад основи теми у партії контрабасів, що обігрує ключові інтонації твору – секунду,

¹ Епістола – літературний жанр у формі листа або послання. Вона не має тематичних обмежень, тому легко набуває ознак інших жанрів.

² Ще одним прикладом ліризовано-суб'єктивного трактування чотиричастинного циклу у творчості О. Козаренка є камерна кантата для контратенора та інструментального ансамблю «Г'єро мертвопетлює» (1994).

³ Цикл побудований за принципом поступового пришвидшення і водночас скорочення розмірів кожної наступної частини.

терцію, кварту. Мелодія основної теми вступає у партії віолончелей¹. Вона проводиться в експозиції п'ять разів: вдруге – у партії альтів, потім – других скрипок і двічі – у альтів й віолончелей в унісон, виступаючи алузією до низки повільних поліфонічних тем Д. Шостаковича. Крім того, неспішна, оповідального характеру тема породжує алузії до теми Пимена з «Бориса Годунова» М. Мусоргського, теми листа Тетяни з «Євгенія Онегіна» П. Чайковського «Я к вам пишу» (Приклад 2.2.2.1).

Середина форми будується на варіантному розвитку матеріалу. У партії контрабасів тема вступу звучить тритоном нижче. На її фоні стрімко злітає мелодія скрипки соло, побудована на секундово-септимових інтонаціях, насичена трелями і глісандо (*con sentimento*). Вона походить із контрапункту до основної теми (ц. 4) і має інструментальну природу. Фігурації бас-кларнета та фаготів також виростають із вихідного інтонаційного комплексу, що свідчить про високий ступінь інтонаційної цілісності форми, що підтверджується і репризою частини.

Друга частина (*Rubato melancolico*) має мрійливо-фантастичний характер. Вона є продовженням імпровізаційно-варіантного розвитку першої, доведеного до максимального ступеня свободи². В ній використано прийоми сонористики, мінімалізму й алеаторики, а також вільний метр (*senza metrum*). Інтонаційний зміст частини виростає з кварто-секундового акорду, знайомого ще з першої частини, поданого як вертикально, так і як алеаторичні побудови.

Унікальним є тембровий склад другої частини – квартет клавішних інструментів: челести, клавесина, фортепіано та органа. Ці інструменти символізують різні історичні епохи та функції, які вони там виконували: орган і клавесин – XVII–XVIII століття, фортепіано й челеста – XIX–XX століття. Клавесин виступав переважно камерним, домашнім інструментом; челеста – рідковживаним, колоруючим інструментом оркестру; фортепіано – солюючим концертним інструментом; орган –

¹ Необхідно відзначити пісенний склад теми, де спочатку з'являється акомпанемент у контрабасів, а лише згодом, у віолончелей, – сама мелодія.

² Ступінь імпровізації тут нагадує першу частину «Concerto Rutheno».

богослужбним. Таким чином цей виконавський склад представляє універсальні можливості клавіриста різних музично-культурних практик.

Третя частина (*Presto. Ritmico*) – вільно трактоване рондо, що включає шість проведень рефрену, з невеликими видозмінами, і п'ять епізодів, споріднених між собою. Рефрен втілює архаїчний, а водночас скерцозно-пародійний образ. Це неквадратна, репетиційно-моторна тема, з рисами мінімалізму, викладена гетерофонічно у трьох трубах з сурдинами¹. Завдяки тембру і підкресленій акцентності тема рефрену сприймається як алюзія до танцю Балерини з «Петрушки» І. Стравінського (Приклад 2.2.2.2).

Алеаторично-сонористичні епізоди нагадують матеріал і виклад другої частини. Вони обігрують терцієву інтонацію, переважно у вигляді тремоло, нижні голоси подані у вигляді мелодико-гармонічних педалей з тритоновими або ноновими співвідношеннями. Фактурно-тембровий зміст епізодів дещо нагадує партитуру «Орестеї».

Четверта частина (*Allegro gusto*) побудована як зіставлення варварських мотивів оркестру *tutti* й дзвонових інтонацій. З глибин варіантного розвитку проростає тема коломийки (ц. 3, у високих інструментів оркестру), яка контрапунктично поєднується з темою першої частини в низьких інструментів. Вагомість ритму і роль ударних інструментів у цій частині нагадує фінал балету І. Стравінського «Весна священна», замикання початковою темою – «Карпатський концерт» М. Скорика, а умови появи коломийкової теми, як наслідок варіацій, – «Concerto Rutheno».

2.2.3. Скрипковий концерт

Над Концертом для скрипки з оркестром (1989–1994) О. Козаренко почав працювати ще до початку роботи над «Чаконною» і «Епістолами», а завершив – через три роки після завершення «Епістолів» і через чотири роки після завершення «Чакони». Таким чином, з одного боку, цей твір був задуманий

¹ Труби то підключаються, то виключаються.

раніше, ніж інші симфонічні твори маестро, з іншого – він відобразив уже наявний досвід його роботи з симфонічним оркестром.

Концерт написаний для малого симфонічного оркестру, проте зі значно розширеною групою ударних інструментів (4 виконавці – 9 партій), а також – арфою і цимбалами¹. Це дає змогу стверджувати, що, незважаючи на пріоритет мелодизму і мелодичних інструментів, мислення Олександра Козаренка цілком співзвучне характерній для ХХ–ХХІ століть тенденції зростання ролі ударних інструментів у складі оркестру чи ансамблю.

На думку С. Павлишин, в Концерті вже з'являються риси, притаманні зрілому стилю композитора, – «тяжіння до українського фольклору, насамперед, гуцульського, і особлива артистичність, розрахована на „публіку”. Його мова в цьому разі ще цілком традиційна, але з яскравими, ефектними прийомами, врешті доцільними і глибоко виправданими задумом. За межі традиційного концерту виходять і вкраплені коломийкові епізоди, і настійливі остинатні проведення в оркестрі (з певним відзвуком „Dies irae”, які мають драматизуючу функцію» [185, 3].

Перша частина написана в сонатній формі. Тема вступу (Introduzione) має риси ораторсько-патетичного речитативу. Вона діалогічна. Скорботним мотивам соліста відповідають гостро-експресивні мотиви оркестру. Крім того, тема вступу виконує функцію тематичного джерела твору; її перший елемент стане основою побічної партії, а другий – головної партії першої частини² (Приклади 2.2.3.1, 2.2.3.2, 2.2.3.3, 2.2.3.4, 2.2.3.5, 2.2.3.6, 2.2.3.7, 2.2.3.8, 2.2.3.9, 2.2.3.10).

¹ Вагому роль ударних помітно і в інших творах О. Козаренка – «Чаконі», «Епістолах», мелодрамі «Орестея», «Мікросхемах» для сопрано, цимбалів і перкусії, «П'єро мертвопетлює», «Оро» для ансамблю перкусії, «Concerto Rutheno».

² Саме зі Скрипкового концерту веде початок симфонічний метод О. Козаренка, що яскраво проявив себе у масштабних вокально-симфонічних партитурах «Української кафолічної літургії» та «Українського реквієму». Найближчими попередниками композитора в цьому відношенні варто назвати Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, С. Людкевича.

Головна партія (*Allegro energico*, ц. 1) представляє собою трагічно-гротескне скерцо¹, хроматизована мелодія якого звучить на фоні синкопованих акордів струнних та педалей дерев'яних духових інструментів. Побудована як фактурно-динамічне *crescendo*, вона готує появу побічної партії.

Побічна партія (ц. 5) – аріозно-гімнічного складу тема, що звучить у дерев'яних духових, труб і скрипок в унісонно-октавному потовщенні. Її мелодія починається з вершини *ff*, стрімко спадаючи до низхідної квати – інтонації питання. Тема проводиться тричі. Підйом до третього проведення відбувається за участі гліссандо арфи, тремоло литавр, барабанного дробу *crescendo*. Цей ефектний прийом буде характерним для симфонічних партитур О. Козаренка 2000-х рр. – «Української кафолічної літургії» та «Українського реквієму».

Розробка (ц. 8, *Tempo I*) містить три хвили. Перша побудована на трагічній видозміні початкового мотиву головної партії. У другій (ц. 9) він трансформується ритмічно і перетворюється на *basso ostinato*, набуваючи ознак агресивного маршу. У третій (ц. 10) – набуває декламаційних рис.

У динамічній репризі (ц. 12, *fff*) головна і побічна партія проводяться у формі канону мідних духових і струнних інструментів, що нагадує аналогічні прийоми в симфоніях Д. Шостаковича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, створюючи трагедійно-іронічний образ.

Тема другої частини (*Moderato*) містить ознаки монологу і є прикладом громадянської лірики. Вона дещо нагадує тему другої частини третьої симфонії Б. Лятошинського, водночас – інтонаційно споріднена з головною партією першої частини концерту. У середині форми (ц. 5, *dolcissimo*) з'являється цигансько-єврейського характеру мелодія скрипки соло².

Третя частина (*Allegro giusto*) розпочинається акордом-ударом, з якого народжується драматичний речитатив соліста. Головна партія фіналу, як і тема другої частини, інтонаційно споріднена з

¹ Чотири проведення теми співвідносяться між собою як елементи варіантно-строфічної побудови.

² Ця мелодія сприймається, як алюзія до відомої теми *C-dur* з другої частини П'ятої симфонії Д. Шостаковича, частково – до третьої частини Першої симфонії Г. Малера (циганська тема).

головною партією першої частини. Швидка, драматична, танцювальна, проте з рисами декламаційності, вона змальовує гротескно-фантастичний образ. Її мелодія звучить у соліста на фоні розкидистих фігурацій струнних (*sempre pizzicato*) та *ostinato* цимбалів.

Тема побічної партії (ц. 3) інтонаційно споріднена з коломийкою. Вона – моторного складу, діатонічна, неквадратної структури, розвивається варіантно. Характерною її рисою є неспівпадіння ритмічної організації та метричного положення мотивів (як у скерцо з третьої симфонії Б. Лятошинського).

Розробка (ц. 6) містить дві хвилі. Перша – сонорний епізод з жалібним соло скрипки на фоні цимбалів і труб з сурдинами, в якому з'являються інтонації теми другої частини. Друга (10 т. до ц. 9) – багата на алеаторичні прийоми струнних, фантастичне звучання дзвіночків, примарне *ostinato* цимбалів, скерцозно-іронічні мотиви флейт та фугато дерев'яних духових. Експресивні фрази скрипок нагадують побічну партію першої частини, основну тему другої частини та жалібну тему початку розробки третьої частини, що вказує на високий ступінь інтонаційної цілісності твору. У труб і скрипок (ц. 11, т. 7) двічі проводиться початок побічної партії першої частини. Так формується друга, генеральна кульмінація фіналу.

Аналіз симфонічних творів О. Козаренка продемонстрував, що вони є суттєво іншими порівняно з творами тих же років – «Ірмологіоном», «Concerto Rutheno» (симфонізм тут переважає над сюїтністю, а розвиток тематизму – над викладом).

Порівняння Скрипкового концерту з «Concerto Rutheno» (1990) показує, що в першому композитор орієнтувався на класико-романтичну модель жанру в тому вигляді, в якому вона склалася на кінець XIX – початок XX століття: у концертах П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, тоді як в «Concerto Rutheno» – на модель *concerto grosso*. Водночас між Скрипковим концертом і «Concerto Rutheno» є й спільне – значна роль ударних інструментів, введення тембру цимбалів (у Скрипковому концерті) та його імітація препарованим фортепіано (у «Concerto Rutheno»). Необхідно відзначити і роль коломийки в

третьої частині Скрипкового концерту, що активно використовувалася і в «Concerto Rutheno», і в «Епістолах», а також ширше – інтонації української ліричної пісні, романсу – як вияву мелодичного начала, провідного у творчості композитора.

Можна провести паралелі між «Епістолами» та «П'єро мертвопетлює» (1994) в плані побудови симфонізованого чотиричастинного циклу, а також – сонористичних і алеаторичних прийомів письма. Об'єднують «Епістоли» (II ч.) і «Konzertstück» явища розосередженого тематизму і тематичної модуляції (теми «Чакони» у темі «Ноктюрну» А. Бабаджаняна, теми Токати і фуги d-moll Й. С. Баха в темі «Chi Mai» Е. Морріконе в «Konzertstück»).

Симфонічні твори О. Козаренка більше, ніж інші, демонструють вміння композитора досягнути високого ступеня структурної єдності, який ми спостерігаємо в його вокально-симфонічних творах 2000-х років. Про це свідчать і «Чакона», і «Епістоли», і Скрипковий концерт, де ладотональний, гармонічний, мелодичний зміст – породження одного й того ж інтонаційного комплексу, який діє протягом твору, перетворюючись у максимумі можливих жанрових, тембрових, фактурних варіантів, у т. ч. за допомогою сонористичних та алеаторичних прийомів.

Починаючи з симфонічних творів, заявляє про себе тип тематизму, пов'язаний зі сферою драматичної скерцозності. Це особливо помітно зі сторінок першої та третьої частин 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 четвертій частині «П'єро мертвопетлює» (1994), «Псаломі Давида» (1998), «Dies irae» «Українського реквієму» (2008). З цією ж сферою пов'язане явище пародійного розвінчання високих жанрів («Чакона», «Konzertstück»).

2.3. Камерна музика. Музичний театр (1988–2001)

2.3.1. «Ірмологіон», «Мікросхеми», «Пасакалія на галицьку тему»

«Ірмологіон» для струнних (1988) – цикл обробок українських культових наспівів¹. Його структура нагадує барокову сюїту. Кожна частина – лаконічна, виклад теми переважає над її розвитком. В основу кожної покладено різні жанрові моделі: хорал, ладкання, арію, балетне *adagio* з алюзією до *adagio* «Лебединого озера» П. Чайковського та менует.

Вокальний цикл «Мікросхеми» (1988) написаний для сопрано і камерного ансамблю з цимбалів, ная, вібрафона, трьох бонгів, за текстами коломийської поетеси Марти Томенко. Він складається з семи мініатюр, наповнених імпресіоністським колоритом і перегуками з циклами Лесі Дичко «Пастелі» та «Енгармонійне» (частини виконуються *attacca*).

У першій частині «Я вчора марила прийдешнім днем, сьогодні втратила вчорашній» (*Andante sostenuto*) партія солістки переходить від *sprechgesang* – до розмашистої, висотно означеної декламації. Її мелодії, як другий голос, протистоїть мелодія ная, що складається з суцільних *lamento* і звучить на фоні фігурацій цимбалів.

Вокально-інструментальний ансамбль другої частини «Літо в зеніті спалило надії і спадало великими білими яблуками» представляє собою препаровані звучання та *glissando* цимбалів *quasi echo* в поєднанні з вокальною партією впівголоса, що утворюють тривалу канонічну секвенцію.

У третій – «Фіалку з лісу ти приніс: – Що значить це? – Зима наступить скоро» серія кварт і квартакордів *pizzicato* цимбалів сплітається з трьома вокальними фразами *legato*. У четвертій – «Так голосно капують пелюстки рожевих троянд, що кожен звук вібрує в тиші перекресленого вечора» секундово-тритонові *staccato* вібрафона підтримують *sprechgesang* вокальної партії.

¹ У передмові до друкованого видання «Острозького триптиху» (Львів, 2002) Юрій Ясіновський зазначає, що «Ірмологіон» створений на основі догматиків XVI століття.

П'ята частина «Вітер урвав струни жалю і поніс по околицях спів сумний» (*Incalzando e precipitando*) є різким динамічним контрастом усім іншим, дуже тихим частинам. Вона цікава незвичними штрихами партії цимбалів, в якій використано тремоло долонями, *glissando*, кластери, і яким протиставлена партія на у функції другого голосу, з багатьма зітхаючими інтонаціями.

У шостій частині «Переплелось зелене байдужжя смутком, ліана монотонності розхитана ностальгією» (*Nostalgico*) поєднано шепіт *sprechgesang*'у вокальної партії з мелодико-ритмічним остінато на у та імпровізованою в гуцульському дусі мелодією цимбалів. У сьомій частині «Змовкає вітер посеред осені і мовчимо обоє на нестійкому інтервалі» в інструментальному ансамблі повторено матеріал першої (за принципом вертикально-рухомого контрапункту).

На думку С. Павлишин, у циклі «суттєвий не стільки принцип композиційного мінімалізму, як витонченість, що цілком зумовлена текстом. У семи мініатюрах сопрано провадить діалог з окремим інструментами (цимбали, ребро, вібрафон, три бонги). Слова Марти Томенко є невловимими натяками (дещо на зразок японської поезії), з іншого боку наявні елементи театральності, і композитор звертається до хеппенінгу, моментів „інструментального театру”» [185, 4].

Зразком багаторівневого діалогу етнічного мелосу з варіаціями *basso ostinato* є «Пасакалія на галицьку тему» для органу (1989). Вона відображає «захоплення автора поліфонією і „український динамічний мінімалізм”. Тема, побудована на типово гуцульській пентатоніці, має характер коляди, її розвиток відбувається в найрізноманітніших типах канонів, крім того, вона відтворює особливий святковий настрій зимового вечора біля пам'ятника Т. Шевченкові у Києві» [180, 4].

В основу пасакалії покладено принцип динамізації художнього образу за допомогою уведення все нових фактурних пластів. Він не є новим, адже використаний в «Болеро» М. Равеля, «Карпатському концерті» М. Скорика та багатьох інших творах. Але в О. Козаренка його застосування цікаве інтонаційною виразністю контрапунктів. Це, приміром, гетерофонні двозвуччя в

1-й варіації, колоподібний ломбардський мотив – у 2-й, злиття двох його варіантів – у 3-й, синкоповане *lamento* – в 4-й, канонічний виклад локрійського мотиву в 5-й, алеаторичні пасажі в протирусі – в 6-й, перехід горизонталі у вертикальні двозвуччя і тризвуччя – у 7–8-й і до поліакордів – у 9–10-й варіаціях. Останні забезпечують генеральну кульмінацію твору.

2.3.2. «Дон Жуан з Коломиї» («Оро», «Інвенції», «Concerto Rutheno»)

Балет «Дон Жуан з Коломиї» (1990–1994)¹ представляє собою масштабну форму, що включає написані раніше, як самостійні, твори «Оро» для ансамблю ударних інструментів (1994), «Інвенції» для чотирьох мелодійних інструментів (1990) та «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю (1990)².

«Оро»³ для ансамблю ударних інструментів⁴ побудовано як тема і 12 варіацій⁵. У такому вигляді твір було написано у 1994 році. Проте через десять років композитор ще раз звернувся до нього і, дописавши коду дзвонового характеру (цц. 13–15), переназвав на «Alte Würzburger Tänze und die Glocken das Heilige Kilian» («Старовинні вюрцбурзькі танці і дзвони святого Кіліана»).

¹ Створений за мотивами повісті Леопольда фон Захера-Мазоха «Венера в хутрі». Проте літературне джерело в цьому випадку – не більше, ніж одна з можливих сюжетних конкретизацій музичного змісту [243, 3].

² Перша частина «Оро» побудована на македонському ритмі (12/8) з акцентами на 1, 4, 6, 8, 10 долях такту. «Динаміка устремління, енергія руху – ось емоційно-образний зміст цієї музики» [243, 3]. Вона виконує функцію головної партії балету. «Інвенції» виконують функцію побічної, з їх «концентрованим мелодизмом, варіантним розвитком матеріалу, імпровізаційністю та вишуканою поліфонічно-лінійною технікою» [243, 3]. Дзеркальною репрізою є «Concerto Rutheno»: «Тут напрям руху – зворотній: від романтично-романсової імпровізаційності з блискуче переданим колоритом галицької провінції – до сповненої моторної енергії коломиїковості з елементами чардашу (він – своєрідний «знак» австро-угорської культури, натяк на Захер-Мазоха – австрійського письменника, котрий походив з України)» [243, 3].

³ Оро – македонська пісня-танець, відповідник молдавської хори.

⁴ «Оро» створено для семи виконавців: 1) 4 литаври, маримба; 2) 3 том-томи, 2 яванські гонги, флейта Пана; 3) 2 бонги, флексатон, гонг, церковний дзвін; 4) великий барабан, там-там, тубі ді бамбу, гуіро, раганелла, фруста, маленькі тарілки, тубі ді кристали; 5) дерев'яні блоки, темпл-блоки, трикутник, дзвін, 6) ксилофон, дзвіночки; 7) маримба, вібрафон.

⁵ Це нагадує «Чакону» О. Козаренка.

Тема «Оро» виписана як колоритна гра різних ритмічних фігур та тембрових блоків. Вона насичена відчуттям імпровізації і створює образ шаманського обряду. Це крещендуюча форма, де кожне наступне проведення теми є вищим, ніж попереднє. Кожному з інструментів доручено свій характерний мотив, який він повторює точно або варіантно. До 9-ї варіації твір побудований, як тембро-фактурне *crescendo*, після чого настає динамічне і фактурне розрідження, в умовах якого кристалізується дзвонова інтонація, що далі проводиться *ostinato*.

«Інвенції» для чотирьох мелодичних інструментів¹ (1990) – це тричастинний цикл, з елементами алеаторики, текстової і композиційної (крім приблизної фіксації висотного контуру в першій частині композитор передбачає можливість кількох варіацій повторення фрагментів форми у другій і третій частинах).

Тема першої частини (*Allegro moderato*) має яскраву національну забарвленість і втілює драматичний образ. Її мелодія довго розгойдується між сусідніми звуками, торкається малої терції і високої квати, утворюючи гуцульський тетрахорд. Вона проводиться сім разів, як канон трьох нижніх інструментів з вільним верхнім голосом.

Друга частина (*Recitativo doloroso*) – скорботний речитатив, що складається з дванадцяти тактів-блоків, кожен з яких повторюється не менше трьох разів. В основі теми лежать інтонації голосіння². Дуже цікаво те, що в кожному наступному блоці мелодія спускається в нижчий голос, поступаючи місцем новому контрапункту, крім того, переміщується з першої долі на другу, третю, зсуваючись по діагоналі в кожному наступному блоці.

У п'ятому блоці (ц. 5), що містить виразно гуцульські інтонації, з'являється тритон «на відстані» (Приклад 2.3.2.1). Починаючи з дев'ятого, голоси поступово виключаються. Останні три рази тему проводить лише віолончель. (Всього є 12 таких блоків, кожен з яких повторюється не менше трьох разів).

¹ Виконувалися квітетом саксофоністів під керівництвом В. Василевича. Існує видання твору у редакції для струнного квітету (Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2006).

² За словами С. Павлишин, тема цієї частини спирається на запис, зроблений у 1953 р. у Жаб'євському районі [185, 4]. (Тепер – Верховинський район Івано-Франківської області).

Третя частина (*Allegro gusto*) також складається з блоків, укладених алеаторично, що повторюються не менше чотирьох разів. Шестизвучний мотив в кожному наступному проведенні розростається по горизонталі та вертикалі. У першому – він звучить *pizzicato*, починаючи з другого – *arco*.

Окреме місце займає восьмий блок (танцювального характеру), який єдиний двічі виконується *f*, а двічі – *p*. Виразні ознаки напівгуцульської, напів'єврейської мелодії проступають в блокові № 10 (Приклад 2.3.2.3).

«*Concerto Rutheno*» (1990) написаний для камерного ансамблю у складі флейти, гобоя, кларнета, дзвіночків, челести, вібрафона, чотирьох бонгів, препарованого фортепіано та струнних. Він поєднує в собі риси *concerto grosso*, сольного концерту та малого поліфонічного циклу. Риси *concerto grosso* проявляються у виборі виконавського складу та застосуванні принципу змагання *concertino* і *tutti*. *Concertino* включає два інструменти – фортепіано, препароване звучання якого нагадує звучання цимбалів (в першій частині), та бонги (в другій). Струнні й дерев'яні духові інструменти змагаються з *concertino* по черзі. Разом з тим, композиція має риси віртуозно-сольного трактування партії фортепіано, яке проявляється ближче до кінця¹, а також – малого поліфонічного циклу, що полягає у співставленні розосередженого статичного викладу і концентрованого динамічного. Генеральною жанровою ознакою концерту є коломийка – трактована і як повільна пісня, і як швидкий танець.

«*Concerto Rutheno*» складається з повільної та швидкої частин, укладених згідно принципу жанрового (пісня/танець), темпового і образного контрасту, чим нагадує рапсодії Ф. Ліста², М. Лисенка, «Карпатський концерт» М. Скорика тощо. Головним засобом розвитку в ньому виступає варіантність, ускладнена в першій частині явищами алеаторики, в другій – остінатності. (Перехід від однієї частини до іншої здійснюється *attacca*).

¹ Важко погодитися із категоричністю твердження Н. Вакули про те, що «жоден з учасників оркестрового дійства не потрактований у статусі соліста» [23, 11].

² На думку композитора, концерт спирається на елементи жанрово-стильової моделі вербункошу.

Перша частина – імпровізаційне, майже суцільно алеаторичне письмо. Вона розпочинається романсовою інтонацією (мелодичною секстою уверх), що надає образу романтичного українського забарвлення, а цимбальний тембр препарованого фортепіано – карпатського колориту. Характерність теми посилює використання елементів гуцульського ладу. С. Павлишин зазначає: «Пролог, а відтак епілог з уперто повторюваним арпеджіо фортепіано і „риданням” скрипки, як згусток мелодраматичної патетики, викликає асоціації з атмосферою міщанської вітальні і кав’ярні» [185, 4]. Нарешті, як буде видно згодом, тема «Concerto Rutheno» виявиться спорідненою з лейттемою «Українського реквієму» – твору, написаного 18-ма роками пізніше (Приклади 2.3.2.4, 2.3.2.5). У чому проявляється ця спорідненість? Передусім, – у застосуванні:

- 1) єдиного центрального елемента – мінорного тризвука з побічним тоном, IV високим ступенем;
- 2) арпеджованої фактури;
- 3) цимбального тембру (в першому випадку – препароване фортепіано звучить як цимбали, в другому випадку в оркестр уведено натуральні цимбали)¹.

Із перших секунд звучання концерту (а вся перша частина витримана в часомірному ритмі й записана без тактів) розпочинається хроматизація діатонічного мотиву: мала секста перетворюється в зменшену септиму. І це лише початок процесу.

Синтетична фактура твору поділяється на два самостійні пласти, з репетицією терцієвого тону вгорі і арпеджіо та пасажами з тритоном внизу. Одразу після показу тема розростається вгору й вниз, мелодично і фактурно, перетворюючись в мелодію широкого дихання з гармонічним рядом: I–IV–VI–V–I (Приклади 2.3.2.4; 2.3.2.5). Характерний для романтичної австро-німецької музики (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман й інші), цей зворот великою мірою, й забезпечує сутінкову атмосферу кабаре².

¹ У зв’язку з цимбальним тембром теми та її імпровізаційною природою мимоволі напрошується асоціація з образами Бояна, Кобзаря, Садка і т. ін., тобто образом співця-казителя.

² А також багатократне обігрування тонів «секста–квінта» в домінанті.

«Concerto Rutheno» містить достатньо елементів мінімалізму, в т. ч. на початку твору, а також репетиційні елементи, що передбачають токатність другої частини (Приклад 2.3.2.6). З іншого боку, у першій частині концерту щедро використана алеаторична техніка. Відкривши партитуру, бачимо не нотний текст, а лише його начерки, які перетворюються в текст лише в процесі виконання. Крім співності/ударності як головних чинників інтонаційного процесу незабаром з'являється ще один його важливий чинник – тремоло, що сполучає перше і друге.

«Concerto Rutheno» поєднує риси кількох композиційних моделей – тембро-фактурних варіацій, куплетно-варіаційної форми, двочастинної, сонатної, тричастинної з кодою на матеріалі середини.

На початку твору мелодія, доручена струнному ансамблю (ц. 1), звучить в октавному потовщенні поглиблено лірично, трохи сентиментально. Роль фону виконують фігурації челести і фортепіано, до яких поступово підключаються ударні й дерев'яні духові інструменти.

У ц. 2 розпочинається фаза активних змін: все починає оживати, рости, змінюватися і перетворюватися. Процес росту тут такий інтенсивний, що його можна порівняти зі вступом «Весни священної» І. Стравінського. З іншого боку, характер співвідношення ц. 1 і ц. 2 нагадує «Болеро» М. Равеля (тема і друга варіація). Важливу роль відіграє тональна нестійкість, зокрема тонально-гармонічний еліпсис: D7 (Es) – VII65 (C) – D9 (H) – D7 (E) – D7 (F) – D43 (A) – D7 (B) – D7 (g) (Приклад 2.3.2.7).

Вкінці першої частини повертається тональна і фактурна стійкість (ц. 3). З'являється відчуття репризи. Мелодія проводиться у дерев'яних духових в октавному потовщенні – *Ma cantabile* – *forte*, ще й *crescendo*.

Початок другої частини (Introduzione. Tempo rubato) доручено бонгам. Вони ударяють швидше й швидше, переходячи на дріб. Це і момент переходу, як у «Петрушці» І. Стравінського, і ознака перелому. Саме тут починається кристалізація музичної форми «з моменту подолання інерції, який можна назвати критичною точкою перелому» [199, 70].

У *Allegro Qusto* (ц. 1) часомірний ритм змінюється акцентним. На перший план виступають жанрові закономірності токати/коломийки. Процес видозмін спрямовується від токатності, ударності (необароко) до щоразу більш виразного етнічного звучання, національної характерності коломийки та популярної пісні «А як тую коломийку зачую, зачую, через тую коломийку дома не ночую»¹.

Перша варіація, в якій партія фортепіано є провідною, змальовує портрет героя. Його токатна тема підкреслено ударна. Крізь репетитивне «с» час від часу проривається «fis», звук, що заявив про себе вже в перших тактах твору (Приклад 2.3.2.6). І в партії соліста, і в матеріалі дерев'яних духових активно використовується штрих *sf*, викликаючи асоціації з *Allegro feroce* з Третьої симфонії Б. Лятошинського та вихровими епізодами «Весни священної» І. Стравінського. Згодом репетиційна формула «розбивається» не тільки тритонами, але й іншими інтервалами.

У ц. 2 продовжується розвиток вже знайдених інтонацій. *Ostinato* доповнюється різноманітними видами повторності. Скрипки інтонують головний комплекс фігураційно, а також як низку паралельних квінт або тритонів² (Приклади 2.3.2.8; 2.3.2.9).

У цифрах 4–7 токатна навала і хроматизація матеріалу наростають. Відбувається подальше розширення звукового простору, збагачення тембрового колориту, в т. ч. за рахунок уведення *pizzicato* альтів й віолончелей, що стає основним штрихом усіх струнних.

Кульмінація форми настає у цифрі 8, де з'являється мелодія, схожа на тему пісні «А як тую коломийку зачую»³, яка віддалено нагадує ключові інтонації «Заповіту» С. Людкевича і пізніше прозвучить на початку «Українського реквієму» О. Козаренка («Спокою дай же Ти їм, Господи»). (Приклади 2.3.2.9; 2.3.2.10; 2.3.2.11). Саме з появою цієї теми розкривається художня концепція «*Concerto Rutheno*» як унікальної єдності високого й низького, європейського й українського, професійного

¹ О. Козаренко визначає форму другої частини твору як рондо-варіації (все, що до ц.4 – рефрен, з ц. 4 – перший епізод, загалом – три проведення рефрену, з яких останнє – кода).

² Схоже зустрічаємо в Пасакалії О. Козаренка.

³ Структура теми відповідає 14-тискладовому коломийковому віршу.

і аматорського. Поступово вертикаль стає все щільнішою. Проспіваність голосів поступається місцем ритмічній строгості вертикалі. Всі інструменти шість разів проголошують тему коломийки¹.

У коді (з ц. 10) в коломийковій темі відбувається злиття репетитивно-остінатної основи «с» з далекими тонами «dis», «des», «cis», «e», «es». Обрану формулу О. Козаренко проводить кварто-квінтовым колом, замикаючи його: c – f – b – es – as – des – fis – a – d – g – c.² Одним з елементів цього інфернального походу є хаотичні pizzicato струнних (як у Б. Лятошинського). Іншим – варіанти «хреста» у дерев'яних духових, не точні, але цілком прочитувані (ais–h–gis–ais).

2.3.3. «Konzertstück», «Chansone triste», «П'ять весільних ладкань з Покуття», «Богородичні пісні»

Концепція «Konzertstück'a»³ (1991) – інша, ніж «Concerto Rutheno». Це монотематична композиція, в якій тема у своєму остаточному вигляді звучить лише вкінці твору. Проходячи тривале становлення, вона важко добирається вершини, проте саме в той момент, коли здається, що для її остаточного утвердження залишається всього кілька штрихів, напружений крещендууючий рух обривається, тема руйнується, а її уламки «звалюються вниз».

Жанрово-інтонаційне ядро теми апелює до відомої Токати і фуги d-moll Й.С. Баха⁴, що, ймовірно, вплинуло

¹ Після цього в ц. 9 в партіях духових є вказівка проспівати Rutheno (sprechgesang) вісім разів. Таке є подвійним посиленням: до нововіденців (sprechgesang) та М. Кагеля (інструментальний театр).

² У зв'язку з цим виникає маса алюзій, передусім, – до «Sanctus» з Високої меси Й.С. Баха і «Ludus tonalis» П. Гіндеміта.

³ Виконавський склад – для клавіру, флейти і струнних – виявляє риси concerto grosso, де concertino – флейта і клавір, tutti – струнні. До речі, флейта соло з'являється лише вкінці, коли фортепіано соло замовкає.

⁴ Вважаємо безпідставним зауваження С. Павлишин щодо ймовірної близькості стилістики концерту стилю М. Клементі (Див. статтю: Павлишин С. Композитори-лірики // Музика. – 1993. – №3. – С. 3–4). Адже в концерті базовою є лінійно-поліфонічна фактура, що включає ряд мелодичних ярусів і площин, які створюють враження об'ємного звучання, що суперечить щільному гомофонному складу творів М. Клементі. Так само невідповідним

на вибір тональності d-moll та необароковий колорит «Konzertstück'a», зокрема риси concerto grosso.

Величезну роль у темі «Konzertstück'a» відіграє сонорний кластер, який тягнеться, розширюється, вимальовуючись як полімелодична, хоча й площинного типу структура. Останні п'ять тонів кластеру беруться, немов мордентом, з обігруванням секундової інтонації, складаючи алюзію до початкового мотиву токати Баха (Приклад 2.3.3.1).

Інтерваліка кластера стає основою для побудови другого елемента теми – імпровізації фортепіано. В той час як він продовжує розростатися, поступово охоплюючи все дванадцятизвуччя, на нього поступово накладаються фігурації фортепіано, з їх нервово-ламаним контуром та переважанням кварто/тритонових та секундово/септимових кроків. Так триває до цифри 1, після чого починається друга хвиля розвитку, в якій знайомий матеріал транспонується на секунду вверх. Внутрішньо-конфліктний характер тематизму проявляється тут на кількох рівнях: горизонталь – вертикаль; секундові – кварто/тритонові інтонації; протягнуті тривалості – моторика токатності.

Виставлені в партитурі дев'ять цифр «Konzertstück'a», як завжди у О. Козаренка, чітко відповідають етапам розвитку теми. Так, у цифрі 2 здійснено підйом на півтон вверх разом з ущільненням фактури, у ц. 3 підйом відбувається тричі (a–b–cis) з октавним дублюванням мелодії та прийомами прихованої поліфонії (Приклад 2.3.3.2).

Цифра 4 будується як шестиголосний канон, де кожен голос – це двоголосний виклад теми в інверсії (фортепіано; I–II скрипки; альт–віолончель). 5–6 цифри – кластер струнних у вигляді гамоподібного підйому октав на фоні вібруючого протируху в інверсії. Гармонічна пульсація теми поступово стає все більш і більш напруженою (c-moll: I – II² – VII⁷ – V⁷⁴(Es) – VII⁶₄(f) – V⁶(B) – DDVII⁶₅⁻³(c) – D⁷(c) (Приклад 2.3.3.3).

У цифрі 7 образ руйнується. Секундовий форшлаг – вихідне інтонаційне зерно теми – перетворюється у колотячі нони в ломбардському ритмі фортепіано (Приклад 2.3.3.3).

стилю М. Клементі є імпровізаційний розвиток твору. За словами ж композитора, моделлю «Konzertstück'a» є фортепіанний концерт А. Шнітке.

Починаючи з цифри 4, «бахівська тема» плавно модулює в подобу популярної мелодії Енніо Морріконе «Chi Mai» з фільму «Професіонал» (Приклад 2.3.3.4). В загальних рисах її інтонаційний склад залишився той самий, проте завдяки фактурним, динамічним, штриховим, регістровим змінам художній образ пройшов еволюцію – від тривожної – через бурхливу екстатичну кульмінацію – до глибоко трагедійного пафосу на заключному етапі розвитку (струнні *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno* та проведення уривків мелодії у флейти).

Звертання до драматургічного потенціалу розосередженого тематизму, а також опора на фольклорні інтонації лежать в основі художньої концепції «*Chansone triste*» (*пам'яті Вімольда Лютославського*) для органу і струнних (1994). На початку твору в умовах дисонантного сонорного фону функцію рельєфу виконує соло скрипки, інтонуючи шестизвучну архаїчну мелодію тетракордового складу, яка потім з'являється у партіях струнних, а ще пізніше – органа.

Жанрово-стильова модель ладкання, поміщена в сонорне тембро-фактурне середовище, визначає художній зміст кантати для голосу й камерного оркестру «*П'ять весільних ладкань з Покуття*» (1992)¹. Народні мелодії виконують роль порожуючої інтонаційної ідеї, яка поміщається у колоритний, імпресіоністичний контекст. Цікаво, що, наприклад, в першій частині («Короваєва пара») знаки троїстих музик виразно супряжені з елементами джазової і рокової стилістики. Подібне, можливо трохи менш виразно, спостерігається й у інших частинах кантати.

Концептуально близькою «П'яти весільним ладканням» є кантата «*Богородичні пісні*», відома також з назвою «*Чотири молебні пісні до Діви Марії*» (1995). У основі циклу тут також –

¹ «Історія виникнення цього твору – досить цікава: працюючи з відомим балетмейстером Даною Демків над створенням вистави „Покутське весілля“, О. Козаренко написав музичний супровід до цього сценічно-театрального дійства. Згодом на основі музики до „Покутського весілля“ створив камерну кантату „П'ять весільних ладкань з Покуття“. Частини твору розміщені відповідно до традицій весільного обряду: перше ладкання – випікання короваю; друге ладкання – плетіння вінка; третє – викуп вінка; четверте – батьківське благословення; останнє, п'яте – збирання молодої, похід до церкви і шлюбні присягання» [177, 99].

мелодії народного походження. Проте, на відміну від попередньої, тут використано модель моралізаторської духовної пісні в такому вигляді, як вона збереглася у народному побуті Західної України. Як у «Ладканнях», тут застосовано двопластову фактуру, як уособлення земного і небесного.

2.3.4 «П'єро мертвопетлює»

Камерна кантата «П'єро мертвопетлює» (1994) – поворотний пункт творчої біографії О. Козаренка, результат «щасливого поєднання світовідчуття композитора з надзвичайно точними, об'ємними метафорами поезії М. Семенка» [243, 3].

За словами Ю. Чекана, структура кантати включає вступ (I ч.), дві експозиції (II ч. – реальний світ; III ч. – мрії), кульмінацію (IV ч.) та епілог (кода) [244], де жанровий зміст частин – драматичне Allegro, Marchia funebre, Andante cantabile та гротескний фінал – дають підстави розглядати її як мініатюрний симфонічний цикл, модель якого була вже апробована в «Епістолах».

Перша частина¹, як зазначає Ю. Чекан, має риси інтради, що підкреслює театральність кантати. Діалектика імперативного й ліричного як основа інтонаційної колізії частини, за словами музикознавця, апелює до сонатних Allegro класико-романтичної симфонії. Початкова декламаційна тема «Я покажу вам безліч світів» виконує функцію лейтінтонації твору. Діапазон її декламації – максимально широкий: від драматичних окликів на початку твору або в кінці другої частини – до найтоншого шепотіння вкінці. Використання квазісерійної, наповненої тритонами та зменшеними октавами, декламаційної інтонації нагадує Sprechstimme нововіденців.

«П'єро» властиві ознаки монологу, за допомогою чого характеризується трагічна самотність героя (його романтичний прототип – «Двійник» Ф. Шуберта). Геніальним вираженням останньої стало використання контрасту кантилени контратенора

¹ Текст вірша «Запрошення» з книги «П'єро мертвопетлює» (1919).

у сопрановому регістрі та шепотіння в баритоновому [243]¹. Крім того, на роздвоєність вказує діалог вокальної партії й труби, що послідовно проходить через увесь твір. Цей прийом започатковано вже в першій темі «Я покажу вам безліч світів», де вокальну фразу контратенора, як ехо, підхоплює труба з сурдиною. Перший раз вона повторює вокальну тему точно, вдруге – неточно, мов тінь. Важливо й те, що повторів є два (символ роздвоєності). З таким розумінням природно уживається можливість трактувати «П'єро» як втілення моделі *concerto grosso*, де діалог вокалу і труби з сурдиною виконує функцію і композиційного рельєфу, і *concertino*, всі ж інші інструменти, з численними тремоло і сонорними пластами – композиційного фону і *tutti*. Невипадковим бачиться і вибір *concertino* як «здеформованих» тембрів, що стосується і контратенора, позбавленого статевої визначеності, і труби з сурдиною, з її шиплячим, здавленим звучанням.

Друга частина написана на текст зображально-футуристичного „Вірша”. В ній алеаторичними засобами передано звукову картину багатолюдного міста. У зв'язку з цим тут домінують різноманітні звукозображальні моменти – глісандо, трелі, сипіння, сичання, вигуки оркестрантів, шепотіння соліста тощо. Зміна алеаторичних блоків відзначена шипляче-сиплячими репліками («фффф», «шшшш», «сссс») та різким ударом фортепіано [244, 195].

У третій частині «Був вечір після страшної зустрічі»² на канву монологу накладаються риси траурного маршу. Він, як і жанрові прототипи попередніх частин, – не є однозначним, адже замість послідовного руху чвертками, композитор застосовує ритмоформулу: дві чвертки – половинна, внаслідок чого відбувається порушення очікувань. Проте остінатне проведення теми, витримана чотиридольність підтверджують ознаки траурного маршу, викликаючи асоціації з другою частиною Другого фортепіанного концерту Б. Бартока та «Похороном Тібальда» С. Прокоф'єва. Проте остінатність є лише одним із інтонаційних пластів цієї частини. Іншу складають

¹ Такий прийом опосередковано нагадує Мефістофеля А. Шнітке, який співає двома голосами – контратенором і контральто.

² Вірш «На помістку другого поверху» з книги «Blocknotes» (1919).

недиференційовані, вібруючі звучання струнних з мікрохроматикою та «завиваннями» оркестрантів. Максимальне регістрове розведення інтонаційних шарів (низькі остінато фортепіано і ширяючий сонор струнних) нагадує тему Дажбога Б. Лятошинського, дуже значимого для О. Козаренка композитора.

Інша важлива тема третьої частини «Ніжний ангел схилився» має пісенні витoki. Її повільний темп, діатонічна основа, закругленість мелодичного розвитку виявляють риси колискової, як символу сну чи ірреального світу. Ритм траурного маршу продовжує свідчити про трагічну роздвоєність героя.

Четверта частина – пробудження в небажану реальність: «Ви розумієте? Я не можу спати»¹. Це динамічна реприза твору, в якій важливим чинником образу стає фантасмагоричний тембр ксилофона (роль інструмента тут така ж значна, як у «Напоготові» з 14-ї симфонії Д. Шостаковича). З іншого боку, тут є *ostinato*, що нагадує траурний марш третьої частини, та епізод «Місто стихне погасаючим сном» – гротескно-скерцозне видіння героя (передекспонування теми епізоду відбулося в кінці першої частини).

Початок коди – квазіджазова імпровізація ударних. У ній вокал («Ми прийшли до останнього пункту») і труба (герой та його двійник) розлучаються, що служить інтонаційним підтвердженням слів: «Хто зі мною хоче гулять вночі?»

2.3.5. «Sonata quasi una Fantasia»

Одночастинна «Sonata quasi una Fantazia»² (1997) написана у вільно трактованій сонатній формі. У вступі (до ц. 1) експонуються дві споріднені декламаційні лейтінтонації – драматична септимова і скорботна секундова, формуючи зміст твору.

¹ Вірш «Я сам».

² Назва змушує пригадати не тільки назву «Місячної сонати» (Sonata quasi una Fantasia) Л. ван Бетховена, але й «Quasi una sonata» (скрипкової сонати №2) А. Шнітке. Проте схожість на цьому закінчується.

Головна партія (ц. 1) представляє собою експресивний діалог скрипки й фортепіано, насичений поліфонічним розвитком септимо-секундових інтонацій та елементами пуантилістичного письма. Побічна партія (*e molto cantabile*, 5 т. ц. 3) – гомофонного складу. Її мелодія у скрипки побудована на хроматичних сповзаннях і містить автоцитату – лейтінтонацію з третьої частини «П'єро мертвопетлює», що звучатиме також в репризі та завершенні сонати (Приклад 2.3.5.1).

У розробці (ц. 5) педаль соліста *sul tasto* зі чвертьтоновими інтонаціями переходить у алеаторичну побудову (ц. 6), пуантилістичні мотиви та драматичні нові фігурації фортепіано. Перша хвиля розробки відзначена нагнітанням динаміки, у другій (ц. 9) нервово-екзальтовані фрази соліста виростають до *glissando e tremollando*, поєднуючись з ударами долонями по найближчих до клавіатури частинах фортепіано. У третій (ц. 12) висхідні хроматичні пасажі соліста подвійними нотами вливаються у драматичне, сповнене ораторського пафосу, звучання побічної партії (ц. 13).

У репризі (ц. 14) партія соліста витримана *con sord.* Тут хроматика поступається місцем діатоніці, з якої виростає тема побічної партії (ц. 15), що звучить на фоні дзвоново-хоральних побудов фортепіано. Її урочисте, величне звучання готує екстатичне завершення сонати (ц. 18), побудоване на лейтінтонації у оточенні пентатонічних фігурацій фортепіано.

2.3.6. «Орестея», «Час покаєння», «Sinfonia estravaganza»

Мелодрама «Орестея»¹ для читця й інструментального ансамблю створена за трагедіями Есхіла. Твір існує у двох редакціях. Перша була завершена у 1996 році і виконана актором Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької Михайлом Барничом. У кінці 1990-х вона, за словами композитора, була виконана чотири чи п'ять разів в

¹ О. Козаренко зазначає, що «Орестея» може бути розглянута як приклад мелопеї (з грецьк. – піснетворчість, створення мелодії, мелодичне втілення поетичного тексту в музиці античної доби), тим самим підкреслюючи значущість мелодичного початку і в інструментальному ансамблі, і в декламації акторів.

Україні та США. Автор перекладу текстів Есхіла Андрій Содомора виступав перед виставою в Одесі зі вступним словом. Друга редакція була зроблена у 2013 році. Її постановку було здійснено акторами театру «Просценіум» факультету культури і мистецтв ЛНУ імені І. Франка (реж. І. Волицька) та артистами Львівського симфонічного оркестру (дир. Н. Яцків). У ній партію читця розподілено між чотирма акторами (дві Клітемнестри, Орест та Електра), додано пролог (з текстом «Клітемнестри» Оксани Забужко) та епілог (з фрагментами «Сонетів до Орфея» – I, III та XX – Райнера Марії Рільке).

О. Козаренко використав не весь сюжет трагедії Есхіла, а зосередив увагу на образі Клітемнестри, сповненої ненависті до Агамемнона, та її дітей – Ореста і Електри, які прагнуть помститися матері за вбивство батька. Вибраний фрагмент фокусує увагу глядача на страшних злочинах батьковбивства і матеревбивства, розкриваючи проблеми життя і смерті, сімейної й суспільної моралі, долі людини, яка є заручницею волі богів, тощо.

Постановка мелодрами у другій редакції наповнена символікою гіпертрофованих жестів і поз. Драматургія спектаклю побудована на контрастах і повторах, грі символів і текстових алюзій. Недиференційованим напівспівом-напівдекламацією він нагадує перші зразки опери, патологічно-нервовою екзальтацією – опуси експресіоністів, нарочитістю жестів і поз – естетику умовного театру.

Музика побудована як взаємодія чотирьох інтонаційних блоків – варварської імпровізації ударних (пролог), цитати другої частини клавірного концерту Й. С. Баха f-moll (епілог), войовничих фанфар мідних інструментів (епіграф) та страждального lamento основної теми (також у мідних інструментів).

Ідучи услід за мелодичними партіями мідних, актори сповільнюють або пришвидшують темп, наповнюють декламацію тонкими динамічними нюансами, фразують настільки самостійно, що у співвідношенні з інструментальним ансамблем утворюється враження поліпластової фактури.

Звукове полотно збагачується оригінальним сценічним вирішенням, символікою колоподібних рухів, півкіл, здійманням рук до неба, розпачливим закиданням голови, припаданням до землі, напівприсіданнями. Вражаючою є суголосність в рухах Клітемнестри і Тіні Клітемнестри.

Драматургію твору прокреслюють лейтмотиви «Гай-гай! Біда! Яка біда!», «Чи така вже ганебна для нього ця смерть?», «А що це за жінки там? Мов горгони...». Вкладені в уста різних героїв, вони немов розпочинають друге, третє, четверте коло вистави.

На початку сцена огорнута темрявою. Горять дві свічі. Клітемнестра стоїть спиною до глядацького залу з бойовою сокирою на довгому держаку. На її затылку – маска-череп. Зліва від глядачів – чотири зруби. На трьох із них сидять Тінь Клітемнестри, Орест і Електра. Клітемнестра важко, зі скреготом, крутить навколо себе сокиру. Пронизливим вигуком «Гай-гай! Біда! Яка біда!» починаючи свій ритуальний танець, вона виразно декламує й рухається одночасно. Її читання – підкреслено мелодраматичне, з загостреною вимовою приголосних – дзвінких та шиплячих, протягуванням голосних, притисканням складів, переходами у зойки або шепотіння. Вона читає поему О. Забужко «Клітемнестра», жонглюючи сокирою, мов веслом, готуючи удар по пласі («Я сотворю собі світ без Агамемнона»).

Основна частина *Allegro, sempre Marcato quasi Parlando* розпочинається вступом ансамблю у складі дві валторни, дві труби, два тромбони й ударні. Їхні оскаженілі звучання вриваються в напружену тишу. В основі теми – великосептимові інтонації, які нагадують Б. Лятошинського, а екстатичне звучання мідних – їхнє трактування у партитурах О. Скрыбіна (Приклад 2.3.6.1).

На авансцену виходить Тінь Клітемнестри в пов'язці з кривавими косами. Вона відтіняє Клітемнестру мелодійністю декламації і вступає в дію зі словами «Я вже віддавна про цю зустріч думала» (*Andante espressivo*). Разом з її появою вступає новий музичний матеріал у інструментальному ансамблі (Приклад 2.3.6.2).

Труба й вібрафон, до яких поволі підключаються інші інструменти з сурдинами, виконують ламентозні мотиви, акторка

декламує в тому ж інтонаційному колі. Рівній динамічній лінії інструментального ансамблю протиставлено чуттєве, тілесно об'ємне читання нарозспів.

Тінь Клітемнестри оплакує Іфігенію, підкріплюючи своє голосіння поворотами вліво/вправо, закиданням рук, повторами одних і тих же рухів та інтонацій аж до кульмінації «Доню свою – Іфігенію – сам же зарізав» (III ч. ц. 6). Зі вступом *glissando* мідних відбувається об'єднання драматичної і скорботної тем.

Після слів, які Тінь Клітемнестри виголошує, вказуючи на місце вбивства Агамемнона, знову вступає драматична тема мідних і ударних, що є варіантом попередньої (Приклад 2.3.6.3).

Партії Ореста («Провідче душ, Гермесе, порятуй мене» – IV ч. ц. 1) і Електри («Славетний мертвих і живих окличнику Гермесе» – IV ч. ц. 2) вступають по черзі на фоні *glissando* тромбонів, змальовуючи гротескно-скерцозний образ. В інструментальному ансамблі розвивається терцієво-квартовий матеріал з монологу Тіні Клітемнестри. Водночас, підключається весь арсенал ударних інструментів, з пунктирними й синкопованими зворотами, поглиблюючи сферу інфернального.

У наступній фазі розвитку Allegro з'являється нова драматична тема, побудована, однак, на знайомих велико-септимових інтонаціях. Вона звучить у мідних з сурдинами та литавр (Приклад 2.3.6.4). Орест, з піднятими вгору руками, закликає: «Розкиньте, в коло ставши, сіть» (V ч., ц. 1). Електра припадає додолу у супроводі *lamento* тромбонів (V – ц. 5 т. 3). Клітемнестра, Орест і Електра виконують ритуальний танець на зразок хороводу Еріній, розмахуючи вивернутими ліктями і озвучуючи це дійство шиплячими, іронічними репліками «ха-ха».

Тим часом Тінь Клітемнестри розпочинає монолог «Гай-гай! Поснули?» (V ч. – ц. 7). Він звучить на знайомому інтонаційному матеріалі, повторюючи слова Ореста «А що це за жінки там? Мов горгоні...» (V ч. – ц. 5, ц. 8). У кульмінації «Ось він, ось – Еріній спів. Шалом душу душить він!» (1 т. до ц. 10) єдиний раз танцюють усі разом, наповнюючи дійство однотипними, звивистими рухами, в супроводі барабанного дробу і репетицій мідних. Удар там-таму, як обрамлення, завершує основну частину

вистави. Клітемнестра боком до залу та без музичного супроводу читає фрагменти «Сонетів до Орфея» Р.М. Рільке. Вона декламує мелодійно, подовжуючи голосні (тепер її манера – протилежна манері з прологу), піднімання інтонації вона підтримує підійманням рук. На словах «О спів Орфея!» починає звучати запис фрагменту клавирного концерту Й.С. Баха (у виконанні О. Козаренка і камерного оркестру «Perpetuum mobile»).

Клітемнестра читає світло, упокорено. Актори повертаються на свої місця. Клітемнестра завмирає з рукою занесеною над місцем страти Агамемнона.

«Орестея» має багато спільного з «П'єро мертвопетлює». Як і в «П'єро», розвиток «Орестеї» майже позбавлений зовнішніх подій, проте інтенсивно і напружено протікає життя її внутрішнього виміру. І «П'єро», і «Орестея» – циклічні форми. У «Орестеї» на п'ятичастинну структуру основного розділу мелодрами (без прологу і епілогу) накладаються, як форма другого плану, інтонаційні колізії сонатності (йдеться про співвідношення інструментальних і декламаційно-інструментальних розділів), а також фабульної тричастинності, де розгорнутий монолог Тіні Клітемнестри (II–III) відіграє функцію багатогранної експозиції, діалог Ореста і Електри (IV) – функцію розвиткової середини, а заключна ансамблева сцена (V) – функцію динамічної репризи.

Об'єднує твори розвиненість декламаційної сфери, використання Sprechstimme, монологічності та мелодико-ритмічного ostinato, застосування принципу послідовного скорочення кожного наступного розділу форми (притаманний також «Епістолам»).

Опера «Час покаяння» (1997) представляє собою «типову барокову алегорію»¹ [237]. Лібрето Сергія Ступака створено за текстами Лаврентія Горки, Івана Величковського, Ігнатія Максимовича, Григорія Сковороди, а також віршів-співанок із рукописного збірника Музею Чарторизьких. Твір складається з дев'яти епізодів: 1. Вона та Янгол; 2. Вона; 3. Спокуса та Вона; 4. Спокуса, Сумління та Вона; 5. Вона; 6. Буря; 7. Спокуса та

¹ Лідія Мельник вбачає у творі риси шкільної драми, зокрема такого її різновиду як «мораліте» [160].

Вона; 8. Вона, Янгол та Сумління; 9. Вона та Янгол¹, об'єднаних у розгорнену концентричну побудову. Перший–третій та сьомий–дев'ятий епізоди, обрамляючи оперу, виконують функцію «мораліте»; четвертий–шостий – роль кульмінації.

Цікавим є співвідношення амплуа героїв і тембрового забарвлення голосів. Так, обрамляють оперу номери «Вона та Янгол» (сопрано і контральто; №№1, 9). Вносять риси симетрії «Вона» (№№2, 5), «Спокуса і Вона» (№№3, 7). Симетрія проявляється і через наявність двох терцетів (№№4, 8), хоча й різного складу (в №4 третій учасник – Спокуса, в №8 – Янгол).

Третність виникає і між номерами 2–3–4 / 5–7–8. Тут ідентичний хід подій, що починається «Вона», проходить через «Спокуса та Вона», але закінчується в першому випадку «Спокуса, Сумління і Вона» (два чоловічих тембри і один жіночий), а в другому, проходячи через кризу суто інструментальної, тобто «безмовної» «Бурі», – «Вона, Янгол і Сумління» (два жіночих голоси і один чоловічий). Тобто розвиток відбувається: від домінування жіночих тембрів (№1) – до домінування чоловічих (№4), з чим пов'язана криза моменту «безмовності» (перелам в розвитку драми відбувається в точці золотого перетину №6) і повернення до жіночих тембрів.

Цікаво також спостерегти співвідношення чоловічих й жіночих голосів у варіантах на два й на три. Помітною є й закономірність обрамлення терцетів однорідними дуетами: №№1–8–9 та №№3–4–7. У кожному випадку проглядається своя симетрія: у першому – в базовий жіночий дует (№№1, 9) додається тенор (№8); у другому він додається в мішаний, максимально контрастний в тембровому відношенні дует сопрано–баритон (№4). Це означає, що Сумління (тенор) «вагається», адже в одному випадку воно приєднується до Спокуси (№4), внаслідок чого й виникає конфлікт, в іншому – до Янгола (№8), завдяки чому настає благополучна розв'язка.

У розділі, що включає №№1–5, підготовку кульмінації здійснено за рахунок поступового збільшення кількості учасників ансамблю, а також уведення контрастних до сопрано («Вона») голосів – баритона («Спокуса») і тенора («Сумління»). Фігура

¹ Вона – сопрано, Янгол – контральто, Спокуса – баритон, Сумління – тенор.

Янгола (альт) присутня тільки на початку і вкінці опери (всередині, де відбувається стрімкий розвиток подій і зростає напруга, Янгола немає). Крім того, увесь цей розділ підготовки кульмінації, якою є №6 «Буря», обрамлений сольним номером «Вона» (№№1, 5).

Олена Чекан та Лідія Мельник вказують на ознаки думної інтонації в першому епізоді («Вона та Янгол»), що розпочинається тривожними інтонаціями дзвонів, а також – дерев'яних та мідних духових інструментів в низькому регістрі. З них виростає партія головної героїні з її «лірницьким» супроводом, побудована на багатократно повторюваному низхідному мотиві зі збільшеною секундою і гліссандуючим завершенням (*soprano ostinato*). Вокальна партія Ангела викладена довгими тривалостями і є контрастом партії головної героїні.

Другий епізод («Вона») вирізняється драматизмом та екзальтованістю. Зростає роль тремоло струнних та ударних інструментів. Інтонації зітхання поєднуються з фігурами-вигуками *exclamatio*, оркестрова партія містить елементи алеаторики. У третьому епізоді («Спокуса та Вона») моралізаторським «речитативам *secco*» Спокуси відповідають експресивні думні інтонації головної героїні. Їхній діалог побудований на варіантній повторності заданих інтонаційних зворотів гротескного характеру.

Сумління і Спокуса в четвертому епізоді («Спокуса, Сумління та Вона») співають в манері канту – гоморитмічно, будучи заодно проти героїні. Їм протиставлені розспівні, прикрашені мелізмами репліки, сповнені вигуків, інтонацій плачу та декламаційної експресії. Велику роль у оркестрі відіграють педалі і *glissando* мідних духових та ударних інструментів, що посилюють значення гротескно-скерцозної образної сфери. У спорідненому з попереднім п'ятому епізоді («Вона») партія головної героїні набуває властивостей патетичної арії і духовного псалму.

Роль шостого епізоду («Буря») – переламна: це і максимальна напруга, і катарсис. Звучать драматичні оклики мідних духових інструментів, екстатичні пасажі й *glissando* струнних, репетиційні пунктирні звороти та хроматичні фігурації.

У сьомому епізоді («Спокуса та Вона») максимально напружено характеризується Спокуса. У партії головної героїні проходять фігури *catabasis* і *anabasis*, виявляючи гострий конфлікт її свідомості.

Восьмий епізод («Вона, Янгол та Сумління») звучить на фоні остінатних побудов оркестру. Це фугато трьох вокальних партій, спочатку інтонаційно близьких до богослужебного, а потім – аріозного співу. Дев'ятий епізод («Вона та Янгол») виконує функцію динамічної репризи та інтонаційного узагальнення твору.

«*Sinfonia estravaganza*» для гітари, ударних, струнних та балету (2001–2013) складається з трьох частин. Перша була завершена у 2001-му році і записана камерним оркестром «Віртуози Львова» під керуванням С. Бурка. У 2013-му – були дописані друга і третя частини, а також створена театральна версія симфонії і її постановка за участю Театру танцю «Відлуння» (балетмейстер О. Плахотнюк).

Симфонія втілює трагедійну концепцію. Перша її частина – джазово-грайлива, з елементами коломийки. Вона дещо нагадує початкові сторінки «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна (сцена «Da-da-da»). Пружний ритм, переливи остінатного мотиву у струнних, блукаючий регтаймовий бас створюють враження запальної колективної імпровізації. Поступово на основний мотив нашаровуються все нові й нові мелодико-ритмічні пласти, звучання розростається.

У цілому інтонаційна ідея частини споріднена зі «Щедриком» М. Леонтовича. Це вільні варіації на тризвучний мотив, в основі якого – інтонація оспівування, що нагадує початок «Щедрика», водночас середньовічну секвенцію «*Dies irae*», «*Konzertstück*» О. Козаренка, а через нього – й головний мотив знаменитої Токати і фуги *d-moll* Й. С. Баха. Сам мотив постійно видозмінюється, у подальшому розвитку – настільки суттєво, що стає основою звабливого інструментального блюзу (тема двічі проводиться у секвентному викладі, нагадуючи симфонічні любовні теми П. Чайковського). На короткий час зависаючи затаєним тремоло, вона знову повертається до інтенсивного руху, набуваючи граничної емоційної гостроти в динамічній репризи, після чого основний мотив весело й брутально заспівають оркестранти.

Друга частина – романсового складу. Це соло гітари у супроводі мелодизованих голосів скрипки, віолончелі, а потім і усієї групи струнних. Співає кожен голос, всі вони самостійні мелодично й ритмічно і сплітаються в розкішний пучок контрапунктів. За емоційним налаштуванням друга частина нагадує Adagietto Г. Малера з П'ятої симфонії. В ній панує стан глибокого внутрішнього зосередження. Її відмінною ознакою є виразно український характер. Разом з тим, темі властиві інтонації популярних пісень. Поступово з шляхетної вона перетворюється у крикливу, позірно-загострену. Кульмінацію формує прорізаюча мелодія скрипок, що звучить на фоні фігурацій гітари.

Третю частину розпочинає відлуння романсової теми у контрабаса. Його монолог перехоплюють віолончель та альт. Невдовзі до групи струнних долучається дріб барабана: тема перетворюється на марш. Пришвидшується темп, мотиви скрипок, піднімаючись угору, стають гіркими і страждальними, створюючи картину «феєричного походу на страту».

Між іншим, фінал інтонаційно об'єднує теми першої (блукаючий бас) та другої (мелодія вгорі) частини симфонії, виконуючи функцію інтонаційного узагальнення твору. Цілеспрямовано піднімаючись угору, тема все більше драматизується. Це триває доти аж поки багатократне вичленування секундового мотиву не приводить до її переродження у вульгарну протилежність.

Твір закінчується трагедійно-гротескним маршем, що звучить з розширеною групою ударних.

2.4. Духовні твори. Редагування (1994–2014)

2.4.1. «Острозький триптих», «Страсті», «Псалом Давида», «Літургія Іоанна Златоуста»

В основу *«Острозького триптиху»* (1994) для мішаного хору а саррелла покладено мелодику острозьких наспівів XVI століття. У творі композитор послідовно звертається до прийомів партесного письма та манери співу Києво-Печерської лаври.

Десять антифонів наспіву¹ Острозького для читця, солістів, хору, органу та оркестру «*Страсті Господа нашого Ісуса Христа*» (1996) є важливим етапом творчої еволюції О. Козаренка. З одного боку, він продовжує лінію «Ірмологіону» та «Острозького триптиху» (тема заключного антифону мелодико-гармонічно споріднена з завершенням «Ірмологіону»), з іншого, – через виконавський склад і драматургічні особливості – передбачає досягнення «Української кафолічної літургії» та «Українського реквієму».

Як і в «П'яти весільних ладканнях» та «Богородичних піснях», в «Страстях» домінує фактурна двошаровість, притаманна поезії бароко. Строгому проведенню монодичних наспівів протистоїть лейттема, яка багатократно проходить через твір у різних формах (Приклад 2.4.1.1). Вона – тема-мелодія, синтетична за жанровою генезою і продовжує формувати специфічно козаренковий тип тематизму. Поєднуючи риси ліричної пісні, барокової фантазії та арії *lamento*, ця тема виконує функцію інтонаційного ядра твору (на зразок *Grundgestalt* нововіденців)².

Із лейттемою співвідносяться дві теми-алюзії (обидві німецького походження), які з'являються у восьмому антифоні – переламному в драматургічному розвитку твору. Перша – висока драматична кульмінація, початок якої адресує слухача до відомого «*O, Fortuna!*» Карла Орфа з кантати «*Carmina burana*» (Приклад 2.4.1.2). Друга – алюзія до початкового хору «*Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen – O Lamm Gottes unschuldig*» зі «*Страстей за Матвієм*» Й. С. Баха (Приклад 2.4.1.3).

«*Псалом Давида*» (1998) для хору й оркестру вирішений як одночастинне драматично-гротескне скерцо. Його теми поміщені у густе дисонансне середовище і складаються з хроматичних побудов, елементів *sprechgesang*, численних декламаційних, глісандуючих інтонацій та ламентозних зворотів. Характерним бароковим знаком твору виступає фігура *catabasis* – тривалий хроматичний рух вниз у хоровій партитурі.

«*Різдвяна Божественна Літургія Святого Отця нашого Іоанна Златоуста*» (1999–2014) написана для мішаного хору а

¹ Наспіви взято композитором зі Львівського ірмоля кінця XVI століття – найдавнішої нотолінійної пам'ятки української сакральної монодії.

² Її продовженням стане лейттема «Українського реквієму».

carpella¹. Прозора за фактурою, вона насичена пісенно-романсовими інтонаціями, а постійне *divisi* надає їй рис восьмиголосного партесного співу.

Номери літургії згруповані відповідно до розділів богослужіння. Перша група включає «Амінь», «Нехай буде ім'я Господнє», «Слава Отцю і Сину» та «Господи помилуй». Лейтгармонія піснеспівів цієї групи – поліладове співзвуччя, що поєднує звуки тризвуків паралельного мажору й мінору (Приклад 2.4.1.4). Загалом побудова акордів здійснюється за принципом сполучення елементів двох співзвуч без терції, наприклад, або без квінти. Розташування композитор вибирає таке, щоб підкреслити квартові, секундні та септимові тони.

Друга група номерів – це «Многії літа» і «Многоліття». Акорд «Многії літа» сформований попереднім «Амінь» – нонакорд без септими з гармонічним варіюванням. «Многоліття» – розгорнена композиція, яка має виразно мелодичну природу, спирається на інтонації пісні «Їхав козак за Дунай» («Лучче б було б не ходити»). На це вказує поширений в українському романсі гармонічний прийом – замість розв'язання домінантсептакорда в тоніку перехід хроматизмом через сьомий зменшений до паралельного мінору, тобто як відхилення в тональність шостого ступеня (Приклад 2.4.1.5). Крім того, композитор використовує секвентний розвиток, рух паралельними терціями, елементи кантової фактури, збагачує мелодію поліфонічними контрапунктами й підголосками, а також прийомами тембрового варіювання.

Важливе значення в літургії відіграють антифони. Перший – «Ісповімся Тобі, Господи» розпочинається чотириголосним фугато, яке звучить на фоні тонічного органного пункту басів. У його основі – тема бахівського складу, діатонічна, з чітким ритмічним співвідношенням восьмих і чверток (Приклад 2.4.1.6). Вона проводиться у чотирьох голосах в тоніко-домінантовому співвідношенні і має оповідальний характер, чим нагадує тему першої частини «Епістол». Кожна зі строф антифону складається з

¹ Першу частину створено до 2000-річчя Різдва Христового.

заспіву і приспіву «Молитвами Богородиці», де використано «золоту секвенцію» та алюзію до українського романсу «При долині кущ калини» (Приклад 2.4.1.7).

Другий антифон «Блажен муж, що боїться Господа», третій – «Сильне на землі буде сім'я його» та четвертий – «Слава і багатство в домі його» також розпочинаються чотириголосним фугато. «Єдинородний Сину» (Елегійно) побудоване на яскравій мелодії з рисами романсу та елегії (Приклад 2.4.1.8). Тема третього антифону «Сказав Господь» містить інтонації блюзу, про що свідчить використання характерної тріолі в гармонічних умовах, ускладнених неакордовими звуками (Приклад 2.4.1.9).

В архаїчній манері витримані тропар 4-го гласу «Різдво Твоє, Христе Боже наш», що починається речитативним викладом чоловічого хору (Приклад 2.4.1.10), «Спаси нас, Сину Божий» написане як гармонізований монодичний наспів, «Слава і нині» та кондак «Діва днесь». «Всі ви, що в Хреста хрестилися» (замість Трисвятого) побудоване на діатонічній малорухомій мелодії. Прокімен виписаний у манері стрічкового голосоведення.

«Херувимська» (Amorozo) втілює світ української пісні-романсу. Композитор послідовно користується секвенційним розвитком завдяки чому подекуди виникають алюзії до стилю П. Чайковського. Тривалий час сопрано–альти рухаються паралельними терціями/секстами. Збалансованість партитури нагадує характер письма Д. Бортнянського.

«Вірую» в цілому відзначене прозорістю хорового складу, контрастом бурдонних і мелодичних голосів. Характерною його рисою є використання цілотнових побудов та секундово-квартових співзвуч, що нагадують гетерофонію.

Євхаристійний канон включає низку коротких контрастних молитов. Це сувора, архаїчна, у суцільних октавних подвоєннях «Милість миру», вальсоподібне «Достойно і праведно єсть» (місцями схоже з початковим мотивом «Вірую»), побудоване за антифонним принципом «Свят, свят, свят» та пісенне «Тебе оспівуємо».

Композиція «Отче наш» заснована на дотриманні двох принципів: перша частина – мелодійне соло сопрано; друга (земні прохання) – суворі октавні ходи соліста та хору. Терпкі акорди

«І Духові Твоєму» переходять у могутній «Єдин Свят», витриманий у октавно-септимових співзвуччях. «Нехай сповняться уста» та «Слава Отцю і Сину» велично завершують богослужіння.

2.4.2. «Українська кафолічна літургія», «Український реквієм»

«Українська кафолічна літургія» для хору, солістів, симфонічного оркестру та органу створена у 2001-му році. Інтонаційна система твору об'єднує елементи православного, католицького, протестанського богослужінь, а також цілу серію інтонаційних знаків світських жанрів. Риси православного богослужіння представлено найширше – починаючи від сакральної монодії і закінчуючи зразками партесного стилю й хорового концерту XVIII століття. Це стосується, передусім, піснеспівів Літургії Оголошених – ектеній, алілуй, тропаря, кондака, прокимна тощо, витриманих у складі а саррелла. Характерними ознаками цієї інтонаційної сфери є модальні принципи ладо-тональної й гармонічної організації та опора на хоральну фактуру.

Інша частина літургії відображає традиції католицької меси («Отче наш»), а також паралітургічної й позалітургічної жанрової сфери. Паралітургічна – проявляється уведенням інтонацій канту, псалму, духовної пісні. Позалітургічна – включає характерні знаки української і світової музичної культури, в т. ч. неписемної традиції. Загалом в «Українській кафолічній літургії» домінує пісенно-романсова інтонація – у «Хвали, душе моя, Господа», «Прийдіте, поклонімся», «Тебе оспівуємо», «Благословенний Бог» (Приклад 2.4.2.1). Проте в її полі знаходяться також стильові знаки Й. С. Баха («Херувимська»), П. Чайковського («Трисвяте»), з алюзією до вступу з «Патетичної симфонії» (Приклад 2.4.2.2.), С. Людкевича («Благословенний, хто йде в ім'я Господнє», «Нехай сповняться»). Вказані відсилання декоруються легкими вкрапленнями архаїки («Благослови, душе моя, Господи», «Вірую»), кіномузики («Отче наш» нагадує мелодію романсу «Земля, где так много разлук» з кінофільму «Гардемарини,

вперед») та джазу (Приклади 2.4.2.3, 2.4.2.4). Багато номерів апелює до оперної традиції, як «Єдинородний Сину» (Приклад 2.4.2.5). Драматургічна майстерність підтверджує симфонічність мислення композитора.

«Український реквієм» для симфонічного оркестру, мішаного хору та солістів¹ було створено 2008-го року. Твір складається з 11-ти частин.

Перша частина «Introitus» відкривається епіко-драматичним зачином у цимбалів в манері народних інструментальних награвань (Приклад 2.3.2.5). Витримана в гуцульському ладі вона належить до характерних для стилістики композитора і нагадує лейттему «Страстей». В її основу покладено звуки c – es – fis – g, подані в широкому діапазоні. Тембровий зміст теми, крім цимбалів, формують струнні *divisi* та ехоподібні звучання арфи. Її мелодико-ритмічний зміст викладений імпровізаційно і представляє собою дев'ятизвучну тоніку – ладотональну основу реквієму. Протягом шестиразового проведення цієї теми у великій, оркестрово-хоровій «Requiem aeternam dona eis, Domine» («Спокою подай же їм, Господи», ц. 1 – Приклад 2.3.2.11), в ній поступово виокремлюється тритоново-терцієвий мотив, стаючи основою останньої. Велика тема побудована на бітональному малому зменшеному септакордові². Поліфонічна й кластерна одночасно, викладена то горизонтально, то вертикально і нагадує початок «Заповіту» С. Людкевича. Латинські й українські тексти (Назара Федорака) звучать одночасно або напливами, адресуючи до «Воєнного реквієма» Б. Бріттена та мотетної практики середньовіччя.

У симфонізованому «Dies irae» (*Allegro barbaro*) задіяно великий арсенал ударних інструментів – літавр, військового барабану, бонгів, том-томів, дзвонів. Його тематизм нагадує скерцо Третьої симфонії Б. Лятошинського. Мотив постійно

¹ Детальний аналіз твору див.: Коменда О. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка / Ольга Коменда, Наталія Сухоцька // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2011. – Вип. 7. – С. 428–447.

² Виписана як «c – g» (баси/альти, флейти, кларнети, фаготи, валторни, тромбони, струнні, арфа) та «es – ges – b» (тенори/сопрано, гобої).

варіюється метрично та ритмічно, формуючи двотемне фугато, в якому у ц. 2 імітації викладено паралельними квартами, у ц. 3 – в різних ритмічних модусах, у ц. 4 – в багатозвучних хорових глісандо (Приклад 2.4.2.6). У ц. 5 середньовічна секвенція «Dies irae» двічі проводиться в імітаційному викладі у валторн, труб, хору й дзвонів.

Коротка «Tuba mirum» (Tempo precedente. Maestoso) продовжує розвивати інтонації «Dies irae». Три трембіти імпровізують in B разом з ксилофоном, маримбою, військовим барабаном, великим барабаном й тарілками. Так само коротке «Rex tremendae» (Andante religioso (Tempo precedente) представляє собою «атональний» монолог баса з інтонаціями «хреста» (Приклад 2.4.2.7).

«Confutatis» (Allegro gusto) є вузловою частиною реквієму. З одного боку, він містить тональні та драматургічні натяки на аналогічну частину реквієму В.А.Моцарта, з іншого – ритмічно й темброво адресує до «Гуцульського триптиху» (Танець Чугайстра) М. Скорика. Відчутними є також алюзії до кантат С. Людкевича та симфоній О. Скрибіна. В цілому частина розвивається дуже стрімко. Мідні й ударні відіграють важливу роль поряд зі струнними, потужні crescendo та раптові *f – p* посилюють ефект «трубних звучань». У хорі висхідна квінта lamento сповзає у тритон: наввипередки/навздогін біжать альти й баси. Несамовито відбиває кожну долю барабан, туба проводить мотив «хреста». У ц. 2 з'являється скрябінський двічілад: тритон C – Ges огортає густа сітка інших тритонових паралелізмів. Так відбувається екстатичний підхід до кульмінації «Молить Бога Україна» (Приклад 2.4.2.8).

«Lacrimosa» (Lamento (Tempo precedente) розпочинається скорботним монологом флейти Пана на тлі педалі органа, а потім арфи й струнних. Квартет солістів (сопрано, альт, дві флейти ord.) інтонує тему гомофонного складу, що розвивається за моделлю класичного функційного ряду, і містить терцієво-секстові інтонації, імітації та ефект echo (Приклад 2.4.2.9).

«Offertorium» (Mesto) – це пасакалія, написана для струнних у формі варіацій на basso ostinato (Приклад 2.4.2.10). Натякаючи і на Й. С. Баха, і на Д. Шостаковича, шеститактова тема віолончелей

і контрабасів з мотивом «хреста» проводиться сім разів. У середині, серед рядів паралельних кварт та квінт, з'являється бахівська монограма.

«Sanctus» (Maestoso) – дуже могутня частина, з квартовими ходами і алюзією до «Свят, свят, свят Господь Саваоф» з «Української кафолічної літургії» (Приклади 2.2.3.9, 2.4.2.11). «Agnus Dei» (Andante pastorale (senza metrum) – ліричний камерний ансамбль, що починається знайомою темою цимбалів (Приклад 2.4.2.12).

«Lux aeterna» (Andante misterioso) схоже на дохристиянську колядку з приспівом «Дай, Боже наш». Дивовижний інструментальний ансамбль у складі струнних, великого барабану, там-таму, окарини, дрімби пташки і теленки імпровізує фон для хорової теми питально-відповідної будови з алюзією до «Ми бачили світло істинне» з «Української кафолічної літургії» (Приклади 2.4.2.13, 2.4.2.14). «Liberate me» (Mesto) стисло повторює матеріал першої частини.

МУЗИКОЗНАВСТВО

3.1. «Творець гіпертексту історії музики»

3.1.1. Наукова школа

Значну частину наукового доробку О. Козаренка присвячено питанням національного музично-інтонаційного процесу та мово-стилю. Спектр інтересів вченого охоплює творчість окремих композиторів, проблеми виконавства, музичної соціології й педагогіки, національної духовної спадщини, кореспондуючи з його композиторською і виконавською діяльністю. У портфоліо музикознавця – близько ста статей і монографія «Феномен української національної музичної мови»¹.

Про наукові зацікавлення О. Козаренка свідчить його діяльність як керівника й опонента дисертаційних досліджень. У першому випадку спостерігаємо інтерес до феноменологічної й жанрової проблематики², невідомої української музики, несправедливо замовчуваної чи найновішої. У другому – звертання до проблем філософії творчості, психології творчої особистості, музичного мислення й сприйняття, історії культури.

Наукові позиції О. Козаренка сформовані українською музикознавчою школою – під час його навчання в Київській консерваторії або в особистому спілкуванні. Так, у співпраці з Іваном Федоровичем Ляшенком³ (1927–1998) було написано кандидатську дисертацію О. Козаренка «М.В. Лисенко як

¹ Видана у 2000-му році, перевидана у 2011-му.

² Наукові дослідження учнів О. Козаренка пов'язані з його виконавською діяльністю. Згадаймо роль митця в організації фестивалів імені А. Кос-Анатольського і дослідження творчості цього композитора в дисертації його аспірантів Т. Дубровного, В. Конончука, монографічну сольну програму з творів Б. Лятошинського і дослідження М. Новакович, схильність до камерно-інструментального виконавства й дисертацію Т. Слюсар тощо.

³ Автор понад двох сотень наукових праць, серед яких «Народність і національна характерність музики», «Національні традиції в музиці як історичний процес», «Національне та інтернаціональне в музиці» та інші.

основоположник української національної музичної мови» (1993). О. Козаренко пригадує, що саме Іван Федорович познайомив його з працями О. Лосєва та І. Пясковського, зазначаючи: «Іван Федорович дуже підтримував мене в тому, що національне, яким він займався все життя, можна окреслити стисло, на рівні знакової системи, що це не є фікцією, що національний стиль – це якість, яку можна конкретно окреслити в певному категоріальному вимірі»¹.

Доля розпорядилася так, що докторську дисертацію О. Козаренко розпочав писати з І. Ф. Ляшенком, але завершив її вже з І. Б. Пясковським. Він розповідає: «Іван Федорович помер за рік до мого захисту. Ігор Болеславович був учнем Івана Федоровича. Троє нас починало у Івана Федоровича: Юрій Медведик, Майя Ржевська і я. Майя Ржевська пішла до Івана Арсенійовича Котляревського, Юрій Медведик – до Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської, а мене взяв Ігор Болеславович². Він прочитав мою роботу і зробив мені всього лиш одне зауваження, яке, проте, кардинально вплинуло на її результат: порадив зробити різницю між мовою і мовленням».

На запитання з приводу знакової природи музики О. Козаренко відповідає: «Це поштовх Лідії Корній³. Від неї я почув вираз «національна музична мова» – на лекції, присвяченій М. Лисенку. І мене це захопило настільки, що я почав входити в семіотику».

¹ О. Козаренко пригадує: «Всі мої тексти Іван Федорович дуже детально вичитував (я їх маю всі з його позначками), крім того, був настільки вмілим редактором, так добре вмів виділити головне і приховати другорядне, а зовсім незрозуміле – зняти, що, безумовно, він був великим майстром. І щосуботи (бо він визначив для мене окремий день зустрічі, об 11 год., а йому вже було тяжко ходити, і він на палочку спирався), я чекав його вже навіть з десятої години, бачив, як він проходить повз вікно, і знав, що через хвилинку вже зможу йти до Івана Федоровича й давати йому новий текст».

² Ігор Болеславович Пясковський (1946–2012), автор праць «Логіка музичного мислення», «Поліфонія в українській музиці», з проблем музичної семіотики, комп'ютерного аналізу.

³ Корній Лідія Пилипівна захистила докторську дисертацію на тему «Українська шкільна драма і духовна музика XVII–першої половини XVIII ст.», автор тритомної монографії «Історія української музики».

Важливу роль у формуванні поглядів О. Козаренка відіграла Надія Олександрівна Горюхіна¹. Вона була першим опонентом на захисті кандидатської дисертації О.В. Козаренка. За його словами, він дуже хвилювався, якою буде її реакція на його дослідження. Коли Надія Олександрівна підійшла до нього після захисту й привітала, дуже зрадів, упевнившись, що «не все там так страшно й погано».

«Всі вони (І. Ляшенко, І. Пясковський, Н. Горюхіна – О. К.), – говорить О. Козаренко, – дуже серйозно займалися проблемами національного, мали його колосальне відчуття на рівні організації музичного потоку та перекодування європейських напрямів, які, прийшовши до нас, почали наповнюватися іншою семантикою».

Окрім науковців, які мали безпосереднє відношення до наукового вишколу О. Козаренка, варто згадати й тих, чий вплив був непрямим, хоча нерідко й не менш важливим. Серед таких – Олена Маркова, з її концепцією інтонаційності музичного мистецтва², Олена Зінкевич, знавець сучасної музики й автор одних із перших в Україні музично-семіологічних досліджень³, медієвіст, дослідник української сакральної монодії Юрій Ясиновський⁴, експерт з питань «Граматики музикальної» М. Дилецького Олександра Цалай-Якименко, відомі фахівці з україністики Ніна Герасимова-Персидська, Марія Загайкевич, Стефанія Павлишин, Олександра Самойленко, Сергій Шип та інші.

¹ Авторка праць «Музична форма і стиль», «Симфонізм Л. Ревуцького», «Гармонія М. Леонтовича», «Еволюція сонатної форми», «Еволюція періоду», «Нариси з питань музичної форми та стилю», «Вчення про музичну форму» та інших.

² Авторка праць «Інтонаційна концепція історії музики», «Системні аспекти музично-історичних концепцій», «Інтонаційність музичного мистецтва» та ін.

³ Авторка праць «Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства», «Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича», «Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи», «Mundus musicae. Тексты и контексты» та ін.

⁴ Про Юрія Павловича Ясиновського О. Козаренко відзивається з особливою теплою: «І так сталося, – говорить він, – що якби не ця сім'я, то хто знає, де би я опинився. Юрій Павлович є моїм патроном з десяти років. І я йому безмежно за це вдячний».

Особливу роль у формуванні музикознавчих принципів О. Козаренка відіграв Сергій Берінський (1946–1998), один із найталановитіших композиторів кінця ХХ століття, керівник семінарів у Будинку творчості «Іваново»¹.

3.1.2. Основні методологічні засади

Переплавивши філософські ідеї ХХ століття² у власній творчій лабораторії, О. Козаренко надав українському музикознавству нового дихання. Услід за К. Дальгаузом³, з його концепцією структурної історії музики, він відмовився від штучного поділу музикознавства на теоретичне та історичне, мотивуючи це тим, що увага дослідника має бути зосереджена «не стільки на визначенні історичної генези явища, скільки на його функціонуванні» [97, 3]. Генеральним методологічним напрямом було обрано «утвердження семіотичного аспекту, як центрального в сучасному музикознавчому дослідженні» [97, 5].

Ідея осмислити явище через його функцію привела О. Козаренка до необхідності «відмови від холодного раціоналізму гносеології „позитивізму” <...> і переходу до епістемології як ширшої підстави духовного опанування світу» [97, 13]. Поряд з логіко-раціональними музиконавець звертається

¹ Як композитор Сергій Берінський тяжів до мовного синтезу. Його «багатомовність» проявилася не тільки у виборі поетичних текстів, але й у музичній стилістиці – співставленням побутових жанрів, барокової риторики, синагогального співу, джазу. Див.: Левая Т. Сергей Беринский. Биография / Т. Левая / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classical.ru/r/BerinskySergey/bio.html>

² О. Козаренко спирається на здобутки української та західноєвропейської філософії ХХ століття – Михайла Грушевського, Олександра Потебні, Дмитра Чижевського, Євгена Маланюка, Миколи Грінченка, Станіслава Людкевича, Філарета Колесси, Мирослава Антоновича, Василя Витвицького, Олександра Кошиця, Івана Лисяка-Рудницького, Антона Рудницького, Миколи Шлемкевича; Чарльза Пірса, Людвіга Вітгенштайна, Бертрана Рассела, Альфреда Тарського, Яна Лукасевича, Казимира Твардовського, Романа Інгардена, Едмунда Гуссерля, Ганса-Георга Гадамера, Фердінанда де Соссюра, Ноама Хомського, Ролана Барта, Умберто Еко, Клода Леві-Стросса, Мішеля Фуко, Жака Дерріди та інших.

³ Див.: Dahlhaus C. Grundlagen der Musikgeschichte. – Köln, 1977; Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. – Wiesbaden, 1982.

до ірраціональних підходів наукового дослідження – інтуїтивного, емоційного, духовно-містичного способів осягнення об'єкта, усвідомлюючи неминучість суб'єктивності результатів. Релятивна позиція дослідника, таким чином, «допускає-передбачає співіснування масиву тлумачень, у „сітку” яких може бути „схоплена” суть історії» [97, 16].

О. Козаренко поділяє позиції скептицизму нової історичної школи. Його погляди засновані на переконанні, що «історик має справу не з фактом, а з текстом, в якому записані відомості про факт» [97, 16]. Він розглядає працю історика як інтерпретатора, чия робота з текстами (фактами) полягає «не у виведенні остаточних правд, що загалом не є можливим <...> а в якомога точнішому описі функціонування певного явища в конкретних історичних обставинах» [97, 17]. Така праця, на його думку, наближається до письменницької, оскільки полягає у створенні нових текстів-інтерпретацій на основі старих. Сам дослідник при цьому ототожнюється з предметом дослідження, стаючи «творцем-тлумачем фрагмента гіпертексту історії»¹ [97, 17]. Це ототожнення, на його думку, особливо важливе тоді, коли вивчається культура «неісторичної нації». Адже тільки ототожнюючи себе з колективним духом нації – метаісторичною або міфологічною свідомістю, – можна заповнити розриви національної історії, реконструюючи відсутні ланки мисленнєво і духовно.

Особлива роль у написанні загальної української історії, на переконання науковця, належить історії музики. Адже невербальна музична мова більше, ніж вербальна, здатна до відтворення духовної суті саме неісторичної нації. А центральним об'єктом національної історії музики є творчість Миколи Лисенка, якому вдалося «замкнути багатовікові семіотичні процеси у власній музичній мові, що стала моделлю національної (у сенсі загальноукраїнської, а не лишень народної) музичної мови – інструменту культури новітньої української нації, що постала вже

¹ О. Козаренко апелює до методологічної настанови М. Грушевського про необхідність «вогненного духовно-естетичного аналізу» [97, 17].

в ХІХ ст. (і становлення якої не завершилося і донині)» [97, 36–37]. З одного боку, вчений наголошує, що специфіку етнохарактерних особливостей музичного вислову необхідно шукати у «глибинних ментальних настановах, особливостях національного образу світу»¹ [97, 52]. З іншого, – спирається на спостереження Л. Вітгенштайна про те, що «розуміння речення <...> ближче, ніж думають, стоїть до того, що називають розумінням музичної теми» [97, 52].

У дослідженні моделей-варіантів національної музичної мови О. Козаренко користується методикою «ідеальних типів» Макса Вебера, заснованою на віднайденні «типових характеристик, що можуть бути відсутні в багатьох предметів або наявні лише в малих підгрупах» та все ж є визначальними у семіотичному процесі завдяки особливо згущеній «інформаційності» цих локальних знакових систем [97, 12].

3.2. Музичний текст як мова і мовлення. Функція знака

Першим серед українських музикознавців, хто звернувся до категорії національної музичної мови, був, за словами О. Козаренка, Микола Грінченко в «Історії української музики» у 1922 році. Проте через наступ тоталітаризму вже через кілька років ця категорія зникає з лексикуму музикознавства аж до другої половини 1950-х років [97, 26]. З того часу праця О. Козаренка є першою і єдиною дотепер фундаментальною роботою, присвяченою цій проблематиці.

Науковець трактує музичну мову як різновид знакових систем конотативного типу, аргументуючи це непонятійним характером її значень, що важко піддаються вербалізації. Він вказує, що

¹ «Не можна ігнорувати і таких важливих чинників формування домінуючих релігійних етнопсихологічних настанов, – зазначає О. Козаренко, – як геополітичний та соціально-історичний. Багатомісячне (упродовж двох тисячоліть) існування України в „межовій” ситуації – на порозі Сходу та Заходу як частини Великого Кордону <...> маргінальність української людности в „тілі” двох імперій <...> зумовили постійну актуалізацію екзистенційної категорії життя як балансування на вістрі буття і небуття» [97, 99].

сприйняття значень музичних знаків є процесом складним і полягає не стільки у знаходженні аналогій між звуковими явищами і позамузичною дійсністю, скільки у осягненні системи різнорідних звукових співвідношень, в яких кожен звук чи комплекс звуків віднаходить специфічні значеннєві якості через співвідношення з іншими звуками¹. Адже «розуміння однієї музичної даності виникає через зіставлення з іншою у системі „напружень і розв’язань” (Л. Мейер), „очікувань та навичок слухачів” (З. Лісса), упізнавання-сприйняття „нових” інтонацій через „старі” (Б. Асаф’єв) [97, 47].

О. Козаренко звертає увагу на складність і неодномірність природи музичного знака, зазначаючи, що у всіх існуючих його дефініціях (від Ч. Пірса до Ю. Вахраньова²) «присутній такий комплекс характеристик: а) диференційованість; б) репрезентативність; в) функційність» [97, 51]. Музикознавець зазначає, що специфіка музичного знака полягає в тому, що в його основі знаходиться сигніфікат, а не денотат, тобто емоційно-образне відображення явища у свідомості, але не саме явище, і що цим зумовлена «непрозорість» музичного знака для перекладу його іншим типом мови [97, 52].

Відмінність музичного знака від вербального полягає в тому, що властива останньому прихованість «означуваного порівняно зі знаком» у музичному знаку часто знімається завдяки зближенню сигніфіката, знака і денотата, аж до їх повного накладання.

¹ У питаннях природи музичного знака науковці розділилися на абсолютистів і референціалістів. Абсолютисти (С. Лангер) вважають, що музичний знак представляє лише самого себе, не маючи жодних відношень до чогось іншого. Референціалісти (Л. Мейер, Б. Асаф’єв) розглядають музичний знак як слуховий сигнал, що відсилає слухача до позамузичного світу речей, понять і прагнень, або до інтонаційного словника епохи [97, 50]. О. Козаренко належить до референціалістів, про що робимо висновок на основі його конотацій до аналізованих у монографії творів українських композиторів. А також, – виходячи із його тверджень про зміст музичних знаків, який «„неможливо збагнути, розглядаючи їх ізольовано, але тільки через виявлення умов та принципів їх функціонування” як елементів у становленні семіологічної системи – національної музичної мови» [97, 8].

² «Музичний знак – це той момент чи фрагмент звучання, який обмежений функцією репрезентації стану, процесу чи явища, що не зводиться до сприйняття чи відтворення його акустичного матеріалу» (Ю. Вахраньов. Виконання музики) [цит. за: 97, 51].

Типовим прикладом такого є авангардна творчість, включно з електронною, конкретною музикою, в яких грань між сигніфікатом і денотатом стерта, а зміст знаків можна відчитати лише хіба шляхом містичного самоототожнення зі звуковими феноменами [97, 53].

О. Козаренко наводить два приклади класифікації музичних знаків – структурну Макса Бенсе та генетичну Ярослава Іранека. Згідно першої у музиці вживаються чотири типи знаків, які він класифікує за структурними рівнями музичної мови: 1) фізичні носії: тривалості, тембри, звуковисоти; 2) найпростіші диференційовані співвідношення: інтонаційні, ритмічні метричні звороти; 3) синтагматичні співвідношення: лади, акорди, серії; 4) парадигматичні співвідношення: жанри, лейтмотиви, музично-риторичні фігури, інші спеціальні лексеми [97, 49].

Згідно генетичної класифікації Я. Іранека у музиці існує три типи знаків: 1) природно-антропологічні; 2) суспільно-практичні; 3) музично-історичні [97, 29]. До знаків першої групи належать праінтонації: підвищення інтонації як знак посилення, пониження як знак послаблення, лінеарність як знак нейтральності, два види кривих – опукла і ввігнута – як знак спокійної та схвильованої оповіді відповідно, а «ввігнута» – як стурбованої чи схвильованої інтонації¹ [97, 30]. До групи суспільно-практичних належать знаки виробничої та мовленнєвої практики людини, міміки, пластики, жесту, танцю, ритуалу, співу. До групи музично-історичних знаків належать жанрові інтонації, що виникають спочатку в нонартифіційній музиці, а потім переходять в артифіційну, а також інтонаційні ідеї² [97, 33].

¹ До специфічно українських рис інтонування належить низхідний рух (А. Гудзенко), що знайшов втілення у народній пісні та мелодиці лисенкових опер. О. Козаренко пояснює це «обмеженістю активних предметних настанов в українській психічній структурі», що зумовлено «геопсихічним аспектом, „вслуханням української людини в український краєвид”, який „не розбуджує активності”» [97, 30].

² «Такою інтонаційною ідеєю, – зауважує О. Козаренко, – „знаком” доби козацтва стає речитатія української думи. В ній концентрація художньо-емоційної виразності, доведеної до „символічно-ієрогліфічного” лаконізму характерних ритмо-інтонаційних та фактурних формул, досягла такого рівня узагальнення, що впродовж століть є постійним чинником у формуванні національного типу музичного вислову» [97, 33].

Важливою функцією знака є комунікативна. «Специфіка музичного комунікату, – пише О. Козаренко, – полягає у тому, що це не є безперервний потік інформації – цей тип трансмісії значень радше було б назвати „дискретною континуальністю”, роззосередженим типом вислову, коли окремі „згустки змісту” не йдуть безпосередньо один за одним (як у науковому типі дискурсу), а співдіють між собою на відстані, розділені (поєднані) між собою т. зв. загальними формами руху, що можуть дорозвивати заданий музичним знаком інформаційний імпульс (у тематизованих побудовах), уможливлють плавні „сміслові перетікання” (у зв’язуючих епізодах), а то й сприяти анігіляції змістовності вислову» [97, 51]. Окрім способу передачі інформації, має значення обсяг задіяних у творенні смислу полів. Адже чим більше рівнів розуміння музики реалізується у слухача, «тим воно глибше, тим більше комунікативної функції у вислові» [97, 47].

Невід’ємним елементом музичної комунікації, за словами О. Козаренка є живе виконання. Адже саме живе інтонування як явище тембрового змісту породжує «мову інтонацій» (Б. Асаф’єв). О. Козаренко вважає етнохарактерне інтонування одним із панзнаків загальнонаціональної музичної мови [97, 92–93]. Як приклад такого він наводить враження сучасників М. Лисенка від його виконавської манери: «Ніхто ніколи не виконував ще досі речей Миколи Віталійовича так, як він їх сам грав; з його смертю і вони наполовину вмерли... Коли він виконував свої і взагалі українські речі, він надавав їм щось незвичайне, яесь Євшанзілля...» (Л. Старицька-Черняхівська) [цит. за: 97, 93]. Така реакція слухачів, як зазначає О. Козаренко, заснована на відповідності цієї інтерпретації національному звуковому ідеалові¹, відомому як виконавцеві, так і слухачеві, зумовлена єдністю світовідчуття, палітри психореакцій, емоційної зарядженості тощо [97, 94].

¹ На думку О. Козаренка, національний звуковий ідеал був перейнятий М. Лисенком з манери інтонування дум, але в цілому він включає і манеру інтонування гуртових ліричних пісень, і пісень-романсів, і церковної музики [97, 97].

3.3. Концепція національного мово-стилю

Однією з ключових проблем наукового дискурсу О. Козаренка є прояв категорії національного в українській музиці від її зародження до сьогодення. Науковець розглядає національне в контексті загальноєвропейського мистецтва, і як самодостатній феномен, звертається до писемної музичної спадщини та музики усної традиції. Проте основну увагу він приділяє «артифіційній» (авторській) творчості, в її «авторизованих моделях-варіантах» [97, 11]. Такими є церковна музика XVIII століття, творчість М. Лисенка, композиторів післялисенківської школи, західноукраїнських композиторів, школи Л. Ревуцького і Б. Лятошинського та музика сучасності.

Осмислення історії музики як знакової системи зобов'язує дослідника оперувати такими поняттями, як авторський мовленнєвий код, авторизована модель-варіант національної музичної мови, мово-стиль, передстиль та власне стиль. Цікавою є концепція передстилю і стилю, що з'явилася як наслідок порівняння долисенківського та лисенківського періодів української музики. На думку дослідника, «тільки з осягненням стилю як „типологізованої закономірності мислення” (І. Ляшенко) можна говорити про остаточне формування національної музичної мови як семіологічної системи» [97, 11].

Вартою окремої уваги є думка, яку О. Козаренко проводить крізь усе дослідження, прямо чи непрямо висловлюючи її в кожній частині, – про багатоскладовий, універсальний характер національної музичної мови «неісторичної нації», що вимушено ввібрала у себе елементи інших етнічних культур та національних шкіл. Він поділяє думку Сергія Кримського про те, що особливістю етногенного процесу в Україні є «безпосередня трансляція стародавньої індоєвропейської культурної традиції», одним із важливих інструментів якого стала національна музична мова, у семантичних і лексичних шарах якої сконденсований «тисячолітній досвід інших народів» [97, 10].

Критикуючи культурно-історичну методологію за шаблонно-насильницьке ставлення до національних артефактів та оригінального їх переламлення у свідомості окремого творця [97, 19], О. Козаренко удосконалює її елементами семіотики та психолінгвістики. «Етноцентризм підходу, – вважає він, – детермінує перехід від „історії стилів” до „історії ментальностей” <...> як єдиної можливості збагнути-схопити „унікальну українську субстанцію” (Г. Грабович) національної історії музики; дає можливість подолати „комплекс вторинності” в українському історієписанні, оскільки „те..., що вважалося „слабкістю” української історії або її дефектами порівняно з уявними стандартами європейських держав (а насправді становило його специфіку) повинно бути перетворено в силу нової історіографії» [97, 19–20].

На думку О. Козаренка, оригінальність національного стилю зумовлена «зміщенням „відгуків” неісторичних націй на виклики історії у духовну сферу» [97, 23]. «Видається ймовірним, – зазначає дослідник, – що вся снага „історичних народів” була ніби спрямована передовсім на формування т.зв. універсальних цінностей і загальноєвропейських стилів, тоді як для „неісторичних націй” своєрідним подарунком-компенсацією долі стали особлива оригінальність і самобутність їхніх культур» [97, 23–24].

Міркуючи таким чином, О. Козаренко приходять до висновку, що національна музична мова – це «важливий комунікативний інструмент (спрямований, як на внутрішній – автокомунікативний, так і на зовнішній діалог національної культури), характерна невербальна знакова система, що забезпечує фіксацію – збереження – відтворення – передання (у синхронному і діахронному вимірах) суттєвої для етносу емоційно-образної інформації специфічно-музичними засобами» [97, 56–57]. Водночас, сутнісно важливе місце у концепції О. Козаренка відведено феномену стилю. На його думку, саме в стилі, як другому після жанру рівні функціонування музичної інтонаційності, яскраво виявляється національна сутність музичного мистецтва [97, 34].

За словами музикознавця, «музичний стиль – це „конкретно-історичний стан музичної мови”» [97, 54]. Спираючись на роботи Григорія Грабовича, О. Козаренко зазначає, що «при цілісному підході до явищ національної культури симбіотична єдність мови і стилю дозволяє окремим дослідникам говорити про існування „українського мово-стилю”» [97, 54] як «єдності константних і змінних ознак» [97, 57].

3.4. «Мовна свідомість, стаючи творчо активною, завжди і повсюди знаходить мови, а не мову»

3.4.1. Поняття авторського мовленнєвого коду

Важливе місце у дослідженні О. Козаренка відведено авторському мовленнєвому коду, іншими словами – авторській моделі національної музичної мови. Таких в українській музиці він виділяє кілька: колективні – церковна музика XVII–XVIII століть, галицька школа, післялисенківська школа; та індивідуальні – Лисенка, Ревуцького, Лятошинського, Скорика, Станковича, Сильвестрова. Мовленнєві коди можуть змінюватися діахронно, як, наприклад, Лисенка і післялисенківської школи, або співіснувати одночасно, як моделі Ревуцького і Лятошинського. Маються на увазі думна інтонація у творчості М. Лисенка чи Б. Лятошинського, коломийка у творчості композиторів галицької школи тощо.

Кожен мовленнєвий код описується О. Козаренком функціонально. Так, головною функцією церковної музики XVII–XVIII століть було формування національної музичної мови, функцією лисенкового мовленнєвого коду – її визрівання й кристалізація, мовленнєвого коду післялисенківської школи – модернізація, галицької школи¹, – розширення її всеукраїнського контексту, мовленнєвих кодів Ревуцького/Лятошинського –

¹ У О. Козаренка включає і перемишльську, і лисенківську, і віденсько-празьку, і львівську.

початок її стратифікації, Скорика/Станковича/Сильвестрова – подальша стратифікація та вписування у світовий контекст.

3.4.2. Авторські моделі національної музичної мови як відображення логіки мовно-стильових процесів

Згідно концепції О. Козаренка першою авторською моделлю національної музичної мови є церковна музика. О. Козаренко зазначає: «Уже на ранньому етапі музично-семіотичного процесу, на перетині нон- та артифіційної сфер, у мелодіях знаменного розспіву починає формуватися національно-своєрідна кадансова система (показник етнохарактерности вислову), складається набір типових інтонаційних моделей (часто з відчутним фольклорним колоритом), специфічна ладова організація (за гласовими модусами), оригінальний принцип музичного розвитку (через „нанизування” варіантів основної поспівки), що відлунюють у глибинних пластах національної музичної мови донині» [97, 102–103]. Остаточне утвердження знакової природи тематизму в церковній музиці відбувається в жанрі хорового концерту XVIII століття. З одного боку, це здійснюється через апелювання до жанрової моделі симфонії (Березовський, Бортнянський), з іншого – до опери/ораторії (Ведель). Водночас, рясно вживаються музично-риторичні фігури, пов'язані з прославними, піднесено-урочистими образами *circulatio*, «трубний глас», «золотий хід», *manieren*.

Друга авторська модель – М. Лисенка. Її роль у процесі становлення національної музичної мови – вузлова, ознаменована витворенням етномузичної знакової системи, що немов «у згорнутому вигляді підсумувала багатомікові національні музично-семіотичні процеси і водночас стала підставою їх дальшого розгортання в артифіційному мистецтві» [97, 62]. Конститутивною рисою мовно-стильової моделі М. Лисенка виступило «загострене діалогічне ставлення до слова», яке «оточене багатомовністю <...> завжди і повсюди знаходить мови,

а не мову»¹ [97, 62]. У творчій свідомості М. Лисенка відбулося зімкнення кількох мовно-стильових блоків: селянського і міського фольклору, західноєвропейського та російського музичного професіоналізму, а також давньоукраїнської артифіційної музики [97, 62–63].

Головною прикметою мовної моделі М. Лисенка стала думна інтонація, як «згусток-конденсат найбільш сутнісної емоційно-образної інформації» [97, 65]. Аналізуючи наукову спадщину, епістолярій М. Лисенка, його спостереження за українським, сербським і російським фольклором, його розуміння виразових можливостей ладоінтонаційної сфери², О. Козаренко приходять до висновку, що послідовне звертання композитора до думного знака не було інтуїтивним [97, 65].

Осмишуючи національну музичну мову у творах М. Лисенка, О. Козаренко розрізняє полістильові і моностильові композиції. До групи полістильових він відносить композиції «мендельсонівсько-бетговенського характеру» («Юнацька симфонія», Тріо, Соната, Квартет) та індивідуально-лисєнківського (обробки народних пісень для фортепіано) [97, 72], в т. ч. кантати «Радуйся, ниво неполитая», «Б'ють пороги», солоспіви «Айстри», «Смутної провесни», «Мені однаково», романси на слова Г. Гейне, «Концертні полонези», «Героїчне скерцо» та багато інших. Наприкінці творчого шляху, як вважає О. Козаренко, М. Лисенко досягає у цій сфері справжньої самотності, про що свідчать його «оригінальні музичні побудови, часто інструментальні за характером, легко «підсвічені» етнохарактерною виразністю інтоном фольклорного походження, що відтіняють по-українськи пластичний мелодичний контур – у

¹ «Максимальне включення рідної мови в сучасний семіологічний процес, смислові пласти інших мов – ось причина особливо гострого відчуття-„схоплення” Лисенком національної своєрідності, „бо саме в такому відстороненні від своєї мови – у мову „сусіда” <...> і досягається реальність <...> самосвідомості як самовизначення-ідентифікації на межі різних культур, можливість чути свою мову, вирізняючи її з посеред інших, тобто розвивати її» [97, 66].

² Використання хроматизації ладозвукоряду та мелізмів як засобів «додавання жалощів», усвідомлення семантики зб. 4 як вираження особливого напруження, а зм. 5 – як почуття горя.

«Псалмі Давидовій», «Херувимській пісні», хоровому концерті «Камо поїду од лица Твого, Господи», резонуючи з подібними явищами Стеценка, Ревуцького» [97, 74–75].

Моностильові композиції М. Лисенка, на думку О. Козаренка, сформовані утвердженням модальності як провідного принципу ладомелодичної організації, розшаруванням фактури, появою поліфункційних, поліладових та політональних епізодів. До цієї групи належать пісні обробки народних пісень, фрагменти з опер «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба», хорові та вокальні твори на тексти Т. Шевченка, Перша рапсодія для фортепіано, що сприймається «як розшифрування автентичної гри, записаної на валику фонографа і цілком позбавленої загальноприйнятих штампів романтичного віртуозного піанізму» [97, 76]. Осягнення М. Лисенком моностильового синтезу заклало основи національної музичної мови як специфічної знакової системи, що поєднала національно-окреме (етно-локальні музичні діалекти), національно-особливе (давньоукраїнський і ранньоромантичний вітчизняний музичний професіоналізм) та загально-міжнаціональне (західноєвропейську й російську музичні традиції) [97, 77].

Модель післялисенкової школи відзначена простотою, демократизмом музичних джерел. Особливу увагу музикознавець приділяє духовній музиці композиторів цієї групи, зазначаючи, що до національного музичного словника ними було залучено інтонаційні ресурси давньої монодії (у літургіях О. Кошиця), духовних піснеспівів Поділля (у Літургії М. Леонтовича), сільського кліросного співу (у Літургії П. Демуцького).

За словами О. Козаренка, знакове поле галицької школи охоплює численні зітхаючі інтонації, чуттєві хроматичні звороти, інтонації Д. Обера й Дж. Россіні [97, 155], але також одноголосний культовий наспів самойлівки, паралітургічну творчість з «Богогласника», старогалицьку елегію та коломийку [97, 157].

Із появою моделі Ревуцького/Лятошинського відбувається розшарування цілісного раніше інваріанту на дві рівнозначно потужні моделі-варіанти, крім того мовно-стильовий процес

стратифікується на «офіційне» і «катакомбне» мистецтво, які відрізняються як кількісно, так і динамікою музичного семіозу [97, 183].

Найновіша модель національної музичної мови згідно концепції О. Козаренка містить в собі три варіанти: Скорик / Станкович / Сильвестров, зреалізовані в культурі парадигматичного типу. «Ця глобальна тенденція, – зазначає науковець, – на вітчизняному ґрунті отримала свою специфікацію у вигляді тоталітарної моделі цивілізації та продукованого нею типу офіційної ерзац-культури, засадничі принципи якої сконцептовані методом соціалістичного реалізму» [97, 184].

3. 5. Структура наукового тексту

Якісні параметри наукових текстів О. Козаренка обумовлені методологічними позиціями науковця та особливостями його темпераменту. Їхня семантико-стилістична індивідуальність породжена настановою вченого на неможливість об'єктивної історіографії¹ і відображена його послідовним звертанням до проблематики нації, етносу, культури (Й. Гердер, Г. Гачев, І. Лисяк-Рудницький, М. Шлемкевич, О. Кульчицький, С. Кримський, Г. Грабович та ін.), осмисленням національної музичної мови крізь призму особливостей української душі, її геополітичних, історичних, ландшафтних, етнографічних, етнопсихічних умов (Г. Гачев)².

Усвідомлення неминучої суб'єктивності наукової позиції О. Козаренка відображено в його текстах вживанням тривалих

¹ За словами О. Козаренка, «для адекватного „прочитання” національного музично-історичного процесу слід вдатися до такої його моделі, де в основу було б покладено саме специфіку, питому природу явища, а не більшу чи меншу його відповідність зовні накинутим параметрам. Засадничою <...> для такої моделі повинна стати ідея етноцентризму <...> При її розгляді міняється погляд на культурний ендосмос, унаслідок чого предмет дослідження (національний музично-історичний процес) ставиться у центр світової культури, а глобальна історія музики немов „розгортається з цього центру, виявляється його смисловою периферією”» [97, 19–20].

² Гачев Г. Национальные образы мира / Георгий Гачев. – М. : Сов. писатель, 1988. – 233 с.

синтаксичних побудов, з синонімами, порівняннями, уточненнями, доповненнями, прагненням відчувати на дотик, смак, почути «внутрішнім слухом» вислизаючи з розуміння сутності. Таку налаштованість на задіяння всіх рецепторів сприйняття можна порівняти з практикою реставрації автентичної виконавської манери, можливої тільки за умови вживання виконавців у середовище, через носія традиції, тобто через емоційно-психічний досвід. Здатність текстів О. Козаренка впливати на різні рецептори сприйняття породжена підвищено емоційним тонусом його мовлення – наявністю знаків оклику, трикрапок, вкінці й всередині речення, використання слів в лапках, як ознаки іронії або прихованих смислів.

Важлива риса наукових текстів О. Козаренка – користування «чужим словом». Про це свідчить велика кількість запозичених словосполучень в лапках, з посиланнями в дужках або в примітці. Йдеться не про обов'язкове в науковому тексті використання наукової літератури, а про те, що взяті в лапки і поставлені в авторський текст запозичені слова стають невід'ємними елементами основного тексту, а водночас є виділеними, як знаки, що відсилають читача до інших текстів.

Тісно пов'язаний з цим лексичний словник О. Козаренка. Крім прийнятого у монографії харківського правопису, у тексті зустрічаються слова розмовного походження, з галицького діалекту, запозичення з англійської та німецької мов (референціалісти, плебісцит, артифіційний та інші).

Складним є синтаксис. Нерідко це речення з різноманітними підпорядкуваннями, складно-сурядні і складно-підрядні, зі щедро вживаним «чужим словом» (численні лапки в лапках), з уточненнями в дужках, в т. ч. прізвищами вчених, що виконують функцію театралізації наукових текстів, з курсивом і підкресленнями, які розмежовують крупний і загальний плани наукового дискурсу, тривалі настільки, що охоплюють півсторінки, справляючи враження мелодій тривалого розгортання. Два найяскравіші приклади таких наводимо на закінчення.

«Дальша конкретизація Volkgeist'у можлива, зокрема, при семантичному ракурсі музично-історичного дослідження, коли „вічно повторюване зусилля духу зробити членоподільний звук виявленням думки” (Гумбольдт) екстраполюється на історію „мистецтва інтонованого змісту” (як визначає музику Б. Асаф'єв) і виявляє рушійну силу національного музично-історичного процесу – *глибинну тенденцію до максимально-адекватної звукореалізації етносу через створення власної музичної мови* (згідно із запропонованим у цитованій праці І. Лисяка-Рудницького розмежуванням категорій „народ” і „нація”, поняття „національна музична мова” є адекватним лишень стосовно певного (вищого) етапу історичного процесу осягнення етносом тотожної мистецької звукореалізації – на нашу думку, цей якісний щабель уперше був осягнутий М. Лисенком, про що див. у подальших розділах)» [97, 21].

«Здійснене Л. Вітгенштайном зведення усієї філософії до „критики мови”, праці філософа – до „пояснення чіткого розмежування думок”, гносеології – до осягнення „незрівнянної суті мови, тобто ладу, який існує між поняттями, реченнями, словами” як проєкції „апріорного ладу світу ... що має бути спільним для світу і мислення” (а отже, і для конкретно-звукового вияву мислення – мови), супроводжувалося удосконаленням формалізованих „процедур виявлення” елементарних мовних структур через сегментацію тексту і виявлення правил поєднання його складових та їх функціонування (у Ф. де Соссюра), пошуком „глибинних мовних структур” і відкриття механізмів постання на їх основі „поверхневих структур” дедалі вищого порядку (у М. Хомського), удосконаленням техніки віднайдення „фундаментальних конфігурацій” тексту (Urzats і Grundgestalt у Г. Шенкера) – усе це поступово виводило семіологічний аспект дослідження у розряд провідного в багатьох галузях знання (породжуючи і нові – такі як структурна лінгвістика, культурна антропологія тощо), а в музикознавстві дискусія з проблем мовної природи музики набула особливої гостроти, зумовленої кризовим станом музичної матерії на зламі ХІХ–ХХ століть» [97, 40–41].

Універсальна творча особистість: що це?

Феномен Олександра Козаренка сформований трьома напрямками його творчої діяльності – композицією, виконавством і музикознавством. Понад тридцять років він успішно працює у кожному з них, а його творча індивідуальність виступає джерелом і генератором спільних для всіх них художніх ідей та закономірностей. В цьому полягає одна із засадничих рис творчого обдарування митця – універсалізм творчої особистості.

Коріння явища мистецького універсалізму сягає епохи Ренесансу. Адже тогочасний соціум не передбачав можливості спеціалізації. Музикант був одночасно і виконавцем, і композитором, і дослідником музики, і педагогом, і менеджером. Ця ж ситуація частково продовжена бароко, яскравим прикладом чого може бути творча діяльність Й.С. Баха. Проте вже у другій половині XVIII століття модель універсального музиканта поступово відходить у минуле, що можна побачити у творчості віденських класиків. У XIX столітті її прояви ще залишаються у молодих композиторських школах, які прагнуть за короткий час надолужити втрачені в минулому можливості. З іншого боку, універсалізм мистецької діяльності – риса, затребувана культурами, які тривалий період знаходилися під колоніальним гнітом. Саме в цій сфері він найчастіше проявляє себе у XX і XXI століттях. Не варто також забувати, що універсалізм зумовлений не тільки соціально-історичними реаліями, але й психічно-особистісними потребами творчої індивідуальності¹.

Сфери діяльності Олександра Козаренка тісно пов'язані між собою вищими художніми закономірностями. На основі детального вивчення композиторської, виконавської та музикознавчої творчості митця вирізнено спільні для усіх видів діяльності митця принципи організації художнього цілого². Розглянемо їх по черзі.

¹ Історичні, культурологічні та психологічні аспекти структури універсальної творчої особистості заслуговують спеціального ґрунтового вивчення.

² У методиці порівняння виходимо з концепції музикознавчої компаративістики

Знакова інтерпретація тексту. Знакове трактування композиторських текстів О. Козаренка проявляється його послідовною увагою до різноманітних жанрово-стильових моделей, засвідчуючи його обізнаність зі світовою музичною культурою, вміння знаходити баланс між національним та позанаціональним, характерну для відкритих й зорієнтованих на загальнолюдські проблеми й цінності творчих натур.

Такий підхід починає з'являтися у композитора, починаючи з післяконсерваторських творів, про що свідчить, наприклад, «Ірмологіон», з його звертанням до острозьких наспівів, барокової арії, хоралу, класичного менуету й стилістики П. Чайковського. Подібне спостерігаємо у «Пасакалії» для органу, «Писанках» для фортепіано та інших творах.

На цьому шляху необхідно відзначити кілька етапів:

- максимальне завоювання свого інтонаційного простору, в т. ч. широкого діапазону музичних знаків у «Concerto Rutheno»;
- вихід за межі академічної музики у «Konzertstück» (алюзія до теми Е. Морріконе), водночас звертання до жанрово-стильової моделі Токати і фуги d-moll Й. С. Баха, як робота вглиб;
- визначення австро-німецької лінії творчості як другої головної поруч з українською («П'єро мертвопетлює»);
- закріплення синтетичного методу роботи з жанрово-стильовими джерелами в духовних творах («Українська кафолічна літургія» та «Український реквієм»).

Характерною рисою знакової природи виконавських інтерпретацій О. Козаренка є постмодерна гра моделями західноєвропейського піанізму. Звернення до такої відбулося у піаніста у 1982 році, одночасно з першими проявами знакового мислення в сфері композиції. Інша риса – у репертуарі

Юрія Чекана. Див. : 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. – 2012. – Вип. 10. – С. 6–18.

О. Козаренка-піаніста знаходиться чимало творів, знаки яких актуальні для його композиторських текстів, зокрема Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Ф. Шопена, М. Лисенка, Б. Лятошинського, М. Скорика та інших.

Запропонувавши концепцію національної музичної мови, О. Козаренко вперше інтерпретував історію української музики в координатах знакового мислення, як гіпертекст. Одночасно характер його музикознавчого письма завдяки рясним цитатам й посиланням набув вигляду своєрідної знакової системи. Класифікуючи різнорівневі знаки української музики, О. Козаренко особливу увагу приділив думі – символу козацької доби, що, сформувавши інтонаційний зміст і визначивши семантику творчості М. Лисенка, обумовила етап кристалізації української національної музичної мови.

2. Національна своєрідність художнього вираження.

Композитор зорієнтований на яскраве виявлення національних коренів творчого обличчя, що проявляється звертанням до етнохарактерних інтонаційних джерел – коломийки, карпатських інструментальних награвань, думи й голосінь, кантів та псалмів, ліричної пісні та пісні-романсу, острозьких напівів та знаків української музики нового часу – С. Людкевича, Б. Лятошинського, М. Скорика. У сфері виконавства це проявляється двояко – у характерності піанізму та особливостях репертуару. Зокрема, полімелодизм козаренкової манери закорінений у вокальній природі національної музичної мови, а близько половини репертуару піаніста, в т.ч. монографічних програм, складають твори українських композиторів, багато з яких зіграні уперше. В музикознавстві – реконструюванням неперервної лінії поступу українського музикознавства, звертанням до проблематики української національної музичної мови та мово-стилю.

3. Мелосність як базовий принцип художнього мислення.

Мелодичний первень виконує у творчості О. Козаренка і тематично-структурні, і композиційно-формотворчі функції. Перші ґрунтуються на вокальній генезі жанрово-інтонаційних

джерел творчості композитора. Другі – на переважаючій поліпластовості фактури, суголосності довших й коротших фраз та речень, які утворюють специфічну мелодизовану фактуру – розосереджений мелодизм.

Мелодичне чуття форми засвідчують і виконавська манера, і в структурно-синтаксичні особливості музикознавчого тексту О. Козаренка. Так, тенденція вокалізації фактури у виконавстві проявляється фразуванням, що спирається на фізіологію співу, зокрема процес вдиху/видиху, плавне голосоведення, наслідування на інструменті мовних інтонацій. Структура наукового мовлення О. Козаренка містить тривалі, багатоелементні, з різноманітними підпорядкуваннями речення, схожі на гнучкі мелодії широкого дихання, декоровані рельєфними розспівами.

4. Некласична структурна організація тексту. У ієрархії композиторської творчості О. Козаренка головні позиції посідають барокові моделі (сюїта, кантата, ораторія, опера, concerto grosso, поліфонічний цикл, літургія, реквієм). Вони часто виступають в ролі композиційних моделей другого плану. Теми ж творів найчастіше вкорінені в інтонаційну систему пісні-романсу, коломийки, думи, канту, хоралу, токати, арії *lamento*. Сказане свідчить про неklasичну генезу козаренкових текстів – барокову, необарокову або постмодерністську. Риси неklasичного мислення проявляються також у особливостях організації музичного тексту – тотальній поліпластовості фактури, антифонному принципу організації форми («Страсті»), контрастах мелосу й темпоритму (як в «Concerto Rutheno») або низьких та високих жанрів.

У виконавстві тяжіння до неklasичного виявляють репертуарні тенденції, відзначені домінуванням творів доби романтизму та ХХ століття. Для виконавського стилю показовими стають психологізм та інтимність художнього висловлювання, що з перших звуків передаються слухачу, по-особливому заряджаючи атмосферу концерту. Виконання О. Козаренка, переважно,

наповнені розкішною імпровізацією¹, а сценічна поведінка підкреслює пристрасну емоційність артиста.

Методологія музикознавчих досліджень О. Козаренка, неодноразово підкреслювані ним релятивність й скептицизм дослідницької позиції походять з неklasичної західної філософії – структуралізму, феноменології, антропології, герменевтики, семіології. Настанова на суб'єктивізм відображена у наукових текстах елементами художнього письма – знаками оклику, трикрапками, іншими засобами емоційного забарвлення суджень.

5. Театралізація як форма художнього синтезу. Музичні тексти О. Козаренка щедро насичені елементами театралізації. Йдеться не тільки про оперу чи балет, але й ораторію «Орестея» чи «Sinfonia estravaganza», в другій редакції вирішену як пластичні монологи, а також введення театральних форм в сферу духовної музики, наприклад, арії в «Українську кафолічну літургію». Театралізація інструментальних жанрів відбувається і за посередництвом концентрованого тематизму, що виступає носієм персоніфікованої образності та акторської функції у драматургії твору.

Засобом театралізації піанізму О. Козаренка стає контрастність динаміки, темпів, штрихів, а також особливий артистизм маестро. У сфері музикознавства цю функцію виконує залучення у науковий текст значної кількості філософських, музикознавчих та композиторських імен, які виконують і роль знаків, і уявних учасників наукового дискурсу.

Зазначені риси діяльності Олександра Козаренка формують структуру його універсальної творчої особистості. Їхня послідовність свідомо вибудувана у порядку від загального – до конкретного. У зв'язку з цим, перші елементи (знакова інтерпретація тексту та національна своєрідність художнього вираження) належать до показових для творчості українських композиторів покоління 1990-х років. Кожен наступний

¹ Порівняння десятків аудіо і відеозаписів різних років з живим звучанням переконує у існуванні особливого контакту піаніста зі слухачем.

(мелосність як принцип мислення, некласична організація тексту, театралізація як форма синтезу) демонструє індивідуалізацію та поглиблення своєрідності творчої постаті маестро.

Взаємообмін ідей між видами творчої діяльності Козаренка є інтенсивним протягом всього творчого шляху митця, а їхнє втілення носить перехресний характер. У зв'язку з цим всі відзначені властивості практично рівномірно виявлені у діяльності піаніста, композитора і музикознавця. Завдяки цьому можна стверджувати універсальний характер творчих здобутків митця, а структуру його творчої діяльності розглядати як ідеальну модель музично-творчого універсалізму.

Разом з тим, варто відзначити, що у ранній творчості, з її домінуванням фортепіанного жанру (а разом з тим це був період активної участі О. Козаренка у виконавських конкурсах), а також у камерній творчості 1990-х (зокрема, творах з фортепіано соло), вочевидь вирішальну роль виконувала виконавська складова, визначаючи напрям розвитку усієї творчої особистості. Натомість у період створення масштабних духовних полотен 2000-х очевидним став пріоритет композиції. Сьогодні ж спілкування з Олександром Козаренком виявляє, наскільки сильно на генерування його провідних художніх образів і смислів впливає коло висунутих ним самим наукових ідей.

Нині Олександр Козаренко перебуває у розквіті творчих сил і можливостей, тож яким буде шлях його подальшої еволюції, визначить майбутнє.

Список використаних джерел

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства / А.Д. Алексеев. – Ч. 3. – М. : Музыка, 1982. – 288 с.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства / А.Д. Алексеев. – Ч. 1–2. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / Арановский М.Г. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
4. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 286 с.
5. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник. – Вып. 6. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 5–44.
6. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование / М.Г. Арановский. – М. : Музыка, 1991. – 320 с.
7. Архімович Л. Нариси з історії української музики: в 2-х тт. ; [Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О.]. – К. : Мистецтво, 1964. – 240 с.
8. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс ; [изд. 2-е] / Асафьев Б.В. – М. : Музыка, Ленинград. отд., 1971. – 373 с.
9. Асафьев Б.В. Речевая интонация / Б.В. Асафьев. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – 136 с.
10. Барсова И. Опыт этимологического анализа (к постановке вопроса) / Барсова И. // Советская музыка. – 1988. – №9. – С. 66–73.
11. Барт Р. S/Z / Барт Ролан ; [пер. с фр. ; 2-е изд., испр. ; под ред. Г. К. Косикова]. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Барт Р. ; [пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вст. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
13. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 501 с.
14. Бенч-Шокало О.Г. Український хорівий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. / Ольга Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. «Укр. світ», 2002. – 440 с.
15. Березовчук Л. Интерпретатор и аналитик / Л. Березовчук // Музыкальная академия. – 1993. – №2. – С. 138–143.
16. Беринский С. Александр Козаренко. Диалогизм культур – одно из главных завоеваний XX века // Музыкальная академия. – 1996. – №1. – С. 98.
17. Бершадская Т. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. – Л. : Музыка, 1985. – 238 с.

18. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. Блинова. – Л. : Музыка, 1974. – 143 с.
19. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. – Вып. 1. / В.П. Бобровский. – М. : Музыка, 1989. – 268 с.
20. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П. Бобровский. – М. : Музыка, 1973. – 332 с.
21. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление: опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006. – 648 с.
22. Борев Ю.Б. Эстетика ; [4-е изд., доп.] / Ю.Б. Борев. – М. : Политиздат, 1988. – 490 с.
23. Вакула Н.О. Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970–2000 рр.): автореф. дис... канд. мистецтвознав.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Вакула Н.О.; Львів, 2007. – 22 с.
24. Вакула Н. Сильові аспекти оркестрових концертів Олександра Козаренка / Н. Вакула // Наукові записки. Мистецтвознавство. – 2005. – №3 (15). – С. 34–40.
25. Валькова В.Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: монография / В.Б. Валькова. – Н. Новгород : Изд-во ННГУ, 1992. – 161 с.
26. Вербицька-Шокот І.В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського / Вербицька-Шокот І.В. – Х., 2007. – 19 с.
27. Веришко О.В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова : дис... канд. искусств. : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Веришко О.В. – М., 2004. – 244 с.
28. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн ; [общ. ред. и предисл. Асмуса В.Ф]. – М. : Наука, 1958. – 133 с.
29. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис / Олекса Воропай. – К. : Оберіг, 1993. – 600 с.
30. Гадамер Г.Г. Истина и метод / Г.Г. Гадамер ; [пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова]. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
31. Гачев Г. Национальные образы мира / Георгий Гачев. – М. : Сов. писатель, 1988. – 233 с.
32. Герасимова-Персидская Н.А. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы / Нина Герасимова-Персидская // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2003. – Вип. 24. Кн. 1 : Старовинна музика: сучасний погляд. – С. 6–12.

33. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. / Н.О. Герасимова-Персидська. – К. : Муз. Україна, 1978. – 264 с.
34. Головинский Г. Композитор и фольклор / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.
35. Горак Я. До ювілею Дмитра Бортнянського. Геній / Яким Горак // Поступ. – 2001. – 13–14 лист.
36. Горюхина Н. Музыкальное становление. Методика анализа / Н. Горюхина // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования. – К. : Мин-во культуры УССР, КГК им. П.И. Чайковского, 1988. – С. 3–10.
37. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. Горюхина. – К. : Муз. Україна, 1985. – 112 с.
38. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / Й. Гофман. – М. : Классика XXI, 2007. – 192 с.
39. Гошовский В. Вопросы теории и методологии / В. Гошовский // Гошовский В. У истоков народной музыки славян : очерки по музыкальному славяноведению. – М. : Сов. композитор, 1971. – С. 14–29.
40. Гошовский В. К. Квитка и эпистемология народной музыки. Научный факт и его описание / В. Гошовский // Від наукового товариства ім. Т. Шевченка до Українського вільного університету : міжнародна наукова конференція. – 1991. – Пряшів, Свидник : матеріали ; [упоряд. М. Мушинка ; від. ред. П. Сохань ; АН України, Інститут української археографії та ін.]. – К. – 1992. – С. 17–31.
41. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья / В. Гошовский. – М. : Сов. композитор, 1968. – 479 с.
42. Грица С. Мелос української народної епіки : монографія / С.Й. Грица / [від. ред. І. Березовський, А. Муха]. – К. : Наук. думка, 1979. – 245 с.
43. Грица С. Традиція та імпровізація в пісенному виконавстві (на матеріалі українських дум) / С. Грица // Грица С. Трансмісія фольклору традиції: Етномузикологічні розвідки. – Київ ; Тернопіль : Астон, 2002. – С. 152–170.
44. Грібіненко Ю.О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво ; ОДМА ім. А.В. Нежданової / Грібіненко Ю.О. – О., 2006. – 16 с.
45. Грушевський М.С. Історія України-Руси: в 11 т., 12 кн. ; [редкол.: П.С. Сохань (голова) та ін.] / М.С. Грушевський. – К. : Наук. думка, 1991–1998. (Пам'ятки історичної думки України).
46. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию / Н. Гуляницкая. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.

47. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е.Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
48. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии: в 2-х кн. Кн. 1. Общее введение в чистую феноменологию; [пер. с нем. А.В. Михайлова; вступ. ст. В.А. Куренного]. – М. : Академический Проект, 2009. – 489 с.
49. Дем'янчук О. Деякі аспекти жанрово-стильового діалогу в сучасному українському органному мистецтві / Олександр Дем'янчук, Ольга Коменда // Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВДУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2007. – Вип. 1. – С. 64–70.
50. Дем'янчук О.Н. Творчість Миколи Рославця у контексті становлення музичного модернізму : навч.-метод. посіб. / О.Н. Дем'янчук, О.І. Коменда ; Волинський національний ун-т ім. Лесі Українки. – Луцьк : Вежа, 2008. – 200 с.
51. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники / Денисов Э. // Музыка и современность. – Вып. 6. – М. : Музыка, 1969. – С. 478–525.
52. Денисов Э. О композиционном процессе / Денисов Э. // Эстетические очерки. – Вып. 5. – М. : Музыка, 1980. – С. 242–253.
53. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Денисов Э. – М. : Сов. композитор, 1986. – 206 с.
54. Деррида Ж. Дарувати час / Жак Деррида / [пер. з фр. М. Ющенко]. – Л. : Літопис, 2008. – 208 с.
55. Диалог с Артуром Рубинштейном // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве; [ред. С. Хентовой]. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – 314 с.
56. Дудик Р.В. Хоровая культура Прикарпатья XIX – первой трети XX века: автореф. дис... канд. искусствовед.; спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство / Дудик Р.В. – К., 2000. – 17 с.
57. Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения / Дьячкова Л. // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. – Вып. 129. – С. 17–28.
58. Дьячкова О.А. Метафора як фактор художньої активності музичного твору: автореф. дис... канд. мистецтвознав.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / О.А. Дьячкова. – К., 1999. – 18 с.
59. Егорова О. К проблеме музыкального гипертекста / Ольга Егорова // Израиль: музыкальный журнал / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Gipertext.htm>

60. Естетика: навч. посіб. / [ред. Л.В. Анучиної, О. В. Уманець]. – Харків : Право, 2010. – 232 с.
61. Єфіменко А.Г. Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті (реквієм доби романтизму) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво; НМАУ ім. П.І. Чайковського / Єфіменко А.Г. – К., 1996. – 26 с.
62. Єфіменко А. Лисенкові твори у виконанні Олександра Козаренка звучать у Мюнхені / Аделіна Єфіменко // Українська музика. – 2012. – №1(3). – С. 14–18.
63. Завгородня Г. Ораторія Олександра Козаренка «Страсті Господа Бога нашого Ісуса Христа» у контексті традиції духовної музики / Г. Завгородня // Музична україністика: сучасний вимір: на пошану д-ра мистецтвознав. А. Терещенко. – К. ; Івано-Франківськ : 2008. – Вип. 2. – С. 232–238.
64. Завгородня Г.Ф. Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Г.Ф. Завгородня; НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К., 2013. – 32 с.
65. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / Загайкевич М. – К. : АН УРСР, 1960. – 188 с.
66. Зеленіна Н.В. Підтекст музичного твору: формування і функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Зеленіна Н.В. ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2004. – 16 с.
67. Зильберквит М.А. Музыкально-исполнительское искусство / М.А. Зильберквит. – М. : Знание, 1982. – 56 с.
68. Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты: избранные статьи / Елена Зинькевич. – К. : Задруга, 2007. – 616 с.
69. Зинькевич Е.Н. Динамика обновления / Е.Н. Зинькевич. – К. : Муз. Украина, 1986. – 182 с.
70. Знакова подія відбулася в житті нашого міста // Газета Є ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ye.ua/news/news_2689.html
71. Золоті сторінки історії Коломийського театру. 1989–2011 рр. / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyia.org/history/1989/>
72. Золотухина Е.Н. Категорія інтертекстуальності в сучасному руському мові : дис... канд. філолог. наук : спец. 10.02.01 – Руський мові / Золотухина Е.Н. – Калуга, 2009. – 207 с.
73. Іваницький А. Деякі про методологічну проблематику музикології / А. Іваницький // Матеріали до українського мистецтвознавства : зб. наук. пр. – Вип. 2 ; [упоряд. Г.В. Степанченко]. – К. : НАН України

- ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2003. – С. 282–288. (Пам'яті академіка О.Г. Костюка).
- 74.Іванова С. Олександр Козаренко: розмова з ювіляром: інтерв'ю / Софія Іванова. – 2013. – 26 серп. ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zbruc.eu/node/11971>
- 75.Історія української дожовтневої музики ; [заг. ред. та упоряд. О.Я. Шреєр-Ткаченко]. – К. : Муз. Україна, 1969. – 587 с.
- 76.Історія української музики: в 6 тт. – Т. 3 ; [АН УРСР; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; редкол. : М.М. Гордійчук (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1990. – 422 с.
- 77.Калашников В. А вы помните? / Владимир Калашников // Российский музыкант : газета Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. – 2012. – №1 (1293). – янв.
- 78.Каменский В.Д. Юрий Александрович Фортунатов – педагог, учёный и... / В.Д. Каменский ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kamensky-fortunatov.html
- 79.Кандинский-Рыбников А.А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство / А.А. Кандинский-Рыбников // Музыкальное исполнительство и педагогика ; [сост. Т.А. Гайдамович]. – М. : Музыка, 1991. – С. 189–213.
- 80.Карпьяк А.Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19–20 ст.): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / А.Я. Карпьяк ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2002. – 21 с.
- 81.Квітка К.В. Вибрані статті. Ч. 1. / К.В. Квітка. – К. : Муз. Україна, 1985. – 138 с.
- 82.Квітка К.В. Вибрані статті. Ч. 2. / К.В. Квітка. – К. : Муз. Україна, 1986. – 152 с.
- 83.Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
- 84.Кияновська Л.О. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століть: навч. посіб. / Любов Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
- 85.Кияновська Л.О. Українська музична культура: навч. посіб. / Л. О. Кияновська. – Л. : Тріада плюс, 2009. – 356 с.
- 86.Кияновська Л. Сильові тенденції у Львівській композиторській школі 80–90-х років / Л. Кияновська // Мистецькі обрії–99 (Альманах АМУ). – 2000. – Т. 2. – С. 131–140.
- 87.Ключников С.Ю. Как свои пять пальцев // Священная наука чисел: символика, нумерология, психология / С.Ю. Ключников / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://mar4586.narod.ru/numbers/5.html>
- 88.Кнабе Г. Внутренние формы культуры / Кнабе Г. // Декоративное искусство. – 1982. – №1. – С. 11–15.

- 89.Ковалинас Н. Иное в музыкальном тексте, или попытка анализа интуитивного мышления композитора / Николай Ковалинас // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. – 2002. – С. 148–159.
- 90.Коган Г.М. Вопросы пианизма : избр. ст. / Г.М. Коган. – М. : Сов. композитор, 1968. – 462 с.
- 91.Коган Г.М. Работа пианиста / Г.М. Коган. – М. : Классика XXI, 2005. – 204 с.
- 92.Коган Г.М. Теория и история исполнительства / Г.М. Коган // Вопросы пианизма : избр. ст. – Вып. 2. – М. : Сов. композитор. – 1972. – С. 5–87.
- 93.Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Когоутек Ц. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
- 94.Козаренко О. В умовах найбільших розривів державності у нас не припинявся процес творення духовного материка... / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.franko.lviv.ua/index.php?q=information&new=259>
- 95.Козаренко О.В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Козаренко О.В.; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2001. – 36 с.
- 96.Козаренко О. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського / О.Козаренко // Василь Барвінський і українська музична культура : ст. та матеріали. – Т. : [б. в.], 1998. – С. 31–35.
- 97.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови: монографія / Олександр Козаренко / [відп. ред. І.Пясковський, О.Купчинський]. – Л. : 2000. – 284 с. – (Українознавча бібліотека НТШ. Число15).
- 98.Колеса Ф. : Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – К. : Наук. думка, 1970. – 592 с.
- 99.Коменда О. «Вічне коло ніде не замкнеться до краю»: нова редакція «Орестей» Олександра Козаренка (до 50-річчя з дня народження композитора) / Ольга Коменда // Музикознавчі студії Інституту мистецтв СНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.Чайковського. – 2013. – Вип.12. – С. 143–146.
100. Коменда О. Вступні зауваги / Ольга Коменда // Пісні Волині й Полісся. Наш роде хороший... ; [упоряд. П.В.Клекоцюк, О.І.Коменда]. – Вип. 1. – Луцьк : ВМА «Терен», 2009. – С. 10–17.
101. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела творчості Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Минуле і сучасне української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій: зб. мат. наук.-практ. конф. в межах Всеукр. конкурсу вокально-хорового та

- інструментального ансамблевого виконавства ім. Я.С. Степового. – Харків : ХНАДУ, 2013. – С. 13–15.
102. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює» / Ольга Коменда // Українська культура: минуле, сучасне шляхи розвитку: зб. наук. пр. РДГУ у 2-х тт. – 2012. – Вип. 18. – Т. 1. – С. 162–165.
 103. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму (на прикладі творчості Олександра Козаренка) / Ольга Коменда // Записки Наукового товариства імені Шевченка – Т. ССCLXVII. Праці музикознавчої комісії. – 2014. – С. 252–283.
 104. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв СНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2012. – Вип. 10. – С. 141–157.
 105. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв СНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2012. – Вип. 9. – С. 201–231.
 106. Коменда О. Інтертекстуальний простір «Українського ревію» Олександра Козаренка / Ольга Коменда, Наталія Сухоцька // Музикознавчі студії інституту мистецтв ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 7. – 2011. – С. 428–447.
 107. Коменда О. Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Яровиця. – 2013. – №1. – С. 8–13.
 108. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю / Ольга Коменда // Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2009. – Вип. 3. – С. 66–76.
 109. Коменда О. Музична мова і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Яровиця. – 2014. – №3. – С. 133–139.
 110. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст: генеза виконавського стилю / Ольга Коменда // Музикознавчі студії Інституту мистецтв СНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип.11. – 2013. – С. 43–72.
 111. Коменда О. Особливості піанізму Олександра Козаренка (на прикладі камерного виконавства) / Ольга Коменда // Яровиця. – 2013. – №2. – С. 42–48.
 112. Коменда О. «„П'єро” подарував мені Київ, а „Дон-Жуана” вже Львів...»: ескіз творчого портрету Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Музикознавчі студії Інституту мистецтв СНУ імені Лесі

- Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2014. – Вип. 13. – С. 13–39.
113. Коменда О. Піанізм Олександра Козаренка: проблеми виконавства та інтерпретації (на прикладі концертного жанру)/ Ольга Коменда // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр. – 2015. – Вип. 15. – С. 175–183.
114. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві / Ольга Коменда // Музична україністика: сучасний вимір. – 2009. – Вип. 3. – С. 120–140.
115. Коменда О. Рання творчість Олександра Козаренка: початок формування індивідуальності композитора і піаніста / Ольга Коменда // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки РДГУ. – 2013. – Вип. 19: у 2-х тт. – Том 1. – С. 197–204.
116. Коменда О. Ренесансна творча особистість: риси універсалізму як феномен історичної доби / Ольга Коменда // Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти: мат. ХІХ міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. – Вип. 19. – 30 листоп. – зб. наук. пр. – Переяслав-Хмельницький, 2016. – С. 198–202.
117. Коменда О. Рефлексії з приводу рецепції / Ольга Коменда // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. – 2016. – Вип. 12. – С. 323–326.
118. Коменда О. Рецензія на компакт-диск Олександра Козаренка «Фортепіанна музика Миколи Лисенка» / Ольга Коменда // Українська музика. – 2014. – №4 (14). – С. 156–159.
119. Коменда О. Симфонічна творчість Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 26–27. – 2012–2013. – С. 73–82.
120. Коменда О. Стиль, напрямок і метод: до питання розмежування та правомірності застосування понять у музикознавстві / Ольга Коменда // Проблеми педагогічних технологій. – 2009. – Вип. 3–4. – С. 68–76.
121. Коменда О.І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму: дис... канд. мистецтвознав: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво ; ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України / Коменда О.І. – К., 2004. – 246 с.
122. Коменда О. Три підходи к изучению исполнительской интерпретации музыкального текста / Ольга Коменда // Музыкальная академия. – 2015. – №4. – С. 159–164.
123. Коменда О. Універсальна творча особистість Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Музикознавчі студії Інституту мистецтв СНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип. 14. – 2014. – С. 13–29.

124. Коменда О. Універсальна особистість як феномен музичної культури: доба ренесансу / Ольга Коменда // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія Мистецтвознавство. – 2016. – Вип. 35. – С. 156–164.
125. Коменда О. Фортеп'янні твори Лисенка в інтерпретації Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Українська музика. – 2014. – №3 (13). – С. 43–51.
126. Коменда О. «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка: тематизм, принципи розвитку, особливості драматургії / Ольга Коменда // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – 2013. – №1. – С. 10–16.
127. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки / Ю. Кон. – Л. : Сов. композитор, 1982. – 150 с.
128. Кон Ю. Избранные статьи о музыкальном языке / Ю. Кон. – СПб. : Композитор, 1994. – 160 с.
129. Конен В. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии / Валентина Конен. – М. : Музыка, 1975. – 375 с.
130. Конончук В. О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / В.О. Конончук ; ЛДМА ім. М. В. Лисенка. – Л., 2006. – 15 с.
131. Корній Л.П. Історія української музики: підруч. / Л.П. Корній. – К. ; Харків ; Нью-Йорк : Вид М.П. Коць, 1998. – Ч. 2: Друга половина XVIII ст. – 387 с.
132. Корто А. О фортепианном искусстве / А. Корто. – М. : Классика XXI, 2006. – 252 с.
133. Котляревский И.А. К вопросу о понятийности музыкального мышления / Котляревский И.А. // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. ; [сост. Л.И. Дыс]. – К. : Муз. Украина, 1989. – С. 28–35.
134. Котляревский І.А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства / І.А. Котляревський // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. – К., 2000 – С. 31–33.
135. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Котляревська О.І. ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 1996. – 19 с.
136. Котляревська О. Феномен «діалогу» в культурологічному контексті (до проблеми визначення) / О. Котляревська // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2002. – Вип. 16. Культурологічні

- проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І.Ф.Ляшенка). – С. 123–130.
137. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві / Ірина Коханик // Теоретичні та практичні питання культурології. – Вип. ІХ. : Українське музикознавство на зламі століть. – Мелітополь, 2002. – С. 70–82.
 138. Кремлев Ю. Интонация и образ в музыке / Ю. Кремлев // Интонация и музыкальный образ. – М. : Музыка, 1965. – С. 35–52.
 139. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева ; [пер. с фр. Г.К. Косикова, Б.П. Нарумова; сост. и отв. редактор Г.К. Косиков]. – М. : Росспэн, 2004. – 656 с.
 140. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Кудрик Б. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
 141. Лань О. Олександр Козаренко: «На жаль, Львів мене не сприйняв. Можливо, я сам у цьому винен...» / Олена Лань // Високий замок. – №210 (4834). – 2005. – 4 трав.
 142. Левая Т. Сергей Беринский. Биография / Т. Левая ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.classical.ru/r/BerinskySergey/bio.html>
 143. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; [пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова]. – М. : Изд-во Эксмо-Пресс, 2001. – 512 с. (Серия «Психология без границ»).
 144. Лехник Л.В. Василь Витвицький: музикознавча та композиторська спадщина: автореф. дис... канд. мистецтвознав. ; спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури / Л.В. Лехник. – ЛДМА ім. М.В. Лисенка. – 2006. – 17 с.
 145. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / Марина Лобанова. – М. : Музыка, 1997. – 224 с.
 146. Лосев А. Диалектика художественной формы / А. Лосев // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. – М. : Мысль, 1995. – С. 5–296.
 147. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – 944 с.
 148. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Лотман Ю.М. // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14–285.
 149. Лукасевич Я. Аристотелевская силлогистика с точки зрения современной формальной логики / Ян Лукасевич. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1959. – 312 с.
 150. Людкевич С. Кілька заміток про так звані «дроби» в наших народних піснях / Людкевич С. // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 2. / [упоряд., ред., перекл. І прим. З. Штундер]. – Львів :

- Вид-во М. Коць : Дивосвіт, 2000. – С. 200–202. (Історія української музики. Вип. 5).
151. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці / І.Ф. Ляшенко. – К. : Наук. думка, 1991. – 272 с.
 152. Ляшенко І.Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес / І.Ф. Ляшенко. – К. : Муз. Україна, 1973. – 325 с.
 153. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1979. – 752 с.
 154. Мазель Л. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1978. – 350 с.
 155. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк / Л.А. Мазель. – М. : Музыка, 1991. – 80 с.
 156. Маркова Е. Введение в историческое музыкознание. Вопросы методологии и методы исследования / Е. Маркова. – О. : Астропринт, 1998. – 52 с.
 157. Маркова Е.Н. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики / Е.Н. Маркова. – К. : Муз. Украина, 1990. – 176 с.
 158. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К.А. Мартинсен ; [пер. с нем. В. Л. Михелис; ред., примеч. и вст. ст. Г.М. Когана]. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
 159. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / Павло Маценко. – К. : Музична Україна, 1994. – 152 с. – (Репринт. вид.).
 160. Медушевский В. Как устроены художественные средства музыки? / Медушевский В. // Эстетические очерки. – Вып. 4. – М. : Музыка, 1977. – С. 79–113.
 161. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. – №3. – С. 30–39.
 162. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 256 с.
 163. Медушевский В. О методе музыковедения / В. Медушевский // Методологические проблемы музыкознания. – М. : Музыка. – 1987. – С. 206–230.
 164. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: исследование / В.В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
 165. Мельник Л. Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О. Козаренка «Час покаяння») / Л. Мельник // Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Мистецтвознавство. – 2002. – Вип. 2 – С. 109–114.
 166. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора / Н. Метнер. – М. : Гос. муз. изд., 1963. – 92 с.

167. Мильштейн Я.И. Статьи, воспоминания, материалы / Я.И. Мильштейн ; [сост. Е. Калинковицкая, С. Мильштейн]. – М. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
168. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование / М. Михайлов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 264 с.
169. Михайлов М.К. Стиль в музыке. Статьи и фрагменты / М.К. Михайлов ; сост. А. Вульфсон. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.
170. Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования / А. Муха. – К. : Муз. Україна, 1979. – 271 с.
171. Муха А. Композитори України та української діаспори / Антон Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 352 с.
172. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
173. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке / Евгений Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
174. Назайкинский Е.В. Стиль как предмет теории музыки / Е.В. Назайкинский // Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории. – М. : МГК, 1987. – С. 175–185.
175. Наливайко Д. Українське літературне бароко в європейському контексті / Д.С. Наливайко // Українське літературне бароко. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 46–75.
176. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1999. – 240 с.
177. Низкогуз І.А. Втілення етнохарактерності у творчості Олександра Козаренка / І.А. Низкогуз // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство. – 2013. – № 2. – С. 96–100.
178. Николаев А.А. Ещё раз о семиотике и множественности исполнительского образа / А.А. Николаев // Музыкальное исполнительство: сб. ст. – Вып. 8 ; [сост. Г.Я. Эдельман; отв. ред. А.А. Николаев; общая ред. Г.Я. Эдельмана и В.А. Натансона]. – М. : Музыка, 1973. – С. 3–19.
179. Новакович М.О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / М.О. Новакович ; ЛНМА ім. М.В. Лисенка. – Л., 2008. – 20 с.
180. Оборин Л.Н. Композитор-исполнитель / Л.Н. Оборин // Вопросы фортепианного исполнительства: сб. ст. – Вып. 8 ; [сост. Г.Я. Эдельман; отв. ред. А.А. Николаев; общая ред. Г.Я. Эдельмана и В.А. Натансона]. – М. : Музыка, 1973. – С. 138–142.
181. Овсяннікова-Трель О.А. Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII – XX століть: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво /

- О.А. Овсяннікова-Трель ; ОДМА ім. А.В. Нежданової. – О., 2007. – 15 с.
182. Орлов Г. Древо музики / Генрих Орлов ; [ред. Л. Ковнацкой]. – Вашингтон ; Санкт-Петербург : Н.А. Frager & Co ; Сов. композитор, 1992. – 253 с.
183. Павлишин С. З неопублікованого / Стефанія Павлишин. – Львів : Світ, 2010. – 132 с.
184. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна. – 1980. – 210 с.
185. Павлишин С. Композитори-лірики / Стефанія Павлишин // Музыка. – 1993. – №3. – С. 3–4.
186. Переломова О.С. Інтертекстуальність як системотвірна текстово-дискурсивна категорія / О.С. Переломова ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу к источнику : http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_34_10.pdf
187. Пирс Ч.С. Начала прагматизма / [пер. с англ., предисл. В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина]. – СПб. : Алетейя, 2000. – 352 с. («Метафизические исследования. Приложение к альманаху»).
188. Пономаренко О.Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років XX століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Пономаренко О.Ю. – К., 2003. – 21 с.
189. Потєбня А.А. Эстетика и поэтика / Потєбня А.А. [сост., вступ. статья, библиогр. и прим. И.В. Иваньо, А.И. Колодной]. – М. : Искусство, 1976. – 613 с.
190. Потєбня О. Думка й мова / О. Потєбня // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [2-е вид., доп. ; за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 34–52. (Слово. Знак. Дискурс).
191. Пясковский И.Б. Логика музыкального мышления / И.Б. Пясковский. – К. : Муз. Україна, 1987. – 184 с.
192. Пясковський І.Б. Логіко-конструктивні принципи музичного мислення : автореф... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.02. – Музичне мистецтво. – КДК ім. П.І. Чайковського. – К., 1989. – 35 с.
193. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль / Д.А. Рабинович // Рабинович Д.А. Избранные статьи. – Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. – М. : Сов. композитор, 1979. – 320 с.
194. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / М. Раку // Музыкальная академия. – 1999. – №2. – С. 9–21.
195. Рассел Б. Человеческое познание: его сфера и границы / Б. Рассел ; [пер. с англ. Н. В. Воробьева]. – М. : Терра ; Кн. клуб Республика, 2000. – 388 с.

196. Ревенко Н.В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90 роки ХХ століття): автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 – Теорія і історія культури / Н.В. Ревенко. – К., 2004. – 20 с.
197. Редя В.Я. Інтегративні процеси в російській музичній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / В.Я. Редя; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К. – 2010. – 32 с.
198. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд / Рудницький Антін. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
199. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 159 с.
200. Савицька Н.В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Савицька Н.В. ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К. – 2010. – 36 с.
201. Савчук І.Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні): автореф. дис... канд. мистецтвознав.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Савчук І.Б. ; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. – К., 2005. – 20 с.
202. Савчук М. Ювілейні акорди Олександра Козаренка у рідній Коломиї / Микола Савчук // Українська музика. – 2013. – №3. – С. 144–146.
203. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С.И. Савшинский. – М. : Классика XXI, 2005. – 192 с.
204. Садівський Я. «Romanza» Олександра Козаренка в контексті українського камерного тромбонного репертуару / Я. Садівський // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство. – 2007. – №1 (18). – С. 10–16.
205. Салдан С.О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / С.О. Салдан. – К., 2006. – 17 с.
206. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. Самойленко. – О. : Астропринт, 2002. – 244 с.
207. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 446 с.
208. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / М.С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка. – 1985. – 290 с.
209. Слюсар Т. Камерно-інструментальні сонати у творчості львівських композиторів 90-х років (на прикладі творів Ю. Ланюка та

- О. Козаренка) / Тетяна Слюсар // Наукові збірки ЛДМА ім. М.В. Лисенка: *Musica Galiciana*. – 2001. – Вип. 5. – Т. VI. – С. 241–247.
210. Слюсар Т.М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Т.М. Слюсар ; ЛНМА ім. М.В. Лисенка. – Л., 2010. – 17 с.
211. Соколов О.В. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления / О.В. Соколов. – М. : Музыка, 1974. – С. 153–176.
212. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики: монография / Ф. де Соссюр [пер. А. Сухотина]. – М. : Эдиториал УРСС, 1999. – 278 с. (Лингвистическое наследие XX века).
213. Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы / А.Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М. : Музыка, 1971. – С. 280–311.
214. Спех І. «25 музичних моментів з України» – концерт композитора та віртуоза Олександра Козаренка / Ірина Спех / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ufu-muenchen.de/presse/2009/Kozarenko-Konzert-Juli09.pdf>
215. Строй І. Простір Таїни: Олександр Козаренко грає музику Лисенка / Ірина Строй // Поступ. – 2003. – 23 квіт.
216. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів / Богдан Сюта ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.musica-ukrainica.odessa.ua/_features.html
217. Сьомий Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти». – 5–15 жовт. – Львів. – 2001. – 271 с.
218. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) / М. Тараканов // Методологические проблемы музыкознания. – М. : Музыка. – 1987. – С. 31–71.
219. Твардовский К. О ясном и неясном стиле мышления / К. Твардовский // Философия и логика львовско-варшавской школы: сб. науч. тр. / [пер. с польск. ; отв. ред. Е.Н. Шульга]. – М. : Росспэн, 1999. – 408 с. (Научная философия). – С. 9–13.
220. Твардовский К. Теория суждений / Казимир Твардовский ; [перевод Бориса Домбровского] // Логос. – 1999. – № 7 (17). – С. 50–66.
221. Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа : автореф. дис... канд. искусств. : спец. 17.00.02; МГК им. П.И. Чайковского / Тиба Д. – М., 2003. – 19 с.
222. Уманець О. Музична культура України другої половини ХХ століття : навч. посіб. / Уманець О. – Харків : Регіон-інформ, 2003. – 187 с.

223. Ущапівська О.М. Музичне мистецтво Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця ХІХ початку ХХІ століття : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / О.М. Ущапівська ; КНУКіМ. – К., 2013. – 35 с.
224. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – М. : Классика ХХІ, 2003. – 340 с.
225. Фещак Н.М. Український струнний квартет ХХ століття: композиторська творчість і виконавська інтерпретація : автореф. дис.... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Фещак Н.М. ; ІМФЕ ім. Т. Рильського НАН України. – К., 2013. – 16 с.
226. Фуко М. Археология знания / Мишель Фуко / [пер. с фр. Бр. Левченко]. – К. : Ника-Центр, 1996. – 208 с.
227. Хай М.Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): автореф. дис... доктора мистецтв ознав.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України / Хай М.Й. – К., 2008. – 32 с.
228. Хай М. Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу / Михайло Хай // Фольклористичні зошити. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2004. – Вип. 7. – С. 103–118.
229. Хитрук А.Н. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство / А.Н. Хитрук. – М. : Классика–ХХІ, 2007. – 320 с.
230. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – М. : Музыка, 1988. – 510 с.
231. Холопов Ю. Классические структуры в современной гармонии / Ю. Холопов // Теоретические проблемы музыки ХХ века. – Вып. 1 ; [ред.-сост. Ю.Тюлин]. – М. : Музыка, 1967. – С. 91–128.
232. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии / Ю. Холопов // Музыка и современность. – Вып. 8. – М. : Музыка, 1974. – С. 229–277.
233. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы / Ю. Холопов // Проблемы лада: сб. ст. / сост. К. Южак. – М. : Музыка, 1990. – С. 35–76.
234. Холопов Ю.Н. Принцип классификации музыкальных форм и жанров / Ю.Н. Холопов // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М. : Музыка, 1971. – С. 41–94.
235. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства / В.Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 319 с.
236. Хомский Н. Язык и мышление / Ноам Хомский / [пер. с англ. Б.Ю. Городецкого]. – М. : Изд. МГУ. – 1972. – 126 с.
237. Чекан О.Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : дис... канд. мистецтвознав. – спец. 17.00.03 –

- Музичне мистецтво ; НМАУ імені П.І. Чайковського / Чекан О.Е. – К., 1999. – 187 с.
238. Чекан О. Зустрічі з минулим: Олександр Козаренко / Олена Чекан // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://mamache.wordpress.com/2010/10/23>
239. Чекан Ю. Біля фестивальної карти / Юрій Чекан // Культура і життя. – 1992. – № 42 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://kmf.karabits.com/press/10.html>
240. Чекан Ю.І. Інтоніаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : дис... доктора мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П.І. Чайковського / Чекан Ю.І. – К., 2010. – 408 с.
241. Чекан Ю.І. Інтоніаційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
242. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2012. – Вип. 10. – С. 6–18.
243. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музика. – 1996. – №3. – С. 3, 15.
244. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років) / Юрій Чекан // Festschrift кафедрі історії музики етносів України та музичної критики НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Ніжин : Вид. ПП Лисенко М.М., 2014. – С. 189–198.
245. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття): монографія. – Київ : Вежа, 1997. – 328 с.
246. Чернова Т. Драматургія в інструментальній музиці / Чернова Т. – М. : Музика, 1984. – 144 с.
247. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д.І. Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 480 с.
248. Шаймухаметова Л.Н. Семантичний аналіз музикальної теми / Л.Н. Шаймухаметова. – М. : РАМ ім.Гнесиных, 1998. – 265 с.
249. Шаповалова Л.В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Л.В. Шаповалова; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2008. – 31 с.
250. Шариков Д.І. Львівський композитор Олександр Козаренко: аналіз творів «Sinfonia estravaganza», «Орестея» / Шариков Д.І. ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://oaji.net/articles/797-1402909166.pdf>

251. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка / Наталія Швець-Савицька // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – 2005. – Вип. 10. – С. 360–365. (Історія української музики. – Вип. 13).
252. Шейко В.М. Історія української культури: навч. посіб. / В.М. Шейко, Л.Г.Тише夫ська – К. : Кондор, 2006. – 264 с.
253. Шип С. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста / Сергей Шип // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. – К., 2002. – С. 13–22.
254. Шип С.В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Шип С.В.; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2002. – 42 с.
255. Шип С.В. Музыкальная речь и язык музыки: теоретическое исследование / С.В. Шип. – О. : Изд-во ОГК им. А.В. Неждановой, 2001. – 295 с.
256. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. / Сергій Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 367 с.
257. Эко У. Открытое произведение / Умберто Эко. – М. : Симпозиум, 2006. – 412 с.
258. Юдкін І. Неостилістичні течії в українській культурі ХХ ст. / І. Юдкін // Українська художня культура: навч. посіб. / [ред. І. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – С. 289–298.
259. Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки / Юсфин А. // Проблемы лада. – М. : Музыка, 1972. – С. 113–150.
260. Ядловська З.Г. Українське скрипкове мистецтво 60–80-х рр. ХХ ст.: тенденції розвитку: автореф. дис... канд. мистецтвознав.; спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Ядловська З.Г. – К., 2008. – 19 с.
261. Ярको М. Українська фортепіанна соната: жанрово-стильова парадигма / М. Ярको. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2009. – 90 с.
262. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні ірмолої XVI–XVIII століть: каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. – Львів : Місіонер, 1996. – 610 с. (Історія української музики. Джерела. – Вип. 2).
263. Ящук А. Деякі аспекти інтерпретації образно-жанрової сфери «Sonata quasi una fantasia» О. Козаренка / Андрій Ящук // Музикознавчі студії інституту мистецтв СНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2012. – Вип. 7. – С. 383–397.
264. Dahlhaus C. Grundlagen der Musikgeschichte / Carl Dahlhaus. – Köln, 1977. – 263 s.

265. Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft / Carl Dahlhaus. – Wiesbaden, 1982. – 367 s.
266. Komenda O. Współczesny kompozytor ukraiński Ołeksander Kozarenko i jego twórczość sceniczna / Olga Komenda // Kamerton. – Rzeszów. – 2013. – №57. – S. 252–259.
267. Komenda O. Ukrainian Pianist Oleksandr Kozarenko / Olha Komenda, Nataliia Odarchuk // International Journal of Humanities and Cultural Studies. – 2016. – Vol. 3. September. – Issue 2. – P.1012–1021.

РЕПЕРТУАР

Монографічні програми

1. Й.С. Бах (фортепіано з оркестром)

1. Бах Й.С. Клавірний концерт №1 d-moll, кам. орк. «Perpetuum mobile», дир. Г. Павлій, 1999.
2. Бах Й.С. Клавірний концерт №5 f-moll, кам. орк. «Perpetuum mobile», дир. Г. Павлій, 1999.
3. Бах Й.С. Клавірний концерт c-moll для двох клавирів, кам. орк. «Perpetuum mobile», дир. Г. Павлій, 1999, другий соліст – М. Драган.

2. М. Лисенко (фортепіано)

1. Лисенко М. Соната a-moll op. 16.
2. Лисенко М. Рапсодія №2 A-dur «Думка-шумка» op. 18.
3. Лисенко М. П'ять п'єс за ляйпцігським автографом 1878–79 років (завершені О. Козаренком): Музичний момент, Мазурка, Гумореска, Пісня без слів, Експромт.
4. Лисенко М. Перший концертний полонез op. 5, As-Dur.
5. Лисенко М. Мрія «На солодкім меду».
6. Лисенко М. Прелюдія «Хлопче, молодче» (з «Сюїти у формі старовинних танців»).

3. М. Лисенко (вокал і фортепіано), з Валерієм Буймістром та Людмилою Давимукою

1. «Ой одна я, одна».
2. «Навгороді коло броду».
3. «Садок вишневий коло хати».
4. «Ой чого ти почорніло».
5. «Минають дні».
6. «Не тополю високою».
7. «Ой крикнули сірі гуси».
8. «У неділю вранці рано».
9. «Доля».
10. «Понад полем іде».
11. «Пливе човен».
12. «Коли розлучаються двоє».
13. «Ратай».
14. «Єрихонська рожа».

15. «Айстри».
16. «Плач Ярославни».
17. «Мені однаково» та інші.

4. Б. Лятошинський (фортепіано)

1. Лятошинський Б. П'ять прелюдій ор. 44.
2. Лятошинський Б. Соната №1.
3. Лятошинський Б. Соната №2.
4. Лятошинський Б. Концертний етюд-рондо.
5. Лятошинський Б. Прелюдії ор.38, ор.38 bis.

5. Д. Шостакович (скрипка і фортепіано), з Л. Шутко

1. Шостакович Д. Соната для скрипки і фортепіано, тв. 134.
2. Шостакович Д. Чотири прелюдії, тв. 34.
3. Шостакович Д. «Три фантастичні танці».
4. Шостакович Д. Шість п'єс для 2-х скрипок і фортепіано (Прелюдія, Гавот, Полька, Вальс, Елегія, Іспанський танець).
5. Шостакович Д. Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, тв. 67 (з Л. Шутко та О. Шутко).

6. «25 миттєвостей української фортепіанної музики» (фортепіано)

1. Козаренко О. «П'ять писанок» для фортепіано.
2. Колесса М. «П'ять коломийок».
3. Лисенко М. П'ять п'єс за ляйпцігським автографом 1878–79 років (завершені О. Козаренком): Музичний момент, Мазурка, Гумореска, Пісня без слів, Експромт.
4. Лятошинський Б. П'ять прелюдій ор. 44.
5. Ревуцький Л. П'ять прелюдій ор. 4, ор. 7.

7. Українська скрипкова соната, з Л. Шутко

1. Козаренко О. «Sonata quasi una Fantasia».
2. Лятошинський Б. Соната для скрипки і фортепіано.
3. Скорик М. Перша соната для скрипки і фортепіано.
4. Станкович Є. «Sonata piccolo».

8. Фортепіанна творчість А. Кос-Анатольського

1. «Гірська легенда».
2. Ноктюрн.
3. Скерцо.
4. Парафраз на тему солоспіву «Ой ти, дівчино, з горіха зерня».
5. «Гомін Верховини».

6. Вальс «Зів'ялі троянди».
7. Прелюдія a-moll.
8. «Гуцульська токата».
9. «Буковинська сюїта» (Коломийка, Елегія, Аркан).

9. Скрипкові твори М. Скорика, з Л. Шутко

1. Соната для скрипки і фортепіано №1.
2. Соната для скрипки і фортепіано №2.
3. «Іспанський танець».
4. «Арія».
5. «В народному стилі».
6. «Мелодія» з к/ф «Високий перевал».

Поза монографічними програмами

Сольний репертуар

1. Бах Й.С. Токати e-moll, d-moll.
2. Бах Й.С. «Французька сюїта» G-dur.
3. Бах Й.С. «Хроматична фантазія і fuga» d-moll
4. Бах Й.С. Прелюдія і fuga cis-moll, II том ДТК.
5. Бах Й.С. Прелюдія і fuga fis-moll, II том ДТК.
6. Бетховен Л. Сонати №№3, 6, 8, 16, 32.
7. Бетховен Л. Рондо G-dur.
8. Бетховен Л. «Багателі».
9. Брамс Й. Три інтермеццо ор. 118.
10. Гріг Е. Соната e-moll.
11. Ліст Ф. Соната h-moll.
12. Козаренко О. Варіації на російську тему для фортепіано.
13. Козаренко О. Рондо для скрипки і фортепіано.
14. Козаренко О. Пролог для двох фортепіано.
15. Козаренко О. «П'ять писанок» для фортепіано.
16. Моцарт В.А. Рондо a-moll.
17. Моцарт В.А. Сонати C-dur, F-dur.
18. Рахманінов С. «Гумореска», етюд-картини (вибрані).
19. Скрябін О. Дві поеми, ор. 32.
20. Скорик М. Бурлеска.
21. Шопен Ф. Соната b-moll.
22. Шопен Ф. Скерцо b-moll.
23. Шопен Ф. Етюди №№1, 3, 4, 5, 12, 16, 19, 20, 24.
24. Шопен Ф. Прелюдії (вибрані).
25. Шопен Ф. Ноктюрн f-moll.
26. Чайковський П. Прелюдія і fuga.
27. Шуман Р. «Симфонічні етюди».

Камерний репертуар

1. Бетховен Л. Соната № 9 «Крейцера» (з Л. Шутко).
2. Брамс Й. Соната для альту і фортепіано (з Д. Гаврильцем).
3. Данкля Ш. «Концертна симфонія» для двох скрипок і фортепіано (з Лідією та Остапом Шутками).
4. Дворжак А. «Чотири романтичні фрагменти» (з Л. Шутко).
5. Керн Дж. «Дим» з мюзиклу «Дим в твоїх очах» для двох скрипок та фортепіано (з Лідією та Остапом Шутками).
6. Козаренко О. Вокальний цикл «Сім струн» (з А. Ковалко, А. Тюпою).
7. Козаренко О. Рондо для скрипки і фортепіано.
8. Козаренко О. Tango del Modo Piazzolla» (з Лідією Шутко, Остапом Шутком, Ольгою Шутко).
9. Корільяно Дж. Соната для скрипки і фортепіано (з Л. Шутко).
10. Кос-Анатольський А. «Ой візьму я відерце» (з О. Мухой, Л. Давимукою).
11. Кос-Анатольський А. «Ой піду я межі гори», «Лукашева сопілка», «Приснилося з ночі дівчині», «Солов'їний романс», «Соловей і троянда» (з Л. Давимукою, О. Бобелою, Л. Мацюк).
12. Кос-Анатольський А. Мазурка (з Л. Шутко), «Романс».
13. Людкевич С. «Голосіння», «Чабарашка» (з Л. Шутко).
14. Сарасате П. «Циганські наспіви» для двох скрипок та фортепіано (з Лідією та Остапом Шутками).
15. Франк Ц. Соната для альту і фортепіано (з Д. Гаврильцем).
16. Фролов Д. «Сувенір» для двох скрипок та фортепіано (з Лідією та Остапом Шутками).
17. Шостакович Д. Соната для альту і фортепіано (з Д. Гаврильцем).
18. Шуберт Ф. Арпеджіо-Соната для альту і фортепіано (з Д. Гаврильцем).
19. Шуман Р. «Фантастичні п'єси» для альту і фортепіано (з Д. Гаврильцем).

Для фортепіано з оркестром

1. Козаренко О. «Concerto Rutheno», кам. орк. «Perpetuum mobile», дир. Г. Павлій.
2. Козаренко О. «Konzertstück», кам. орк. «Perpetuum mobile», дир. Г. Павлій.
3. Кос-Анатольський А. Концерт для фортепіано з оркестром №2.
4. Моцарт В. А. Концерт для фортепіано з оркестром d-moll.

5. Моцарт В. А. Концерт для фортепіано з оркестром С-dur.
6. Прокоф'єв С. Концерт №3 для фортепіано з оркестром.
7. Рахманінов С. Концерт № 2 для фортепіано з оркестром.
8. Рахманінов С. Рапсодія на тему Паганіні.
9. Чайковський П. Концерт №1 b-moll для фортепіано з оркестром.
10. Шуман Р. Концерт для фортепіано з оркестром a-moll.

ТВОРИ

- 1982 Варіації на російську тему для фортепіано.
- 1982 Вокальний цикл «Сім струн» на вірші Лесі Українки.
- 1982 Пролог для двох фортепіано.
- 1982 Рондо для скрипки і фортепіано.
- 1983 Варіації для скрипки і фортепіано.
- 1984 Рондо для скрипки і фортепіано.
- 1985 Квартет для струнних.
- 1986 П'ять солоспівів на вірші С. Майданської.
- 1987 Три солоспіви на вірші М. Томенко.
- 1989 «П'ять писанок», цикл для фортепіано.
- 1988 «Ірмологіон» для струнних.
- 1989 Пасакалія на галицьку тему для органа.
- 1990 «Konzertstück» для камерного оркестру.
- 1989 «Мікросхеми», камерна кантата для сопрано, цимбалів, перкусії на вірші М. Томенко.
- 1989 Чакона на тему «Думо мої» для квінтету духових.
- 1989–1994 Концерт для скрипки з оркестром.
- 1990 «Дві пісні з Покуття» для голосу і камерного оркестру.
- 1990 Інвенції для чотирьох мелодійних інструментів.
- 1990 Чакона для симфонічного оркестру.
- 1991 «Епістоли», 4 симфонічні фрагменти.
- 1991 «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю.
- 1992 «П'ять весільних ладкань з Покуття» для народного голосу і камерного ансамблю.
- 1993 Варіації на тему з «Граматики музикальної» М. Дилецького для духового квінтету.
- 1994 «Дон Жуан» з Коломиї», балет за мотивами творів Л. фон Захера-Мазоха (включає раніше написані «Оро» для ансамблю перкусії, «Інвенції для чотирьох мелодичних інструментів та «Concerto Rutheno»).
- 1994 «Оро» для ансамблю перкусії.
- 1994 «Острозький триптих» для мішаного хору a cappella.
- 1994 «П'єро мертвопетлює», камерна кантата для контратенора та інструментального ансамблю.
- 1994 «Chanson triste» пам'яті В.Лютославського для органа і струнних.

- 1995 «Чотири молебні пісні до Діви Марії» («Богородичні пісні») для солістів, жіночого хору та оркестру.
- 1996 «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» для читця, солістів, хору і камерного оркестру.
- 1996 «Орестея», мелодрама за трагедіями Есхіла (укр. пер. Андрія Содомори) для читця й інструментального ансамблю
- 1997 «Sonata quasi una fantasia» для скрипки і фортепіано.
- 1997 «Час покаяння», камерна опера для солістів і оркестру на вірші українських поетів XVII–XVIII ст.
- 1998 «Псалом Давида» для мішаного хору і оркестру.
- 1999 «Різдвяна Божественна Літургія» для мішаного хору a cappella (I частина).
- 2001 «Українська кафолічна літургія» для солістів, мішаного хору, симфонічного оркестру та органу.
- 2001 «Sinfonia estravaganza» для струнних (I частина, перша ред.).
- 2001 «Інвенції для чотирьох мелодійних інструментів» для 2-х скрипок і 2-х віолончелей (друга ред.).
- 2001 «Romanza» для кларнета, тромбону, віолончелі, фортепіано.
- 2001 «Tango del modo Piazzolla» для камерного ансамблю.
- 2002 «Вінець нетлінний», кантата новомученикам УГКЦ для хору та оркестру.
- 2004 «Alte Würzburger Tänze und die Glocken des Heiliger Kilian» для ансамблю ударних (друга ред. «Оро»).
- 2004 Вальс для гобоя і струнних «Шамбінські».
- 2004 Флейтовий квартет «Flauti dolci».
- 2008 «Український реквієм» для солістів, мішаного хору й симфонічного оркестру на латинські канонічні тексти і українські тексти Назара Федорака.
- 2010 «Три лемківські пісні» для тенора і фортепіано (струнних).
- 2013 «Sinfonia estravaganza» для струнних (в трьох частинах, друга ред.).
- 2013 «Співанка про Василю» для мішаного хору a cappella.
- 2013 Диптих на слова С. Майданської для мішаного хору a cappella.
- 2013 «Три гуцульські коляди» для мішаного хору a cappella.
- 2014 «Різдвяна Божественна Літургія» для мішаного хору a cappella (II частина).
- 2015 «Величання князю Володимирі», кантата для хору та оркестру.
- Музика до понад 60-ти драматичних вистав для театрів Києва, Одеси, Львова, Рівного, Хмельницького, Луцька, Чернівців, Дрогобича,

Івано-Франківська, Коломиї, серед яких – «Камінний хрест» В. Стефаніка (1990), «Гуцульський рік» Г. Хоткевича (1991), «Іродова морока» П. Куліша (1992), «Дивна місіс Севідж» Дж. Патріха (1993), «Пігмаліон» Б. Шоу (1994), «Ніч на полонині» О. Олеся (1995), «Мати-наймичка» Т. Шевченка (1996), «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького (1997), «Мачуха» О. де Бальзака (1998), «Цалинка» С. Майданської» (1999), «Як козакам роги виправляли» Ю. Федьковича (2000), «Пошились у дурні» І. Тобілевича (2001), «Неназвана весна» Б. Шульца (2002), «Наш Тарас» (2004), «Пітер Пен» О. Уайльда (2005), «Мауглі» Р. Кіплінга (2006), «Зоряний хлопчик» О. Уайльда (2007), «Для домашнього огнища» І. Франка (2007), «Сойчине крило» І. Франка (2008), «Украдене щастя» І. Франка (2009), «Умова» Г. Гемара (2010), «Заки свічка згасне» О. Фредра (2011), «Про шкідливість тютюну» А. Чехова (2012), «Порвалась нитка» І. Карпенка-Карого (2013), «Олівер Твіст» Ч. Діккенса (2014) та інші.

ЗВУКОЗАПИСИ

1. «Ірмологіон» для струнних, кантата «Чотири молебні пісні до Діви Марії» – хор і оркестр капели «Трембіта», диригент М. Кулик, 1996 (серія «Духовна музика України»).
2. «Sinfonia estravaganza» для струнних – камерний оркестр «Віртуози Львова», диригент Ю. Луців, 1998 (назва диску «Скрипаль на даху»).
3. «Sonata quasi una fantasia» для скрипки і фортепіано, 1999 (назва диску «Грають Лідія Шутко та Олександр Козаренко», серія «Музична колекція Львова»).
4. «Інвенції» для чотирьох мелодичних інструментів – квартет «Гармонії світу», 1999 (назва диску «Два дні і дві ночі нової музики»).
5. Літургія Святого Іоанна Златоуста (I частина) – капела «Трембіта», диригент М. Кулик, 2000 (серія «Духовна музика України»).
6. «„Страсті Господні“. Духовна музика О. Козаренка» – хор і оркестр капели «Трембіта», диригенти Г. Павлій, М. Кулик, 2001 (серія «Духовна музика України»).
7. «П'єро мертвопетлює», «Romanza» – камерний оркестр «Archi», диригент І. Андрієвський, 2002 (назва диску «Нова музика України»).
8. «Українська кафолічна літургія» – хор та оркестр капели «Трембіта», диригент М. Кулик, 2005 (серія «Духовна музика України»).
9. «„Concherto Rutheno“. Камерна музика О. Козаренка» – оркестр ЛДМА імені М. Лисенка, диригент Г. Павлій, 2005 (серія «Персоналії»).
10. «Alte Würzburger Tänze und die Glocken das Heilige Kilian», 2005 – Dresden.
11. «Український реквієм» – капела «Трембіта», симфонічний оркестр Луганської філармонії, диригент Н. Яцків, 2008 (серія «Духовна музика України»).
12. «Скрипкова музика Дмитра Шостаковича у виконанні Лідії Шутко та Олександра Козаренка», 2012 (серія «Персоналії»).
13. «Фортепіанна музика Миколи Лисенка у виконанні Олександра Козаренка», 2012 (серія «Персоналії»).
14. «Різдвяна Божественна Літургія» – Галицький академічний камерний хор, диригент В. Яциняк, 2015 (серія «Духовна музика України»).

15. «Фортепіанна музика Анатолія Кос-Анатольського у виконанні Олександра Козаренка», 2016 (серія «Персоналії»).

БІБЛІОГРАФІЯ

Основні публікації

1. Життя і творчість М.В. Лисенка в критичних оцінках і наукових спостереженнях // Українське музикознавство. – 1992. – Вип. 27. – С. 30–42.
2. Кобзар – у грамзаписах // Бандура (Торонто). – 1992. – №41–42. – С. 30–32.
3. Лисенковий етап становлення українського національного музичного стилю // Фестиваль Лисенка у Львові: програма і тези наукових повідомлень науково-теоретичної конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Лисенка (2–4 березня 1992 р.).
4. Творець національного музичного стилю [Микола Лисенко] // Музика. – 1992. – №6. – С. 14–15.
5. Сонце української музики [Микола Лисенко] // Музика. – 1992. – №3. – С. 6–8.
6. Пам'яті композитора [Анатолія Кос-Анатольського] // Музика. – 1992. – №3. – С. 14.
7. Національна інтонаційність у композиторській творчості // Народна творчість та етнографія. – 1993. – №3. – С. 13–18.
8. Микола Віталійович Лисенко як основоположник української національної музичної мови: автореф. дис... канд. мистецтвознав. ; НМАУ імені П.І. Чайковського. – К., 1993. – 19 с.
9. Український фонозапис: час збирати каміння // Культура і життя. – 1994. – №38. – С. 3.
10. Творчість Б. Лятошинського в контексті становлення національного музичного стилю // Матеріали науково-теоретичної конференції до 100-річчя Б. Лятошинського. – Львів, 1995. – С. 50–56.
11. Вплив поезики Т. Шевченка на формування творчого методу М. Лисенка // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – 1996. – Т. 232. – С. 112–124.
12. Геть від абсурду // Art line. – 1997. – № 7–8. – С. 92.
13. І серце одпочине // Art line. – 1997. – № 10–11.
14. Українська духовна музика: спогад про майбутнє // Art line. – 1998. – №1. – С. 24–27.
15. Лідія Шутко // Art line. – 1998. – №3. – С. 30–32.
16. Імені А. Кос-Анатольського [про музичний фестиваль імені А. Кос-Анатольського] // Art line. – 1998. – №1. – С. 36–37.
17. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського // Василь Барвінський і українська музична культура. – Тернопіль, 1998. –

- С. 31–35; передрук: Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка. – 2000. – № 1 (4). – С. 3–5.
18. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття // Українське музикознавство. – 1998. – Вип. 28. – С. 144–155.
 19. Національна музична мова в контексті постмодернізму // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка. – 1999. – №1. – С. 9–16.
 20. Національна музична мова як фактор історичного процесу // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка. – 1999. – № 2. – С. 9–16.
 21. В науці у М. Скорика // Наукові збірки ЛДМА імені М.В. Лисенка. – 1999. – Вип. 1. – С. 125–128.
 22. Borys Latoszyfski // 11 Dni Muzyki Kompozytorow Krakowskich. – Krakow, 1999. – S. 104.
 23. The Role of Composers of Halychyna in the Formation of a Ukrainian National Style // Acta Universitatis. – Banska-Bystrica, 1999. – S. 36–43.
 24. Від модернізму до постмодернізму: парадигма розвитку галицької музики ХХ ст. // Musica Galiciana. – Rzeszuw, 2000. – Т. 5. – S. 247–253.
 25. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу // Українське музикознавство. – 2000. – Вип. 29. – С. 116–125.
 26. Постмодерністичний акцент в музичній мові Валентина Сильвестрова // Syntagmaton. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – 2000. – Вип. 2. – С. 80–87.
 27. Піаніст кришталевого стилю // Олег Криштальський. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – 2000. – Вип. 3. – С. 3–5.
 28. Музыкальный язык Валентина Сильвестрова как прогностическая модель украинской национальной музыкальной речи // Новое видение культуры мира в ХХІ веке. – Владивосток, 2000. – С. 167–169.
 29. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. – 2000. – Вип. 10. – С. 23–30.
 30. Українська духовна музика і процес становлення національної музичної мови // Мистецтвознавство України. – 2000. – Вип. 1. – С. 139–156.
 31. Феномен української національної музичної мови. – Л. : НТШ, 2000. – 284 с. (2-е вид. – 2011 р.).
 32. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтв. ; НМАУ імені П.І. Чайковського. – К., 2001. – 36 с.

33. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю // Питання стилю і форми в музиці. Наукові збірки ЛДМА імені М.В. Лисенка. – 2001. – Вип. 4. – С. 124–131.
34. Духовная музика українських композиторів кінця ХХ століття в контексті розвитку національного музикального мови // Восток–Запад: діалоги в Арменії. – Єреван, 2001. – С. 35–38.
35. «Musica Galiciana» на межі тисячоліть // Musica Galiciana. Наукові збірки ЛДМА імені М.В. Лисенка. – 2001. – Вип. 5. – С. 5–7.
36. Мета- і полікультурний діалог (полілог культур) як ознака лисенкового музичного тексту // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. – 2002. – Вип. 20. – С. 80–85.
37. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів // Каллофонія. – 2002. – Вип. 1. – С. 150–161.
38. Золота скрипка України (Ліда Шутко) // Жінка (Київ). – 2002. – С. 35–36.
39. Семантично-знакова багатомірність тексту кантати С. Людкевича «Заповіт» на вірші Т. Шевченка // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. – 2002. – Вип. 16. – С. 149–154.
40. Національна музична мова як феномен історії музики // Матеріали до українського мистецтвознавства. – 2002. – Вип. 1. – С. 32–36.
41. Вартовий лемківської пісні: О. Гижа і його збірка // Українські пісні з Лемківщини. – Горлиці, 2002. – С. 5–8.
42. Марія Крушельницька. Per aspera ad astra! // Наше життя (Нью-Йорк). – 2003. – №№7–8. – С. 5–6.
43. Львівська філософсько-естетична школа і актуальні проблеми українського музикознавства // Musica Humana. Наукові збірки ЛДМА імені М.В. Лисенка. – 2003. – Вип. 8. – С. 74–81.
44. Терни і троянди на шляху Марії Крушельницької // Культура і життя. – 2003. – №12.
45. Герой людського духа: до 160-річчя від дня народження М.В. Лисенка // Musica Humana. – Наукові збірки ЛДМА імені М.В. Лисенка. – 2003. – Вип. 8. – С. 14–18.
46. М.В. Лисенко та національна музична ідея // Наукові записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – 2003. – Вип. 29. – С. 20–21.
47. Диво самозростаючого Логосу // Музика. – 2003. – №1; передрук: Музика. – 2013. – Вип. 13. – С. 60–64.
48. Діаманти в оправі малих сцен [про Оксану Затварську] // Просценіум. – 2004. – С. 38.

49. Що таке церковна музика? (музично-історичний, богословський і творчий аспекти) // Калофонія. Наукові записки ЛНМА імені М.В. Лисенка. – 2004. – Вип. 2. – С. 243–250.
50. Філософія творчості Миколи Лисенка та національна музична ідея // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Т. 247. – 2004. – С. 285–294.
51. О. Цалай-Якименко. Київська школа музики XVII століття [Рецензія] // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Т. 247. – 2004. – С. 531–535.
52. Професору Юрієві Ясіновському – 60 // Юрій Ясіновський: бібліографічний покажчик. – Львів: УКУ, 2004. – С. 7–11; передрук: Інформаційний бюлетень Інституту українознавства. – Львів, 2005. – С. 131–132.
53. Украинская национальная идея: миф или реальность // Современный мир и национальные музыкальные культуры. – Минск: Ковчег. – 2004. – С. 47–59.
54. До проблеми нового прочитання текстів національної музичної класики (на прикладі творчості М. Лисенка та С. Людкевича) // Українська та світова музична культура: сучасний погляд. – К., 2005. – С. 16–26.
55. Коломийка як загальнонаціональний культурний феномен // Коломия давня і нова: міська цивілізація в історії культури. – Коломия, 2005. – С. 136–141.
56. На перехресті композиторських свідомостей (бетховенські каденції клавірного концерту d-moll В.А. Моцарта) // Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI сторіччя. – Львів, 2006. – С. 47–53; передрук: Музична україністика: сучасний вимір. – 2009. – Вип. 4. – С. 24–29.
57. Шукач краси // Вісник НТШ. – 2006. – Вип. 36. – С. 37–39.
58. Про моцартовий слід у фіналі фортепіанної сонати М. Лисенка // Музичний світ В.А. Моцарта: шляхи осягнення. – Харків, 2006. – С. 47–49.
59. Олександра Цалай-Якименко // Вісник НТШ. – 2007. – №38. – С. 48–49.
60. Die Neue ukrainischer Kirchenmusik // Passagen. – Zurich, 2007. – S. 142.
61. Ісихазм як домінуючий чинник української культури // Пам'яті Яреми Якубця. – Львів, 2007. – С. 97–104.
62. Mykola Lysenko w Krakowie // Dni muzyki Kompozytorow Krakowskich. – Krakow, 2008. – S. 145.
63. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик // Музична україністика: сучасний вимір. – К., 2008. – Вип. 2. – С. 146–152.

64. Бідермайер як актуальна стильова модель української музики // Мистецтвознавство України. – К., 2009. – С. 86–88; передрук: *Musica Humana*. – 2010. – Вип. 3. – С. 147–151.
65. Марія Крушельницька // Вісник НТШ. – 2009. – Вип. 39. – С. 50–51.
66. Орфей повертається // *Культура і життя*. – 2009. – 20 трав.
67. Сакральная монодия в современном композиторском творчестве Украины // *Ceremonies and Chanting in the Orthodox Church*. – Joensuu, Finland. – 2009. – S. 220–228.
68. Вхідження в музику // Львівське державне музичне училище імені С. Людкевича. Сторінки історії. – Львів: ТеРус. – 2009. – С. 129–135.
69. Кіра Шамаєва. Біографічний нарис // Наукові записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2010.
70. Рецепція українською культурою симфонії-кантати С. Людкевича «Кавказ» // Наукові записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2010.
71. Рецензія на монографію Л. Кияновської «М. Скорик. Портрет композитора на тлі епохи» // Наукові записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2012.
72. Філософія музики як необхідна складова сучасної музичної освіти // Науковий вісник ЛНУ імені І. Франка. Мистецтвознавство. – 2012. – Вип. 11. – С. 3–7; передрук: Наукові записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Т. 256. – 2014. – С. 28–38.
73. Ярема Якуб'як як приклад когнітивного музикознавця // Науковий вісник ЛНУ імені І. Франка. Мистецтвознавство. – 2013. – Вип. 12. – С. 28–31.
74. Під сузір'ям Януша Корчака // Львівсько-Ряшівські наукові зошити. – 2013. – Вип. 1. – С. 13–16.
75. Українське серце Парижа // *Музика*. – 2014. – Вип. 2. – С. 38–39.
76. Сценічний фольклоризм «Черемошу»: між автентикою та артифіційним мистецтвом // Науковий вісник ЛНУ імені І. Франка. Мистецтвознавство. – 2014. – Вип. 14. – С. 5–8.
77. Антологія галицького солоспіву або пісенний вінок Лілії Коструби // *Музика*. – 2014. – Вип. 14.
78. Тарас Шевченко та Микола Лисенко: акмеологічний рівень спілкування особистостей // Науковий вісник ЛНУ імені І. Франка. Мистецтвознавство. – 2014. – Вип. 12. – С. 20–24.
79. Погляди Блаженного отця Іоанна на сприйняття музики, виховання нею людини та формування нового суспільного етосу // *Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos spoleczny*. – Львів ; Rzeszów. – 2014. – S. 37–46.

80. Сильові епіфанії у творчості о. Михайла Вербицького // Перемишльські архієпархиальні відомості. – 2015. – Ч. 17. – С. 66–71.
81. Замість післямови // Г. Павлій. Духовний тезаурус музиканта. – Львів: Каменярь, 2015. – С. 258–262.
82. Кипарисовый ларец, золотая трость и освобожденные ее касанием мысли блаженного Иоанна о чуде исполнительского творчества // Крещендо добра. Фортепиано как орфейон. – М. : Мир Софии, 2015. – Т. 2. – С. 617–625.
83. Замість передмови // Б. Лятошинський. Романси 1920-х років. – Київ ; Ніжин, 2015. – С. 3–5.
84. Музика // Коломийська Асоціація Митців. – Коломия, 2015. – С. 148 (серія «Мистецька Коломия»)
85. Дещо зі спогадів про «Наш Дім Музики» // Конкурс-фестиваль «Crescendo Classic». – Ів.-Франківськ, 2015. – С. 7–10.
86. Полигимния новой духовности или Sinfonia joiosa (звучащая радость) // Блаженный о. Иоанн. Русский Парсифаль. – Москва: Мир Софии, 2015. – С. 3–7.
87. Про деякі універсалії музичного світу Б. Лятошинського // Науковий вісник ЛНУ імені І. Франка. Мистецтвознавство. – 2015. – Вип. 16. – С. 33–37.

Дисертації, захищені під керівництвом проф. О.В. Козаренка

1. Лехник Л.В. Василь Витвицький: музикознавча та композиторська спадщина: автореф. дис. канд... мистецтвознав. ; спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури / Лехник Л.В. – ЛДМА ім. М.В. Лисенка. – 2006. – 17 с.
2. Дубровний Т.М. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського у стилетворчих процесах другої половини ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Дубровний Тарас Миколайович ; Львівська держ. музична академія ім. М.В.Лисенка. – Л., 2006. – 19 с.
3. Конончук В.О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Конончук В.О.; ЛДМА ім. М.В. Лисенка. – Л., 2006. – 15 с.
4. Новакович М.О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Новакович М.О.; ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Л., 2008. – 20 с.
5. Слюсар Т.М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Слюсар Т.М. ; ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Л., 2010. – 17 с.
6. Павленко О.Ф. Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Павленко Олена Федорівна ; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. – Л., 2012. – 18 с.
7. Кудриницький С.М. Жанрово-семантичний простір коломийки в українській музиці : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / С.М. Кудриницький; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2013. – 19 с.
8. Старко В.Г. Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / В.Г. Старко; ЛНМА ім. М.В. Лисенка. – Л., 2014. – 20 с.
9. Коломиєць О.І. Стильова школа гхарана Кірана в професійній музичній культурі усної традиції Північної Індії : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / О.І. Коломиєць; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2014. – 18 с.
10. Вавренчук І.А. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 –

Музичне мистецтво / І.А. Вавренчук; ОНМА ім. А.В. Нежданової. – О., 2015. – 20 с.

Опонування кандидатських та докторських дисертацій

1. Дьячкова О.А. Метафора як фактор художньої активності музичного твору: автореф. дис... канд. мистецтвознав.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Дьячкова О.А. – НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 1999. – 18 с. (наук. кер. О.С. Зінкевич).
2. Чекан О.Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури / Чекан Олена Ернстівна; НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 1999. – 17 с. (наук. кер. Ю.І. Чекан).
3. Дудик Р.В. Хоровая культура Прикарпаття ХІХ – першої треті ХХ века: автореф. дис... канд. искусствовед.; спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство / Дудик Р.В. – К., 2000. – 17 с. (наук. кер. І.Ф. Ляшенко).
4. Фрайт О.В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / О.В. Фрайт; НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. – К., 2000. – 18 с. (наук. кер. М.П. Загайкевич).
5. Романко В.І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / В.І. Романко; НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2001. – 20 с. (наук. кер. І.Ф. Ляшенко).
6. Карп'як А.Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19–20 ст.): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Карп'як А.Я.; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2002. – 21 с. (наук. кер. Апатський В.М.).
7. Мороз Л.В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури / Л.В. Мороз; ДАКККіМ. – К., 2003. – 19 с. (наук. кер. М.В. Черепанин).
8. Савчук І.Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні): автореф. дис... канд. мистецтвознав.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Савчук І.Б.; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. – К., 2005. – К., 2005. – 20 с. (наук. кер. Копиця М. Д.).
9. Гомельська Ю.О. Композиторська освіта у Великій Британії як феномен європейської музичної культури: автореф. дис... канд.

- мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Ю.О. Гомельська ; ОДМА ім. А.В.Нежданової. – О., 2006. – 16 с. (наук. кер. О.В. Сокол).
10. Ржевська М.Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / М.Ю. Ржевська ; НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2006. – 36 с. (наук. кер. М.Р. Черкашина-Губаренко).
 11. Овсяннікова-Трель О.А. Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII – ХХ століть: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Овсяннікова-Трель О.А. ; ОДМА ім. А.В. Нежданової. – О., 2007. – 15 с. (наук. кер. Маркова О.М.).
 12. Фабрика-Процька О.Р. Пісенна культура лемків ХХ століття: збереження традицій та новотворчість: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури / О.Р. Фабрика-Процька; ЛНМА ім. М.В.Лисенка. – Л., 2007. – 20 с.
 13. Сюта Б.О. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х рр.: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Б.О. Сюта ; НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. – К., 2007. – 36 с. (наук. конс. А.І. Муха).
 14. Ядловська З.Г. Українське скрипкове мистецтво 60–80-х рр. ХХ ст.: тенденції розвитку: автореф. дис... канд. мистецтвознав.; спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Ядловська З.Г. ; КНУКіМ. – К., 2008. – 19 с. (наук. кер. Безклубенко С.Д.).
 15. Соломонова О.Б. Сміховий світ російської музичної класики: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / О.Б. Соломонова ; НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2008. – 32 с. (наук. конс. О.С. Зінькевич).
 16. Редя В. Я. Інтегративні процеси в російській музичній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть: автореф. дис... докт. мистецтвознав.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Редя В.Я.; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. – 2010. – 32 с. (наук. конс. О.С. Зінькевич).
 17. Савицька Н.В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис... докт. мистецтвознав.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Савицька Н.В.; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К. – 2010. – 36 с. (наук. конс. М.Р. Черкашина-Губаренко).
 18. Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Чекан Ю.І. ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2010. – 32 с. (наук. конс. О.С. Зінькевич).

19. Савка А.М. Перший сезон Львівської філармонії (1902–1903 рр.) у контексті філармонічного руху: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / А.М. Савка ; ЛНМА ім. М.В.Лисенка. – Л., 2010. – 19 с.
20. Єфіменко А.Г. Католицька меса першої половини – середини ХХ століття: художньо-естетичні та літургійні аспекти: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / А.Г. Єфіменко ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2011. – 32 с. (наук. конс. М.Р. Черкашина-Губаренко).
21. Шпак Г.С. Угорська національно-релігійна ідея в хоровій творчості Ф. Ліста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Г.С. Шпак; ОЛМА ім. А.В. Нежданової. – О., 2012. – 15 с.
22. Завгородня Г.Ф. Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Завгородня Г.Ф.; НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К., 2013. – 32 с. (наук. конс. О.І. Самойленко).
23. Ущапівська О.М. Музичне мистецтво Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця ХІХ початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Ущапівська О.М. ; КНУКіМ. – К., 2013. – 35 с. (наук. конс. С.Д. Безклубенко).
24. У Цунь. Фаустіанство Ф. Ліста у світлі проблеми національної самоідентифікації музичної творчості: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / У Цунь; ОНМА ім. А.В. Нежданової. – О., 2013. – 18 с.
25. Григоренко С.В. Типологічні аспекти жанру фортепіанного етюд (першої половини ХХ століття) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / С.В. Григоренко; ЛНМА ім. М.В. Лисенка. – Л., 2013. – 20 с. (наук. кер. О.В. Беркій).
26. Фецак Н.М. Український струнний квартет ХХ століття: композиторська творчість і виконавська інтерпретація : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Фецак Н.М.; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. – К., 2013. – 16 с. (наук. кер. М.Г. Денисенко).
27. Карась Г.В. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Ганна Василівна Карась; НАКККіМ. – К., 2014. – 44 с. (наук. кер. В.Д. Шульгіна).

28. Карп'як А.Я. Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / А.Я. Карп'як; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2014. – 36 с.
29. Зінків І.Я. Бандура як історичний феномен : автореф. дис... д-ра мистецтво знав. : спец. 17.00.13 – Музичне мистецтво / І.Я. Зінків; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2014. – 35 с. (наук. конс. І.М. Юдкін).
30. Опанасюк О.П. Інтенціональність у просторі культури: засади, принципи, функції : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / О.П. Опанасюк; НАКККіМ. – Київ, 2014. – 31 с.
31. Москвічова Ю.О. Соціокультурна динаміка розвитку Вінниччини періоду незалежності України (1991–2014 рр.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Ю. О. Москвічова; ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». – Івано-Франківськ, 2015. – 16 с.

Нотні приклади

Приклад 1.4.1.1

Musical score for Example 1.4.1.1, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *sub. p cresc.* and *poco rit.*

Приклад 1.4.1.2

Musical score for Example 1.4.1.2, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *p* and *f*.

Приклад 1.4.1.3

Musical score for Example 1.4.1.3, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ff* and *f legato*.

Приклад 1.4.1.4

Скрипка

p

Allegro molto

p

D-n.

Приклад 1.4.1.5

Приклад 1.4.1.6

Приклад 1.4.1.7

Приклад 1.4.1.8

Musical score for Example 1.4.1.8, consisting of three systems of piano and violin parts. The first system shows a violin part with a trill (tr) and a piano part with a crescendo (cresc.). The second system includes dynamics such as *p*, *cresc.*, *mf*, *tr*, *mf*, *cresc.*, and *molto*. The third system features *cresc.*, *tr*, *mf dim.*, and *tr*. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

Приклад 1.4.1.4

Musical score for Example 1.4.1.4, consisting of two systems of piano and violin parts. The first system includes dynamics such as *sf*, *sforz.*, *sf*, and *acc.*. The second system shows a violin part with a slur and a piano part with a slur. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Приклад 1.4.1.5.

senza sord. pizz.

p *pp*

8

e grave e ritardando con

cresc. molto *f* *f*

8

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system has a treble staff with a whole rest and a bass staff with a piano accompaniment. The piano part starts with a dynamic marking of *p* and ends with *pp*. A performance instruction 'senza sord. pizz.' is placed above the treble staff. A bracketed section in the piano part is marked with the number '8'. The second system has a treble staff with a whole rest and a bass staff with a piano accompaniment. The piano part begins with a dynamic marking of *cresc. molto* and includes two *f* markings. A performance instruction 'e grave e ritardando con' is placed above the treble staff. A bracketed section in the piano part is marked with the number '8'.

Приклад 1.4.1.6.

f *p*

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system has a treble staff with a whole rest and a bass staff with a piano accompaniment. The piano part starts with a dynamic marking of *f* and ends with *p*. The second system has a treble staff with a whole rest and a bass staff with a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *f* and a performance instruction 'e grave e ritardando con' is placed above the treble staff.

Приклад 1.4.1.7.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a *pizz.* marking above the first measure. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The tempo marking *Allegro fantastico* is placed above the middle staff. The dynamic marking *pp* is placed below the middle staff. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are a grand staff. The music continues from the first system, featuring more complex rhythmic patterns and dynamics.

Приклад 1.4.2.1

The musical score for Example 1.4.2.1 consists of four staves. The top two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bottom two staves are another grand staff (treble and bass clefs). The top staff has a *piano* marking. The bottom staff has a *Solo* marking above the first measure and a *piano* marking above the second measure. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Приклад 1.4.3.1

Musical score for Example 1.4.3.1, consisting of four systems of piano and bass staves. The first system is marked *Poco adagio* and *p cantabile*. The second system continues the piece. The third system is marked *poco a poco cresc.*. The fourth system includes a treble clef staff with a *f* dynamic marking and a *diminu.* marking in the bass staff.

Приклад 1.4.3.2

Musical score for Example 1.4.3.2, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system is marked *p*. The second system is marked *a poco cresc.* and *mf*.

Приклад 1.4.3.3

Приклад 1.4.3.4

Приклад 1.4.3.5

Приклад 1.4.3.6

Musical score for Example 1.4.3.6, featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *dimin.*, and *p*. The bass staff contains rhythmic patterns marked with X_{aa} and \otimes .

Приклад 1.4.3.7

Musical score for Example 1.4.3.7, featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *mf*. The bass staff contains rhythmic patterns marked with X_{aa} and \otimes .

Musical score for Example 1.4.3.8 (top part), featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *dimin.*. The bass staff contains rhythmic patterns marked with X_{aa} and \otimes .

Приклад 1.4.3.8

Musical score for Example 1.4.3.8 (middle part), featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *a tempo*, *cresc.*, *ff pesante*, and *espressivo*. The bass staff contains rhythmic patterns marked with X_{aa} and \otimes .

Musical score for Example 1.4.3.8 (bottom part), featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *p marcato* and *rit.*. The bass staff contains rhythmic patterns marked with X_{aa} and \otimes .

Приклад 1.3.3.9

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The second system features *dimin.* and *rit. p*. The third system includes *pp*, *f*, and *dimin.*. The fourth system includes *rallent.*, *p molto*, and *pp movendo*. The score is marked with various performance instructions and dynamic changes.

Приклад 2.2.1.1 тема «Чакони»

Andante doloroso

The score is for three flutes (I, II, III) in 3/4 time, marked *Andante doloroso*. The first three measures of the first flute part are circled in red. The music features a slow, expressive melody with a mix of eighth and quarter notes.

Приклад 2.2.1.2 тема «Заповіту» С. Людкевича

Т. Як ум-ру, то по-хо-вай - те ме

Б. Як ум-ру, то по-хо-вай - те ме-не на мо - ги - лі, ме

Приклад 2.2.1.3 «Зоре моя вечірня»

Помалу

Зо - ре мо - я ве - чір - ня - я, зі - йди над го - ро - ю,
по - го - во - рим ти - хе - сень - ко в не - во - лі з то - бо - ю.

Роз - ка - жи, як за го - ро - ю со - неч - ко сі - да - є,
як у Дніп - ра ве - се - лоч - ка во - ду по - зи - ча - є.

Приклад 2.2.1.4

1 II
4 Corni
III, IV
3 Tr-be (B)
3 Tr-ni e Tuba

cresc. e p
cresc. e p
con sord. e p
pp
pp

Приклад 2.2.1.5 тема «Чакони», ц. 6

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-16) features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The vocal line consists of a series of notes with a melodic contour. The piano accompaniment includes a bass line with a rhythmic pattern and a right-hand part with chords and melodic fragments. Dynamics are marked with *ff* and *sf*. The second system (measures 17-24) continues the piano accompaniment, with the right-hand part showing more complex rhythmic patterns and the left hand providing harmonic support. Dynamics include *sf* and *ff*.

This musical score is arranged in two systems. The first system consists of 11 staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) at the top, followed by piano accompaniment (right and left hand), and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The second system consists of 5 staves: two vocal staves (Soprano and Alto), followed by piano accompaniment (right and left hand), and a Cello/Double Bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* (forte). A rehearsal mark '7' is present in the first system, and a section marked 'And.' begins in the second system.

Приклад 2.2.1.6 «Ой чоботи, чоботи ви мої»

♩ = 208

Музична партитура для вокалу та фортепіано. Темпозначення: ♩ = 208. Ключова сигнатура: дві бемолі (B, E). Ритм: 2/4. Текст пісні:

Чи се ті - ї чо - бо-ти, що зять дав? А за ці - ї чо - бо-ти доч - ку взяв.
 Ой чо - бо - ти, чо - бо-ти ви мо - ї! На - ро - би - ли кло - по - ту ви ме - ні.

Приклад 2.2.1.7 «Ноктюрн» А. Бабаджаняна

Музична партитура для фортепіано. Темпозначення: 1. Меж-ду мно-ю и то-бо-ю -- уз не-бы-ти-я, звезд-ны-е мо-ря, тай-ны-е мо-ря.

Музична партитура для вокалу та фортепіано. Темпозначення: 1. А меж - ду мно - ю и то - бой - ле - ка, мгно - вель - я и го - да, сны и об - ла - ка. Я им х те - бе сей - час ле - тетъ ве - лиз, вель я те - би е - ще силь - ней люб - лю,

Гармонізація:

Нм, Нм, Нм⁷, Em⁷, Em, A⁹, A^b, D⁷, Нм, Em⁷, A⁷, D⁷, Нм, Em, A⁹, A^b, F#m, H⁹, Em⁷, C#m⁹, Em^b, F#7

Приклад 2.2.1.8 ц. 13, марш і алюзія ноктюрну

The image displays a musical score for a piece titled "Приклад 2.2.1.8 ц. 13, марш і алюзія ноктюрну". The score is divided into two systems, both starting at measure 13 and marked "Tempo primo".

System 1 (Measures 13-16):

- Woodwinds:** Flute (Fl. I, II), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. I, II), and Bassoon (Fag. I, II) parts. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (*ff*) dynamic.
- Brass:** Trumpets (Sol. I*) and Trombones (Timp.) parts. The trumpets play a rhythmic accompaniment, while the trombones play a harmonic accompaniment, both marked with a forte (*ff*) dynamic.
- Percussion:** Tambourine (Tamb.) and Tam-tam parts. The tambourine plays a rhythmic pattern, and the tam-tam provides a steady accompaniment, both marked with a forte (*ff*) dynamic.

System 2 (Measures 17-20):

- Woodwinds:** Flute (Fl. I, II), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. I, II), and Bassoon (Fag. I, II) parts. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (*ff*) dynamic.
- Brass:** Trumpets (Sol. I*) and Trombones (Timp.) parts. The trumpets play a rhythmic accompaniment, while the trombones play a harmonic accompaniment, both marked with a forte (*ff*) dynamic.
- Percussion:** Tambourine (Tamb.) and Tam-tam parts. The tambourine plays a rhythmic pattern, and the tam-tam provides a steady accompaniment, both marked with a forte (*ff*) dynamic.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The woodwinds and brass parts are marked with a forte (*ff*) dynamic, while the percussion parts are marked with a forte (*ff*) dynamic. The tempo is marked "Tempo primo".

* — кожен звук грати двома паличками на кожній литаврі

Приклад 2.2.2.1

Lento 1. 1

V-celli *ppp*

Contrabassi *ppp*

2. 2

V-lc *p*

V-celli *p*

C-bassi *p — ppp*

3. 3

V-ni II *mp*

V-lc *mp*

V-celli *ppp*

C-bassi *ppp* *mp*

V-ni II *mf*

V-lc *mf*

V-celli *mf*

C-bassi *mf*

Приклад 2.2.3.1 вступ

The image displays a musical score for a symphony orchestra, titled "Приклад 2.2.3.1 вступ". The score is written in common time (C) and consists of 16 staves. The instruments and their parts are as follows:

- 2 Fl.**: Flutes, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- 2 Ob.**: Oboes, playing a similar rhythmic pattern.
- 2 Cl (B)**: Clarinets in B-flat, playing a simple harmonic line.
- 2 Fag.**: Bassoons, playing a simple harmonic line.
- Cori (F)**: Horns in F, playing sustained chords.
- III, IV**: Horns in E-flat, playing sustained chords.
- 3 Tr-be (B)**: Trumpets in B-flat, playing a rhythmic pattern.
- 3 Tr-ni e Tuba**: Trombones and Tuba, playing sustained chords.
- Timpani**: Drums, playing sustained chords.
- Tamburine**: Tambourines, no part.
- P-ni**: Cymbals, no part.
- Violino solo**: Solo Violin, playing a melodic line with dynamic markings *p* and *f*. Three measures are circled in red.
- V-ni**: Violins, playing a rhythmic pattern.
- V-le**: Violas, playing a simple harmonic line.
- Violoncello**: Cellos, playing a simple harmonic line.
- Contrabassi**: Double Basses, playing a simple harmonic line.

The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The solo violin part is marked *con forza* in the first circled measure.

Приклад 2.2.3.2 *головна партія*

I *Allegro energico*

Fl. pic.
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl (B)
2 Fag.
I, II
Corni (F)
III, IV
3 Tr-be (B)
3 Tr-ti e Tuba
Timpani
Tamburine
P-ti
Violino solo
V-ni
V-la
Violoncello
Contrabassi

Приклад 2.2.3.3 *побічна партія*

The musical score is presented in a multi-system format. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a time signature of 8/8. The first system consists of four staves. The second system consists of five staves. The third system consists of six staves. The fourth system consists of seven staves. The fifth system consists of eight staves. The sixth system consists of nine staves. The seventh system consists of ten staves. The eighth system consists of eleven staves, with a large circle highlighting the first two staves. The ninth system consists of twelve staves. The tenth system consists of thirteen staves. The eleventh system consists of fourteen staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (ff, f), and articulation marks.

System 1: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the upper staves and a bass line with quarter notes and rests.

System 2: Five staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. This system includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) in the first treble staff, *mf* (mezzo-forte) in the third treble staff, and *pp* in the second bass staff. There are also fingering indications like 'I' and 'III, IV'.

System 3: Three empty musical staves, one in treble clef and two in bass clef.

System 4: Five staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. A rehearsal mark '8)' is placed at the beginning of the first treble staff. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamics as the previous systems.

Приклад 2.2.3.4 тема другої частини

The image displays a musical score for a piece titled "Приклад 2.2.3.4 тема другої частини". The score is arranged in a system of staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a bass clef with a harmonic accompaniment. The third and fourth staves are treble clefs, and the fifth and sixth staves are bass clefs, all of which are mostly empty, suggesting they are for other instruments or parts that are not fully shown. The seventh staff is a treble clef with a melodic line, starting with the instruction "parlando e p". The eighth staff is a bass clef with a melodic line, with a specific phrase boxed in the first measure. The bottom two staves are bass clefs with a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

1 - pp

Приклад 2.2.3.5 *головна партія третьої частини*

Musical score for Example 2.2.3.5, showing the main part of the third section. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part with a complex rhythmic pattern and a violin part with a melodic line. The second system continues the piano and violin parts, with the piano part showing a more active rhythmic pattern.

Приклад 2.2.3.6 *епізод з розробки третьої частини*

Musical score for Example 2.2.3.6, showing an episode from the development of the third section. It features a piano part with a complex rhythmic pattern and a violin part with a melodic line. The piano part is marked "pp" and the violin part is marked "ppp". The score is divided into two systems, with the second system showing a continuation of the piano part.

Continuation of the musical score for Example 2.2.3.6, showing the development of the piano part. The piano part is marked "pp" and the violin part is marked "ppp". The score is divided into two systems, with the second system showing a continuation of the piano part.

Приклад 2.2.3.7 експресивні фрази скрипок з розробки третьої частини

The image displays a musical score for a symphony, focusing on expressive violin phrases. The score is arranged in a multi-staff format, with the top section containing five staves for the string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The bottom section contains staves for the woodwinds and percussion, including Timpani, Campanelli, Piano e Gran Cassa, Zymbali, and Cello a 4.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked *Andante*. The dynamic markings are *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The score features several expressive phrases, particularly in the violin parts, which are marked with *pp* and *ppp*. The Zymbali part is marked *sempre marcato*. The Cello a 4 part is marked *pp* and *ppp*.

The score is divided into two systems. The first system consists of five staves for the string section. The second system consists of seven staves for the woodwinds and percussion. The third system consists of four staves for the Cello a 4 and Double Basses. The fourth system consists of five staves for the string section.

The image displays a page of musical notation, page 192, featuring a complex orchestral score. The score is organized into ten systems of staves. The first system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings. The second system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings. The third system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings. The fourth system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings. The fifth system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings. The sixth system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings. The seventh system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings. The eighth system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings. The ninth system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings. The tenth system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings. The score features various musical notations including notes, rests, dynamics (mf, f), and articulation marks.

Musical score for a choral and instrumental piece. The score includes multiple staves for strings, woodwinds, brass, and voices. The vocal parts have lyrics in Ukrainian:

с - ї. О-сан-на на ви-со-тах!
 бла-го-сло-вен, хто йде в і-м'я Гос-под-не!

Performance markings include *ff*, *mf*, *p*, *f*, *in aria*, and *div. a 2*.

Приклад 2.2.3.10 схожий підйом з «Українського реквієму»

Maestoso

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl.

1,2
4 Corni

3,4

1
3 Tr-be

2,3

3 Tr-ni
e
Tuba

Campane

S
A

Choro
T

B

V-ni

V-le

Timpani

in aria
ff

marcato e pesante

ff *marcato e pesante*

ff *marcato e pesante*

ff *marcato e pesante*

ff Свят, свят, свят Гос-подь Са-ва - оф! Пов-не не - бо і зем-
і не-бо, і зем-

ff Свят, свят, свят Гос-подь Са-ва - оф! Пов-не і зем-

ff *marcato e pesante*

Приклад 2.3.2.1

Musical score for Example 2.3.2.1, measures 5-8. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measure 5 is marked with a box containing the number 5. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings: *f* (forte) in Treble 1, *mf* (mezzo-forte) in Treble 2, *mp* (mezzo-piano) in Bass 1, and *p* (piano) in Bass 2. There are slurs and accents over various notes, and a *mf* marking above the first staff in measure 6. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Приклад 2.3.2.2

Musical score for Example 2.3.2.2, measures 8-11. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measure 8 is marked with a box containing the number 8. The key signature has one sharp (F#). The score features slurs and accents over notes in all staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Приклад 2.3.2.3

Musical score for Example 2.3.2.3, measures 10-13. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measure 10 is marked with a box containing the number 10. The key signature has one sharp (F#). The score features slurs and accents over notes in all staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Приклад 2.3.2.4 тема «Concerto Rutheno»

Rubato I.

The image displays a musical score for two instruments: Campanelli and Piano (preparing). The score is divided into four systems, each containing a Campanelli staff and a Piano (preparing) staff. The Piano (preparing) part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The Campanelli part is written in a single staff. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and performance instructions like *Rubato*. Measure numbers I, IV, V, and VI are indicated in boxes at the bottom of the respective systems. The Piano (preparing) part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, while the Campanelli part consists of sparse, sustained notes.

Campanelli

Piano (preparing)

Camp.

Pno. (pr.)

Camp.

Pno. (pr.)

Camp.

Pno. (pr.)

I

IV

VI V I

This page of a musical score, page 201, contains the following parts and instruments:

- Flute
- Oboe
- Clarinet
- Bassoon
- Trumpet
- Trombone
- Tuba
- Euphonium
- Horn
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Double Bass
- Soprano
- Alto
- Tenor
- Bass

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page is divided into two systems, each containing two measures of music.

Приклад 2.3.2.6

1 Allegro giusto

The musical score is written for Flute, Oboe, Clarinet B, and Piano. It is in common time (C) and marked 'Allegro giusto'. The score is divided into three systems. The first system shows the initial measures, with dynamics like *sf* and accents. The second and third systems show further development of the woodwind and piano parts.

Flute

Oboe

Clarinet B

Piano

Приклад 2.3.2.7

Flauto
Oboe
Clarinetto B
Piano
Violini
Viole
Cello
Contrabbasso

$D_2 (Es)$

$VIP_1 (C)$

* — группу повторить не менее трех раз

Fl.
Ob.
Cl. B.
Piano
V-ni
V-le
Cello
C-basso

$D_3 (H)$

$D_2 (E)$

Приклад 2.3.2.8

V-ni

Piano

* – довільна кількість разів повтору (не менше двох)

Приклад 2.3.2.9

Вар. 8

Organ

Org.

Org.

Musical score for Organ (Org.). The score consists of three staves: two for the right hand (treble clef) and one for the left hand (bass clef). The music features complex chordal textures and rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and sustained chords.

Приклад 2.3.2.9 кульмінація «Concerto Rutheno», ц. 8

Musical score for the climactic section of «Concerto Rutheno», measure 8. The score includes parts for Flauto, Oboe, Clarinetto B, 4 Bongos (Глиняні горшки), Piano, Violini, Viole, Violoncello, and Contrabasso. The Flauto, Oboe, and Clarinetto B parts feature melodic lines with dynamic markings of *p* and *f*. The Piano part has a *ff* dynamic and includes the instruction *8^{va} loco continuo*. The Violini and Viole parts are marked *arco* and *p*. The 4 Bongos part has a *p* dynamic. The Violoncello and Contrabasso parts have *p* dynamics. A *V2* marking is present above the Piano staff.

Fl.
 Ob.
 Cl. B.
 4 Bongos
 Piano
 V-ni
 V-le
 V-lo
 C-basso

poco a poco crescendo
poco a poco crescendo
poco a poco crescendo
poco a poco crescendo

Musical score for a symphony orchestra and percussion ensemble. The score is arranged in systems. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. B.). The percussion section includes 4 Bongos. The piano part is written for both hands. The string section includes Violins (V-ni), Violas (V-le), Violas (V-lo), and Cello (C-basso). The score features a gradual crescendo, indicated by the text *poco a poco crescendo* repeated for each section. The piano part includes a trill (V³) and a dynamic marking of *pp*. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics. The percussion part features a steady rhythmic pattern.

8

Flauto

Oboe

Clarinetto B

4 Bongos
(Глянці горшочки)

Piano

Violini

Viole

Violoncello

Contrabasso

Приклад 2.3.2.10 С. Людкевич «Заповіт»

А.

Т.

Б.

Як ум-ру, то по-хо-най - те ме-не на мо-ги-лі, ме-не на мо-

Як ум-ру, то по-хо-най - те ме-не на мо-

Як ум-ру, то по-хо-най - те ме-не на мо-

Приклад 2.3.3.1

Andante

Violin I parts 1-5 and Cello/Double Bass parts 1-3. Dynamics: *p*, *pp*, *ppp*. Performance instructions: *non vib.*, *ppp non vibr.*

Violin I parts 1-5 and Cello/Double Bass parts 1-3. Dynamics: *p*. Performance instructions: *ppp non vibr.*

Klav.
 1
 2
 Viol I 3
 4
 5
 Viol II 1
 2
 3
 4
 Vcl 1
 2
 3
 Celli 1

Приклад 2.3.3.2

3
 Klavier

Приклад 2.3.3.3

5

pp

mf

mf

mf

mf

mf

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

mf

mf

mf

1

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of 14 staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs). Below it are five treble clef staves and three bass clef staves. The music is characterized by dense, rhythmic patterns and complex textures, particularly in the lower staves. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is highly technical and intricate.

II₂

The image displays a musical score for a piano piece. At the top, there is a grand staff with a treble clef and a bass clef. Below this, the score is organized into two measures. The first measure contains a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The second measure shows a complex arrangement with multiple staves, including a grand staff and several single staves. A dashed box highlights a specific section of the score, which appears to be a variation or a specific section of the piece. The notation includes various clefs, notes, rests, and dynamic markings.

VII₇

The image displays a musical score for piano and strings. At the top, the piano part is shown in a grand staff with a complex, rapid melodic line. Below it, the string section consists of five staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). A dotted box highlights a specific section in the string parts, where the instruments play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part continues with a dense, rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

V₇⁴ (Es)

6

poco a poco crescendo

The musical score for page 216, measures 6-7, begins with a piano introduction. The right hand plays a sixteenth-note arpeggiated figure, while the left hand provides a bass line. The score then transitions into a dense orchestral texture with multiple staves of woodwinds, strings, and brass. The music is marked *poco a poco crescendo*.

poco a poco crescendo

VII₄ (f)

The musical score is arranged in 15 staves. The top staff is a grand staff. The second through fifth staves are treble clefs. The sixth through eighth staves are treble clefs with a key signature change to one flat. The ninth through eleventh staves are bass clefs. The twelfth through fourteenth staves are bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and a key signature change from C major to B-flat major.

V₆(B)

A musical score for a piece in the mode DDVII₆⁵^{b4} (c). The score is written for a grand piano and consists of 14 staves. The top staff is a grand staff with a treble and bass clef. The next three staves are for the right hand, each with a treble clef. The next three staves are for the left hand, each with a bass clef. The score is divided into two systems of seven staves each. The first system contains a melodic line in the top staff, followed by three staves of chords in the right hand and three staves of chords in the left hand. The second system contains a melodic line in the top staff, followed by three staves of chords in the right hand and three staves of chords in the left hand. The music is in a 2/4 time signature and features a complex harmonic structure with many accidentals.

DDVII₆⁵^{b4} (c)

The image displays a page of musical notation for guitar. At the top, there is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a series of sixteenth notes, while the lower staff has a few notes. Below the grand staff are several staves of guitar-specific notation. The first four staves are in treble clef and contain rhythmic patterns, likely chords or arpeggios, with some notes beamed together. The fifth staff is in treble clef and contains a series of sixteenth-note runs. The sixth staff is in treble clef and contains a series of sixteenth-note runs. The seventh staff is in treble clef and contains a series of sixteenth-note runs. The eighth staff is in bass clef and contains a series of sixteenth-note runs. The ninth staff is in bass clef and contains a series of sixteenth-note runs. The tenth staff is in bass clef and contains a series of sixteenth-note runs. The eleventh staff is in bass clef and contains a series of sixteenth-note runs. The twelfth staff is in bass clef and contains a series of sixteenth-note runs. The thirteenth staff is in bass clef and contains a series of sixteenth-note runs. The fourteenth staff is in bass clef and contains a series of sixteenth-note runs. The fifteenth staff is in bass clef and contains a series of sixteenth-note runs. At the bottom left, there is a chord symbol: **D₇(c)**.

Приклад 2.3.3.4

Musical score for Example 2.3.3.4, consisting of three systems of piano and bass staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system includes a *mf* dynamic marking and circled highlights in both staves. The second system features circled highlights in the treble staff. The third system includes a *p* dynamic marking and a circled highlight in the treble staff.

Приклад 2.3.5.1

Musical score for Example 2.3.5.1, consisting of two systems of piano and bass staves. The key signature is two flats (Bb and Eb). The first system includes a *pp e molto cantabile* dynamic marking. The second system includes a *p ben marcato* dynamic marking.

A musical score for a piano and voice piece. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble staff and a left-hand bass staff. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *ff* is present. A rehearsal mark (8) is indicated at the beginning of the piano part.

Приклад 2.3.6.1

Allegro (sempre Marcato quasi Parlando)

A musical score for a symphony orchestra, titled "Allegro (sempre Marcato quasi Parlando)". The score is in 3/4 time and features five staves: 2 Corni (Horns), 2 Trombe (Trumpets), 2 Tromboni (Trombones), Tam-tam (Gong), and Timpani (Drums). The key signature has one sharp (F#). The tempo and performance instructions are "Allegro (sempre Marcato quasi Parlando)". The score includes dynamic markings such as *ff* and *ff in arsi*. There are numerous articulation marks, including accents and slurs, and some passages are marked with "Cresc." (Crescendo). A rehearsal mark [1] is located above the second staff in the lower system.

Приклад 2.3.6.2

Каїрем. ["Я вже віддавна про цю зустріч

Andante espressivo

Tr-be *pp con sord.* 1-4 1-4

Vibrafono *pp*

думала й нарешті - перемога! І стою тепер на місці, де удар мій вирішальний
впав. Моя робота. Що тут відпиратися? Від долі ж ні схватись, ні
втекти не міг: Атріда сповила я, наче в сіль густу, в розкішний одяг,

Tr-be 1-4

Vib.

що йому став саваном.

Tr-be 1-3 V

Vib.

Приклад 2.3.6.4

The image displays a musical score for a percussion ensemble. The top section includes staves for 2 Corni, 2 Tr-be (I and II), 2 Tr-ni, T-lam, and Timpani. The bottom section is labeled 'Opcer:' and contains five staves. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure features a dynamic marking of *f senza sord.* (forte without mutes) for the horns, trumpets, and trombones, and *ff* (fortissimo) for the timpani. The second measure features a dynamic marking of *ff* for the horns, trumpets, and trombones, and *ff* for the timpani. The Opcer section consists of five staves with various rhythmic patterns and dynamics, including *ff* markings.

Приклад 2.4.1.1

Andante doloroso

Flute *p dolce*

Oboe *p dolce*

Campane *p*

Organo *pp*

Recitat. Князі людські | собрашає на Господа | і на Христа Єго

V-ni I *pp con sord.*

V-ni II *pp con sord.*

V-ni III *pp con sord.*

Приклад 2.4.1.3

3

FL. *sub. p* *molto espressivo*

Ob. *sub. p* *molto espressivo*

Cl. *sub. p* *molto espressivo*

Fag. *sub. p* *molto espressivo*

Tr-ba *sub. p* *molto espressivo*

Tr-no *sub. p* *molto espressivo*

Timpani *f* *sub. p*

Piano *sub. p*

S.

A.

T.

B.

V-ni *sub. p* *molto espressivo*

V-le *sub. p* *molto espressivo*

Celli *sub. p*

2-basso *sub. p*

Приклад 2.4.1.4

Урочисто

S.
A.
B.

f А - мінь.
f А - мінь.
f А - мінь.

Приклад 2.4.1.5

Піанесено

мно - гі - ї лі - та

f Мно - гі - ї лі - та, мно - гі - ї лі - та, мно - гі - ї, мно - гі - ї лі - та
f Мно - гі - ї лі - та, мно - гі - ї лі - та, мно - гі - ї, мно - гі - ї лі - та

Приклад 2.4.1.6

Іс - по - вим - ся То - бі, Гос - по - ди, всім
Іс - по - вим - ся То - бі, Гос - по - ди, всім сер - цем мо - їм, всім
сер - цем мо - їм, роз - по - вим про всі чу - да Тво - ї.
сер - цем мо - їм, роз - по - вим про всі чу - да Тво - ї.
сер - цем мо - їм, роз - по - вим,
f роз - по - вим про всі чу - да Тво - ї.

Приклад 2.4.1.7

Мо-лит-ва-ми Бо-го-ро-ди-ці, Спа-се, спа-си нас. На
 Мо-лит-ва-ми Бо-го-ро-ди-ці, Спа-се, спа-си нас.
 -ї. Мо-лит-ва-ми Бо-го-ро-ди-ці спа-си нас.

Приклад 2.4.1.8

Елегійно

Є-ди-но-род-ний Си-ну, і сло-во Бо-жий, без-смерт-ний Ти,
 Си-ну без-смерт-ний.
 без-смерт-ний
 і зво-лив Ти спа-сі-ння на-шо-го ра-ди во-пло-ти-ти-ся
 Зво-лив Ти спа-сі-ння на-шо-го ра-ди во-пло-ти-ти-ся
 і зво-лив Ти спа-сі-ння, во-пло-ти-ти-ся
 Ти спа-сі-ння, спа-сі-ння ра-ди
 від свя-то-ї Бо-го-ро-ди-ці і при-сно-ді-ви Ма-рі-ї.
 ти-ти-ся нас ра-ди.
 ти-ти-ся від свя-то-ї Бо-го-ро-ди-ці, не-змі-нно став-ши
 во-пло-ти-ти-ся

Приклад 2.4.1.9

Спокійно

Ска - зав Гос - подь
Гос - по - де - ві мо - с - му: Си -
Гос - по - де - ві: Си -
Ска - зав Гос - подь:

ди пра - во - руч ме - не, по - ки не по - кла - ду во - ро -
ди пра - во - руч, по - ки не
Си - ди пра - во - руч, по - ки не
Си - ди пра - во - руч

гів Тво - їх під - ні - жям ніг Тво - їх.
по - кла - ду во - ро - гів.
по - кла - ду під - ні - жям ніг Тво - їх.
во - руч.

Приклад 2.4.1.10

Тропар 4 гласу
Піднесено, урочисто

Різ - во Тво - є, Хрис-те Бо - же наш, за - сві-ти-ло сві-то-ві

Різ - во Тво - є, Хрис-те Бо - же наш, за - сві-ти-ло сві-то-ві

світ-ло ро-зу-мі- ння: в ньо-му бо ті, що звіз-дам слу-жи-ли,

світ-ло ро-зу-мі - ння: ті, що звіз-дам слу-жи-ли,

від звіз-ди на-вчи-ли-ся по-кло-ня-ти-ся То-бі-Сон-цю прав-ди,

від звіз-ди на-вчи-ли-ся по-кло-ня-ти-ся То-бі-Сон-цю прав-ди,

mf і пі-зна-ва-ти Те-бе- Схід з ви-со-ти. Гос-по-ди, сла-ва То-бі.

mf і пі-зна-ва-ти Те-бе- Схід з ви-со-ти. Гос-по-ди, сла-ва То-бі.

mf і пі-зна-ва-ти Те-бе- Схід з ви-со-ти. Гос-по-ди, сла-ва То-бі.

Приклад 2.4.2.1

Andante sostenuto

Soprano: При - їді - те, по-кло-нім - ся і при-па-дем до Хрис - та. Спа -

Alto: При - їді - те, при - па - дем до Хрис - та.

Tenore: При - їді - те, при - па - дем до Хрис - та. Спа -

Basso: При - їді - те, при - па - дем до Хрис - та. Спа -

Violini: *p*

Violini: *pizz. sempre pizz.*

Violini: *pizz. sempre pizz.*

Cellici: *pizz. arco*

Cellici: *p*

Soprano: си нас, Си-ну Бо - жий, що вос - крес із мерт - вих, спі - ва - є - мо То -

Alto: Спа - си нас, Си - ну нос - крес із мерт - вих, спі - ва - є - мо То -

Tenore: си нас, Си - ну що вос - крес із мерт - вих, спі - ва - є - мо То -

Basso: си нас, Си - ну Бо - жий, що вос - крес із мерт - вих, спі - ва - є - мо То -

Violini: *mf poco a poco crescendo*

Violini: *mp poco a poco crescendo*

Violini: *poco a poco crescendo*

Violini: *poco a poco crescendo*

Cellici: *arco*

Cellici: *pizz. arco*

Cellici: *poco a poco crescendo*

бі: А - ли - лу - я,
 бі: а - ли - лу - я,
 бі: а - ли - лу - я,
 бі: а - ли - лу - я,

pp solo espressivo
 pizz. con sord.
pp pizz. con sord.
pp arco
 pizz.
pp con sord.
pp con sord.
pp

(8) *ppp* arco *rit.*
ppp arco *rit.*
ppp arco *rit.*
ppp
ppp
ppp

Приклад 2.4.2.2

Andante serioso

Clarinet

Fag.

Corno

Tr-be

Trombone
Tuba

Timpani

Tam-tam

Choro

V-ni

V-le

Cello

Contrabassi

p

pp

ppp

Con sord.

coperto

espressivo

tr

Свя-тий
по-ми-луй нас.

p Свя-тий, крип-кий, без-смерт-ний, по-ми

p Свя-тий Бо - же, Свя-тий крип-кий, Свя-тий без-смерт - ний, по - ми - луй нас.

Приклад 2.4.2.4

-моль-ный твой. У - вы, не пред-ска-жешь бе -

ду. Зо-ви — я у-дар от-ве - ду.

Приклад 2.4.2.5

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Corni

Soprano Solo

V-ni

V-le

Celli

C-bassi

mf С-ди-по-род-ний Си-ну, і сло-во Бо-жій, без-смерт-ний Ти, із-по-лив Ти, спи-сін-ня на-шо-го ра-ді,

p

p

p

p

arco div. a 2

Приклад 2.4.2.6

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Corni

Timpani

S.

A.

Choro

T.

B.

V-ni^I/_{II}

V-le

Cello

C-bassi

не спя-сечь-ся жо-ден не спа-сечь-ся жо-ден
 жо-ден, жо-ден не спя-сечь-ся жо-ден не спа-сечь-ся жо-ден
 не спя-сечь-ся жо-ден жо-ден жо-ден

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fag.
 Corni 1, 2
 3, 4
 Tr-be
 2, 3
 Tr-nc & Tubu
 1, 2
 3
 Timp.
 Punt. Turt.
 S.
 A.
 Choro
 T.
 B.
 Vai
 Vcl.
 Celi.
 C-basi

не спа-суть-ся
 не спа-суть-ся
 мо-гут!
 мо-гут не спа-суть-ся
 не спа-суть-ся
 мо-гут!
 мо-гут не спа-суть-ся
 не спа-суть-ся
 мо-гут!

Приклад 2.4.2.7

Andante religioso
♩ = ♩ (Tempo precedente)

Cl. basso in B

Vibr.

Arpha

Zymb. *pizz.*

Solo Basso
p Ти, мій Бо - же, свя - тий,

V-ni

V-le

Celli e Bassi

Cl. basso in B

Vibr.

Arpha

Zymb.

Solo Basso
кріп - кий. Ти, ве - ли - кий і без - смерт - ний.

Приклад 2.4.2.8

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Cello (Cello), Trombone (Tuba), and Trumpet (Tromp.). The third system includes Clarinet (Clarin.) and Bassoon (Fag.). The fourth system includes Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Vcl.), and Cello (Cello). The fifth system includes Bassoon (Fag.) and Double Bass (Cello). The vocal parts (Canto, Tenore, Bassi) are shown in the middle section, with lyrics in Russian: "о-них бла-го-сло-ва-е-ми? При-вет-ных бла-го-сло-ва-е-ми?". The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *ff*, *f*), articulation (accents), and phrasing slurs. Rehearsal marks with numbers 1 and 2 are present at the beginning of several staves.

Приклад 2.4.2.9

Lamento (tempo precedente) $\text{♩} = \text{♩}$

The score is for a piece titled "Lamento" in a 9/8 time signature, marked "tempo precedente". It features the following instruments and parts:

- Flauto di Pan:** Solo part with dynamics *p* and *mf*.
- Organo:** Solo part with dynamics *pp* and *mezzo*.
- Vocal Soloists (Soprano and Alto):** Singing parts with lyrics in Italian and Russian.
 - Italian lyrics: *La-cri-mo - sa, Di - es il - la qua re-sur - get*
 - Russian lyrics: *ли - нн caso - зи, сор - ни caso - зи, глуть-ся, стог - нуть*
- Flauti I and II:** Flute parts.
- Violini I and II:** Violin parts.
- Viola:** Viola part.
- Celli and Bassi:** Cello and Bass parts.
- Arpa:** Harp part.

The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *pp*, *mf*), articulation marks, and a first ending bracket labeled "1".

1 Fl. 1
2 Fl. 2
Fl. 3 Part
1 Cl. (B)
2 Cl. (B)
2 Bass
1.2
4 Corni (F)
1.4
1 Tr. (B)
2.3
1.2
1 Tuba
2
1
2
Arpa
Organo
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Coro
1
2
Vcl. I
Vcl. II
Vcl. III
Cello
Basso

es - ti - vi - la
sep - tu - a - ni - si.
In - ti - cum - san - ctu - m
In - ter - it - us
In - ti - cum - san - ctu - m
sep - tu - a - ni - si

Приклад 2.4.2.10

Mesto (♩ = ♩)

I V-ni
II V-le
Celli
C-bassi



mp
mp
mp
mp

2 Fl
2 Ob
2 Cl
2 Fag
Cor Anglais
Trombe
Trompe & Tuba
Timp
Pian
Cymb
Organo
S
A
Choro
T
B
Vcl
Cello
Basso

-an Cum - mi - tu - e - li, O - cum - mi - ni - ni - co -
 -an Cum - mi - tu - e - li, O - cum - mi - ni - ni - co -
 -an Cum - mi - tu - e - li, O - cum - mi - ni - ni - co -
 Cum - mi - tu - e - li, O - cum - mi - ni - ni - co -

Приклад 2.4.2.12

Andante pastorale (senza metrum)

Musical score for the first system of 'Andante pastorale'. The score is in 3/4 time and features the following parts:

- Soprano solo:** A single note followed by a half note, marked *p* (piano). The lyrics are "Сп - ну".
- Mezzo solo:** A whole rest.
- Violino solo:** A whole rest.
- Frisca (Fl. picc.):** An improvisation starting with a half note, marked *p*. The notation includes a wavy line above the staff and a fermata.
- Zymb.:** An improvisation starting with a half note, marked *con improvizando*. The notation includes a wavy line above the staff and a fermata.
- Organo:** A whole rest, marked *pp* (pianissimo).

Musical score for the second system of 'Andante pastorale'. The score is in 3/4 time and features the following parts:

- Soprano solo:** A melodic line with lyrics: "Бо - жий, роз - п'я - тий грі - ха - ми сві - ту, Дай же їм спо - ко - ю".
- Mezzo solo:** A whole rest.
- Violino:** A whole rest.
- Frisca:** A whole rest.
- Zymb.:** A whole rest.
- Organo:** A whole rest.



О. Степанюк,
Всеволод Воробйов,
О. Козаренко



Після концерту до 85-ліття В. Воробйова

На авторському
концерті
до 50-ліття
О. Козаренка
в Коломиї



На сцені Львівської філармонії



Після виконання
Сонати для фортепіано
М. Лисенка
у Львівській філармонії



Зустріч у кабінеті декана факультету культури і мистецтв
ЛНУ імені І. Франка (зліва направо):
О. Коломиєць, О. Козаренко, Н. Яцків



Журі Республіканського конкурсу піаністів імені М. Лисенка
(зліва направо): Д. Суховієнко, невідомий з Ізраїлю, Т. Веркіна,
О. Козаренко, В. Козлов



Після інтерв'ю на Українському радіо



Зустріч у Львівській опері з Р. Віктюком (в центрі)
та М. Перуном (зліва)



Концерт у Малому залі Київської консерваторії
до 85-ліття проф. Всеволода Воробйова



Зустріч у книгарні зі С. Павлишин (у центрі)
та М. Копицею (справа)



В артистичній кімнаті Львівської філармонії після ювілейного
концерту Л. Шутко (друга зліва). Стоять: Ольга Шутко (друга
справа), Остап Шутко (крайній справа)



Виступ
на захисті дисертації
у Харківському університеті
мистецтв

У Лазенковському парку





На посвяті в студенти у Львівському університеті
в колі колег-деканів



Привітання з ювілеєм
голови Краківської спілки композиторів
проф. Є. Станкевича



Після вручення медалі м. Гамбурга у Львівському музеї С. Крушельницької (зліва направо): І. Строй, М. Стріхардж, С. Павлишин, О. Козаренко



Біля пам'ятника Ф. Шопену в варшавських Лазенках



М. Стріхардж вручає медаль м. Гамбурга

З мамою
Ольгою Козаренко-
Трохановською



Із професорами
А. Терещенко (зліва),
М. Загайкевич (у центрі)



Зустріч у кабінеті проректора з наукової роботи
ЛНМА імені М. Лисенка (зліва направо): С. Козлов, композитор зі
США І. Соневицький, О. Криштальський, М. Байко, О. Козаренко



На могилі А. Кос-Анатольського в день його сторіччя (зліва направо): О. Козаренко, Г. Бернацька, Н. Кос, Т. Грудовий, О. Гнатишин



У колі членів кафедри теорії музики ЛНМА імені М. Лисенка



Зі С. Павлишин



Після концерту в Українському культурному центрі в Парижі



На врученні премії
імені М. Лисенка



На підписанні угоди з педагогічним факультетом
Ряшівського університету (зліва направо): Р. Пенчовський,
М. Уberman, Т. Дубровний, О. Козаренко



З ректором ЛНУ проф. І. Вакарчуком (зліва)
та доц. М. Камінською



З ректором Українського Вільного Університету в Мюнхені
проф. І. Мигулом



Зустріч з послом Індії в Україні



З німецьким медієвістом Ш. Фляйшманом



У колі друзів з Ряшівського Університету



З дружиною композитора п. Іреною Соневицькою



З німецьким славістом проф. К. Ганніком



З ректором Українського Католицького Університету
владикою Б. Гудзяком

Анна Ковалко виконує
вокальні твори
О. Козаренка



З ректором Донецької консерваторії проф. В. Воєводіним



З Марією Крушельницькою



З Ольгою Бенч



З Кірою Шамаєвою та Радою Лисенко



З Блаженнішим кардиналом Любомиром Гузаром



З Любов'ю Кияновською

З Євгеном Петриченком,
композитором
з Донецька





З Мирославом Скориком (другий справа)



З литовською композиторкою Лоретою Нарвілайте



Після захисту в Інституті імені М. Рильського



Після лисенкового концерту у ЛНМА імені М. Лисенка

Наукове видання

Коменда Ольга Іванівна

**Олександр Козаренко – піаніст, композитор,
музикознавець**

Монографія

Науковий редактор доктор мистецтвознавства **Чекан Ю.І.**

Літературний редактор **Райхерт І.В.**

Комп'ютерна верстка та макетування **Тарадуда О.І.**

Коменда О.І. Олександр Козаренко – піаніст, композитор,
музикознавець: монографія / Ольга Коменда. – Луцьк: Вежа, 2017. – 252 с.

Тираж 300 прим.

