

*Ольга Коменда –*

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
історії, теорії мистецтв та виконавства  
Східноєвропейського університету  
імені Лесі Українки  
(Луцьк)*

## **«„П'ЄРО” ПОДАРУВАВ МЕНІ КИЇВ, А „ДОН-ЖУАНА” ВЖЕ ЛЬВІВ»: ЕСКІЗ ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА**

У статті змальовано максимально повний творчий портрет відомого українського піаніста, композитора і музикознавця Олександра Козаренка. Автором окреслено діапазон творчої діяльності митця, висвітлено важливі елементи його творчої біографії, представлено низку фактів, узятих із особистого спілкування з ним. Охарактеризовано і аргументовано особливості творчої індивідуальності Олександра Козаренка – в плані темпераменту, психічних реакцій, поведінки, рис характеру. Запропоновано біографічну та стильову періодизацію творчої діяльності митця. Автор відзначає, що на процес еволюції композиторської творчості О. Козаренка впливають також періодизаційні схеми його виконавської та наукової еволюції.

**Ключові слова:** творчий портрет, творча діяльність, творча індивідуальність, творча особистість, особистість полідіяльного типу, періодизація творчої діяльності, процес творчої еволюції.

Олександр Козаренко – піаніст, композитор і музикознавець, творча діяльність якого вписала яскраву сторінку в українську музичну культуру сьогодення. Митець сформувався і вперше заявив про себе як піаніст. Ще під час навчання в Київській консерваторії (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 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 приділяє виконанню фортепіанних творів М. Лисенка та української музики ХХ ст. Тривалий час плідно співпрацює в дуеті з народною артисткою України Лідією Шутко, відомим українськими вокалістами – Володимиром Ігнатенком, Валерієм Буймістром, Людмилою Давимуюю.

Як композитор Олександр Козаренко працює в симфонічному, камерному, духовному жанрах та музичному театрі<sup>1</sup>. Автор 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 знаходяться в 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)<sup>2</sup>. У науковому доробку вченого – близько п'ятдесяти наукових статей і монографія «Феномен національної музичної мови». Музикознавець публікується як у вітчизняних, так і зарубіжних наукових виданнях Польщі, Словачії, Росії.

Олександр Володимирович Козаренко народився 24 серпня 1963 р. в м. Коломия Івано-Франківської області в немусичній сім'ї. Його батько був інженером, а мама – вчителькою початкових класів [3]. В сім'ї завжди говорили тільки українською мовою, хоча, зі слів композитора, його мама завжди казала, що вона не українка, а лемкиня, а татовий рід походить з Кіровоградщини, тобто з Великої України<sup>3</sup>.

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, який, ідучи на роботу, бачив, що я вже займаюся, а повертаючися з роботи, – що

---

<sup>1</sup> Лауреат державних премій України з композиції: імені Л. Ревуцького (1996), імені М. Лисенка (2001), імені Л. Вітошинського (2004), імені С. П. Людкевича (2012), імені Б. М. Лятошинського (2012).

<sup>2</sup> Дисертація «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» (наук. конс. І. Ф. Ляшенко, І. Б. Пясковський).

<sup>3</sup> Тут і далі інформація взята з приватних бесід з композитором у 2012–2014 рр.

я ще займаюся, бив мене, бо переживав, що зруйную собі здоров'я» [3].

У цей же час Олександр Козаренко написав перші свої твори. Композитор пригадує: «Ще у 12 років, на шкільному концерті я виконав дві свої композиції. Це були, правду кажучи, не зовсім „мої” композиції. Бо перша – то була 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» [3].

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 Ісакіївні Агроскіній<sup>1</sup> 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 нас, не давав нам готових моделей, не казав «роби так, як я роблю», – він починав шукати логіку в тому, що ти йому приносиш <...> І ефективність цієї методики виявилася настільки великою, що вкінці четвертого курсу мені вдалося влаштувати свій повноцінний авторський концерт в малому залі консерваторії, який, на щастя, був записаний Євгенією Ісаківною на одному з перших у Львові портативних магнітофонів. Нещодавно <...> вона подарувала мені цей запис, про який я і не підозрював <...> І послухавши його, скажу вам: сьогодні я не відмовлюся від жодної ноти, написаної тоді»<sup>2</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Євгенія Ісаківна Агроскіна – викладач фортепіано у Олександра Козаренка у Львівському музичному училищі (1978–1982).

<sup>2</sup> В 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 Тішковим.

15 років. І це був його перший виступ на великій сцені. Зі слів піаніста, він до сьогодні пам'ятає ту, виявлену йому дуже важливу для початківця психологічну підтримку, як з боку диригента, так і з боку оркестру.

1983–1993 рр. – час навчання в Київській консерваторії (на двох факультетах) та аспірантурі. «У консерваторії, – говорить композитор, – мені дуже щастило на цікавих людей. Я мав дуже цікаве середовище спілкування. Це були значно старші за мене професори, але вони мене „впустили у свій дім” і в буквальному, і в переносному сенсі. Я маю на увазі покійного професора Всеволода Воробйова, який забрав мене жити до себе. У його помешканні я особисто познайомився із Тетяною Ніколаєвою, Дмитром Башкіровим, з польським диригентом Робертом Сатановським. Всеволод Михайлович Воробйов увів мене у дім Лятошинських. Протягом навчання я також спілкувався із Софією Майданською та її мамою. У них завжди можна було зустріти цікавих людей. Дім Софії Майданської був таким епіцентром інтелектуального київського українства: поети, письменники, художники. З Софією Майданською я вперше відвідав майстерню художника Івана Марчука» [3].

Майже двадцять років (з 1993–2010 рр.) О. Козаренко працював викладачем, а з 2006 р. – і завідувачем кафедри теорії музики. Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Маєстро пригадує: «За місяць до захисту 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: «Добре, звичайно» [3].

Педагогічна діяльність не перешкодила активній концертній практиці О. Козаренка. Більше того, у Львові він знайшов свого головного партнера з камерного ансамблю. Це було у тому ж 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 дивися «знизу догори», сама мені пропонує! – пронеслося в моїй голові, – Ну як можна було їй відмовити?) Власне з цієї сонати Джона Корільяно розпочалася наша співпраця» [3].

Протягом цього двадцятиріччя масштаби діяльності О. Козаренка розширювалися, а він сам утверджувався, як піаніст, композитор, музикознавець, громадський діяч. З 2003 р. – дійсний член Наукового Товариства імені Т. Шевченка, голова його Музикознавчої комісії. У 2005 р. набув досвіду роботи чиновником, 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 (професор УВУ в Мюнхені, 2009). Проте, разом з тим все частіше приходило розуміння того, що в цих усталених рамках його невгамовній натурі стає все тісніше й тісніше.

Можливо саме тому, у 2010 р. О. Козаренко приймає пропозицію очолити факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені І. Ф. Франка і залишає музичну академію...

Всі, хто мав нагоду близько спілкуватися з О. Козаренком, відзначають оригінальність і багатство його творчої індивідуальності<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> Характеристику творчої особистості О. Козаренка здійснюємо за планом Ю. Чекана (з неопублікованого).

темперамент<sup>1</sup>, 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» [4, 3]. Він – «ностальгічний лірик», якому притаманна «спонтанність фантазії, імпульсивність» [4, 4].

О. Козаренко належить до людей комунікативних, але не відкритих до кінця, досить обережних і недовірливих, хоча і не демонстративно. За типом темпераменту – сангвінік, життєрадісний, оптимістичний, доброзичливий, проте з переважанням емоційної лабільності, коливань настрою, піддавання зовнішнім впливам. «В мене така психіка, – ділиться роздумами О. Козаренко, – що мені потрібен зовнішній, сторонній поштовх. Коли я почую якусь дуже гарну композицію, то дуже радію, а вона інспірує мене на написання немов чогось подібного <...> мені дуже потрібний цей зовнішній, сторонній поштовх, якесь емоційне потрясіння».

Домінуючим каналом отримання інформації О. Козаренка є аудіальний, про що, передусім, свідчить глибинно інтонаційні концепції його музичних композицій, інтонаційний репертуар піаніста і матеріал музикознавчих досліджень (О. Козаренко загалом байдуже ставиться до позбавленого інтонаційного навантаження авангардного епатажу, що можна зустріти у багатьох його сучасників). За словами Н. Швець-Савицької, О. Козаренко – «на диво природній, невимушений і водночас глибоко і неординарно мислячий» [10, 360], він «свідомо уникає будь-якої декларативності, самореклами. Музика для нього є способом зрозуміти наш складний час, долучитися до вічних етичних істин» [10, 361]. Проте не можна зовсім випускати з поля зору візуальні та дигітальні канали отримання інформації – літературу, театр, наприклад, на що вказує увага Козаренка до знаків, цифр, символів, логічних конструкцій, симетрії тощо.

Композитор зізнається, що для написання творів не має потреби у словесному поштовху, через це у нього, на його думку, дуже мало вокальних творів. Навчаючись у консерваторії, він ніколи не думав,

---

<sup>1</sup> «Рідкісний артистизм думки» в «Феномені національної музичної мови» О. Козаренка відзначає Н. Швець-Савицька [10].

що писатиме хорову музику, вважаючи себе інструментальним композитором. Але від співпраці з капелою «Трембіта» народилися такі ораторіальні полотна як «Страсті Господа нашого Ісуса Христа», «Українська кафолічна літургія», «Український реквієм». Домінування слова важливе для композитора, за його словами, хіба в назві. Наприклад, звучання німецької мови в назві «Konzertstück» націлило увагу Козаренка до бахівської доби, народне звучання назви «Concerto Rutheno» – на дуже виразний образ Галичини [3].

Необхідно зазначити особливе захоплення композитора театральним жанром, про що свідчать його висловлювання та багаторічна робота в жанрі музично-драматичного та власне музичного театру («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’яних хрест” за Стефаником. 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 є програмний композитор, то я ще вважаю себе театральним композитором. І театральні критики теж вважають, що навіть моя нетеатральна музика є дуже театальною» [3].

Крім театру, серед художніх пріоритетів митця – музика Й. С. Баха, естетика і поетика бароко і романтизму, творчість М. Лисенка, українських композиторів ХХ ст. – Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Колесси, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського, а при тому Д. Шостаковича і М. Скорика, і ... О. Козаренко високо цінує таких сучасних українських композиторів як Євген Станкович, Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Геннадій Ляшенко і Левко Колодуб [1]. З іншого боку, зазначає: «Не можу сказати, що у мене є якийсь «найближчий» композитор, тому що, з одного боку, я люблю всю гарну музику. У мене немає стилістичного несприйняття чогось, що є гарне. Якщо ж конкретно, то скажу, що не люблю так званих нововіденців. Не люблю Хіндемита, не люблю оцієї новочасної німецької музики, вона мені здається нецікавою. Але, наприклад, цього року у Мюнхені я почув симфонію Хіндемита «Художник Матіас» у виконанні Зубіна Мети і мюнхенської філармонії, і тепер

підозрюю, що після цього він зараз стане моїм улюбленим композитором» [3]. Такі парадоксальні висловлювання властиві О. Козаренку. Їхня парадоксальність стає особливо відчутною, якщо спроектувати сказане на стилістику та виразові прийоми його художніх творів. Адже, очевидно, що ні «П'єро мертвопетлює», ні «Орестея» – як ключові для митця художні концепції, не можуть бути зрозумілими поза стилістикою нововіденців<sup>1</sup>, прийоми хіндемітівського зразка зустрічаємо у «Concerto Rutheno», «Час покаяння» і ширше. Тим не менше, висловлюється композитор саме таким чином.

У приватній розмові О. Козаренко кілька разів наголошує, що у нього не було якихось одного-двох авторитетних музикантів, які би серйозно впливали на його формування, тобто впливало усе оточення, але, разом з тим, побіжно помічає, що творчість Н. Нижанківського любить, хоча й не грає, а до В. Барвінського ставиться позитивно, хоча з виконанням його музики також не склалося, а твори М. Колесси – любить дуже і т. д. Так само композитор говорить, що у нього немає пріоритетних музично-історичних епох, що до всіх він ставиться рівноважно. А тим часом аналіз тематизму його творів і виконавського репертуару виявляють виразну пріоритетність аklasичних епох. О. Козаренко декларує, що не любить об'єктивної і академічної гри, проте виконання ним, хоча б, бахівських концертів не зовсім відповідає цьому. Тому, на наш погляд, така парадоксальність мислення є притаманною рисою творчої діяльності митця, і вона проявляється у різних сферах і на різних рівнях. Прикладом її в композиторській творчості є, зокрема, несподіване з'їздження *à la* бахівської теми у *à la* морріконівську (високої у знижену, проте неспрощену) в «Konzertstück».

Утаємниченість, неоднозначність свідчить про складність і розвиненість внутрішнього світу митця, а відтак підкреслює

---

<sup>1</sup> 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» [4, 4].



інтравертну спрямованість його особистості, що дивним чином поєднується з показною відкритістю, простотою і широтою натури. О. Козаренко погоджується з тим, що інтуїтивне в його мисленні домінує над раціональним. Хоча це також, швидше за все, хитромудра психологічна наживка. Адже суперечать цьому дуже чіткі, раціональні, симетричні і глибоко продумані композиційні рішення, скурпульозна інтонаційна робота в плані єдності вертикалі і горизонталі – все це риси, які в такій кількості і такому зв'язку між собою не можуть бути результатом інтуїції.

Олександр Козаренко – полідіяльна особистість, три основні сфери його діяльності пов'язані між собою, впливають одна на одну: піаніст формує жанрово-інтонаційну базу композиторської творчості, композитор впливає на хід виконавських рішень, музикознавчі інтереси пов'язані із композиторською роботою.

За психологічним типом – швидше інтроверт. Хоча, перше враження – навпаки. Про увагу до свого внутрішнього світу говорять влучні і глибокі психологічні характеристики, якими композитор характеризує себе, а також теми і образи своїх і взагалі 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» [1]. Другий стосується його пояснення фіналу фортепінної сонати Лисенка, третього проведення рефрену, де піаніст, захоплено виконуючи твір, при цьому зазначає, як «класично чисте обличчя цієї 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? Прекрасне молоде обличчя, яким воно було на початку, знову стає таким же прекрасним, як і було, але <...> вже з печаттю пережитого».

О. Козаренко – богобоязнена людина і цілком гармонійна особистість. Він вміє цінувати теперішнє, і вміє бути вдячним людям, які допомагали йому в житті – учителям, про яких не втомлюється говорити з великою вдячністю і повагою, своїм партнерам по сцені, друзям, учням і навіть містам.

Три міста відіграли значущу роль у формуванні світогляду і ціннісної системи композитора – Київ, Львів і Коломия. «Мені

пощастило, – говорив композитор, – я знову отримав можливість долучитися до тих благодатних енергій, які еманують з київських горбів. Коли я ходжу по них, відчуваю колосальний приплив енергії» [1]. І тут же: «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 мав там розкішне спілкування з дуже справжніми, дуже автентичними людьми» [1]. І незабаром: «Львів – дуже авангардний, дуже модерний. Просто він є занадто самозакоханий, і для нього це вже певна проблема (хай друзі вибачать мені цей момент). Київ відрізняється більшою динамічністю в моделях сприйняття і розумінням самого себе. І через це він є креативнішим. У ньому значно менше самолюбівання та нарцисизму, притаманних Львову» [1]. А через кілька років: «Ще за часів мого навчання в училищі у мене залишились не найкращі спогади про Львів – він був таким сірим, він був таким занедбаним <...> Звичайно, що зараз Львів зовсім інший. Він щодень стає настільки вигідним, приємним і надзвичайно чарівливим, що я зараз поволеньки починаю пускати його у своє серце. А воно – починає пускати мене до себе. Хоча скажу відверто, що я себе львів'янином ніколи не буду відчувати, я себе відчуваю все ж таки коломиянином» [3]. І разом з тим: «„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 його творами виставу „Неназвана весна“ на сцені Першого українського театру для дітей та юнацтва. Це також було для мене подарунком галицької ноосфери» [1].

О. Козаренко вважає, що сучасна українська музика має величезний потенціал і ще здивує Західну Європу, підтримує ідею децентралізації культури в Україні та ідею довгострокової програми розвитку культури малих міст [1]. На думку композитора, найціннішим для нього у творчому процесі є «момент, коли ти завершуєш твір, або коли ти раптом розумієш, який він має бути. А

коли ти 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 переживають всі творчі люди: актори, художники, письменники, музиканти), той вже ніколи не відмовиться від свого фаху. Тому що зазнав отих найбільших в житті секундних радощів, заради яких будеш роками тяжко працювати» [3].

О. Козаренко вийшов на арену української музики на початку 1990 рр., коли розпочала життя Українська незалежна держава і всі культурно-мистецькі сили були спрямовані на відродження національної ідентичності, духовної культури, помноження культурного діалогу із Західною Європою, та пошуку нового обличчя й нових сенсів. Мистецька панорама того часу відрізнялася рідкісним ентузіазмом і рідкісною свободою творчого виявлення. З іншого боку, були й негативні явища, зокрема у сфері фінансування культури, яке було вкрай недостатнім, через що значна частина талановитих музикантів виїхала за межі України.

При загалом дуже барвистій і навіть строкатій картині визначальну роль у 1990 рр. 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» [5]. 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 фестивалях<sup>1</sup>.

Коло спілкування Олександра Козаренка – це колеги композитори, виконавці його творів, учні, колеги педагоги. Референтна група<sup>2</sup> митця – група національно орієнтованих

---

<sup>1</sup> 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 та 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).

<sup>2</sup> Референтна група – реальна або умовна соціальна спільнота, з якою індивід співвідносить себе та на норми і цінності якої орієнтується у своїй поведінці.

українських композиторів, діяльність яких спрямована на вихід своєї творчості за межі країни. В системі координат української музики межі століть вона є домінуючою і прогресивною. Її мета – презентувати національну музику на міжнародному рівні. Звідси – виразна національна характерність стилістики. У референтну групу О. Козаренка входять 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 (кл. М. Скорика, Є. Станковича, І. Карабиця, В. Бібіка), заявили про себе в 1990 рр. у Незалежній Україні. Їхній вступ у самостійну творчу діяльність співпав з утворенням самостійної української держави.

До норм і цінностей композиторів цієї генерації належать тісна культурна 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, митці, літератори тощо, у полі впливу яких він перебував або перебуває (довший чи короткий час) як композитор, піаніст та музикознавець. Ця група – дуже широка: від бароко до сучасності, серед них – митці різних національних шкіл. Тобто в цьому відношенні творча особистість О. Козаренка відзначена універсальним, всеохопним характером її джерельної бази. Одночасно, тут також багато суперечливого й парадоксального. Зазначаючи, що він не належить до австрофілів, композитор водночас визнає, що перша частина «Concerto Rutheno» – це своєрідний «in memorial» за небіжкою Австрією». На

запитання, чи пов'язана його творчість із західними школами, з неприхованим гумором відповідає: «Так, я такий самий западенець, як, наприклад, Барток». Підставу для подібних висновків можна знайти і в інтонаційній сфері його творів – зокрема, «Concerto Rutheno», і в прямому попереднику «Concerto Rutheno» – юнацькому Рондо для скрипки і фортепіано, з дуже оригінальним використанням стилістики вербункошу, «Інвенціях», «Українському реквіємі», «Різдвяній божественній літургії», «П'яти весільних ладканнях з Покуття», «Пасакалії» та ін.

Ще один приклад. 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». При цьому композитор відзначає, що до творчості А. Шнітке він ставиться досить прохолодно. Ще один. Стосовно «Konzertstück». У переламному моменті твору – зриві кульмінації – а la бахівська тема перероджується в свою протилежність, наближуючись до відомої мелодії Е. Морріконе (йшлося про метровий розмах рук піаніста і немов падіння всього корпусу на клавіатуру). На що О. Козаренко відповідає: «Ту музику я дуже люблю. Мене тішить стиль Морріконе. Але бачте воно інакше. Це спеціальна музика». Таких прикладів можна наводити сотні. У цьому проявляється семіологічне мислення О. Козаренка, властиве не тільки для його музикознавчих досліджень, але й для композиторської творчості та виконавських інтерпретацій.

Періодизація творчості О. Козаренка обумовлена не тільки співвіднесенням його зовнішньої (біографічної) і внутрішньої (стильової) еволюцій, але й особливістю її виявів у основних гранях його творчості – композиції, виконавстві та музикознавстві.

Біографічна періодизація включає три періоди: 1) навчання в Львівському музичному училищі та Київській консерваторії, включно з аспірантурою, що закінчується захистом кандидатської дисертації (1978–1993); 2) педагогічна діяльність у Львівській музичній академії ім. М. В. Лисенка, на посаді викладача, з 2006 р. – завідувача кафедри теорії музики (1993–2010); 3) перехід на роботу до Львівського університету імені І. Я. Франка (2010–).

Біографічна й стильова періодизація співвідносяться між собою з перетинаннями і накладаннями меж періодів, в т. ч. і за рахунок повернення композитора до раніше створених композицій, їх редагування, включення раніше написаного матеріалу у нові художні концепції. Наприклад. Спочатку створено самостійну композицію «Оро» для ударних інструментів (1994), і в цьому ж році вона стала однією із частин балету «Дон Жуан з Коломиї» (зі сценічно-пластичним оформленням), а в 2004 р. цей твір дописано і перейменовано на «Старовинні вюрцбурзькі танці і дзвони». Таких прикладів у творчості О. Козаренка можна назвати багато. Такий метод творчості, як відомо, був характерним для композиторів барокової доби, і перегукується з бахівським.

Друга особливість полягає в тому, що при безперечних жанрових пріоритетах у запропонованій еволюційній послідовності: фортепіанна творчість – симфонічна – камерна – театр – духовна музика, перехід від домінування одного жанру до іншого не є раптовим і одномоментним. Так, визрівання камерного жанру починається у 1988 р. з «Мікросхем» й «Ірмологіона», хоча початок інтенсивної роботи у ньому відноситься до 1994 р. З іншого боку, у тому ж 1994 р. заявляє про себе інтерес композитора до духовної музики: з'являється «Острозький триптих», тоді як послідовне зацікавлення духовною творчістю варто віднести до 1996 р. – року, коли завершена опера «Час покаяння» і композитор створює «Страсті Господа нашого Ісуса Христа». Відгуки театрального жанру ми бачимо у «Sinfonia estravaganza», створеній у 2001 р., проте чи не захопленням вже духовним жанром пояснюється те, що тривалий час, аж до 2013 р. (композитор вдруге звернувся до цього тексту аж через 12 років), цей твір існував у вигляді суто концертного, і лише значно пізніше отримав сценічне втілення. Приклади такі можна множити.

Таким чином маємо ситуацію, коли межі періодів розмиті, коли визрівання наступного домінуючого жанру починається заздалегідь і крок-за-кроком проростає крізь завершення попереднього періоду. Таке співвідношення періодів можна назвати ланцюговим, оскільки сусідні ланки у з'єднанні захоплюють сусідню територію. Цим пояснюється і високий ступінь однорідності, монолітності усієї творчості митця. Необхідно зауважити ще й те, що такі глибокі

внутрішні – стильові і жанрові процеси, яскраві творчі події відбуваються на фоні фактичної відсутності бурхливих подій у зовнішній біографії митця.

Таким чином вимальовуються п'ять періодів: I. Період навчання. Фортепіанна творчість (1982–1989); II. Звертання до симфонічного жанру (1989–1994); III. Камерна музика. Музичний театр (1988–2001); IV. Духовні твори (1994–2008). V. Редагування створеного. Театр (2008– ). Виникає ряд: 10 років – 5 років – 13 років – 14 років – 6 років (між періодами є накладання), де останні 6 років – присвячені редагуванню вже написаних творів («Sinfonia estravaganza», «Орестея», «Різдвяна Божественна Літургія» та ін.). Ідея театру виконує функцію рефрену у цій періодизації, що підкреслює її значущість для автора.

**I. Період навчання. Фортепіанна творчість (1982–1989)<sup>1</sup>** включає роки навчання О. Козаренка в Львівському музичному училищі (1978–1982), Київській консерваторії (1983–1990) та аспірантурі (1991–1993). У цей час відбувається активна конкурсна діяльність митця. У цей час відбувається кристалізація виконавської стилістики. Рубіжним моментом виступає 1982 р. (висновок зроблено на основі училищного концерту 1982 р.). До цього року відноситься і сформованість композиторської стилістики, пов'язана із створенням перших «Писанок», про що говорить сам композитор.

Характерними рисами цього періоду є те, що значна частина написаних творів створені для фортепіано або за участю фортепіано. Помітною є рання сформованість творчого методу – опора на національно виразний тематизм, його поліжанрову та театралізовану природу (роль тематичного ядра при цьому виконує коломийка), стилістичну «гру знаками» світової музики, з переважанням аklasичних (барокових, романтичних і модерних) джерел, використання прийомів алюзії, цитування, числової та буквенної символіки. Завершує цей період остання (п'ята) «Писанка у 1989 р. Проте в надрах цього періоду відбувається

---

<sup>1</sup> 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 періодом».

зародження рис наступного – апогею камерної творчості, по що свідчать твори «Мікросхеми» та «Ірмологіон».

У рамках першого періоду 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)<sup>1</sup>** – короткий і містить накладання з наступним періодом. Його основне завдання – випробування індивідуального стилю творами великої форми (варіаційного циклу – «Чакона» (1990) – дипломна робота; сонатно-симфонічного циклу – «Епістоли» (1991); концертно-симфонічного циклу – Скрипковий концерт 1989–1994).

Тематизм і принципи роботи з ним залишаються тими ж, що у першому періоді, проте композитор, водночас, звертається до нових композиційних технік: алеаторики, сонористики, хеппенінгу, пуантилізму. Започатковується жанр концерту та концертність як тип викладу і спосіб існування мистецького явища – що стане генералізуючою рисою усієї творчої діяльності митця. Запроваджується імпровізаційність, як метод побудови композиційного цілого.

Характерним композиційним прийомом О. Козаренка стає жанрово-стильова модуляція (вперше застосована ще у Варіаціях для фортепіано), що представляє собою плавний перехід у процесі розвитку з високого стилю у знижений (наприклад, перетворення барокової теми в тему народної пісні або шлягера), що потім буде продовжено у «Concerto Rutheno», «Konzertstück» «Sinfonia estravaganza», «Отче наш» з «Української кафеолічної літургії», «Чакона», «Епістоли» та ін.).

Відбувається посилення ролі ударних інструментів та поява українських народних інструментів в симфонічному оркестрі

---

<sup>1</sup> У 1988 р. О. Козаренко закінчив консерваторію як піаніст, а у 1989 р. був переведений з п'ятого курсу фортепіано – на п'ятий курс композиторський, тому останній рік навчався в консерваторії, як чистий композитор. Цього ж року познайомився з І. Ф. Ляшенком. Усе це підкреслює рубіжне значення 1989 р. у періодизації творчості митця.



(цимбали в скрипковому концерті), що знайде послідовне продовження в наступному періоді. Крім того, здійснюється послідовна апробація характерних інтонаційних зворотів – зокрема, ефектного підйому до кульмінації за допомогою гліссандо арфи, тремоло литавр, барабанного дробу на *crescendo* (ПП першої частини концерту), що буде продовжено в симфонічних партитурах 2000 рр. – «Українському реквіємі» та «Українській кафолічній літургії».

Кардинальною відмінністю цього періоду є опанування симфонічного методу, вміння вибудовувати розгалужену сітку інтонаційних арок і зв'язків (в той час як «Ірмологіон» та «Мікросхеми» засновані на моделі сюїтності), і, на наш погляд, пов'язане з цим зародження іронічно-гротескної образності (перша та третя частини Скрипкового концерту, третя частини «Епістол», шоста варіація «Чакони»), що буде продовжене у творах наступного періоду («П'єро мертвопетлює», «Псалом Давида», «Український реквієм», «Konzertstück»).

**III. Камерна музика, музичний театр (1988–2001)** – перший основний період творчості митця, в якому представлені основні – константні для творчості в цілому – жанрові різновиди і досягнута самобутність стильового почерку митця. Відлуння цього періоду спостерігаємо у теперішній час, п'ятому періоді (нова редакція «Орестеї», 2013; «Оро», 2004; «Sinfonia estravaganza», 2013; дописана друга частина «Різдвяної Божественної Літургії», 2014 та ін.).

Як і між двома попередніми періодами, між симфонічним і камерно-театральним немає заперечення раніше здобутого. Панує принцип подальшого збагачення і поглиблення засвоєних методів і прийомів. Тематизм і принципи роботи з ним, в основному, залишаються тими ж, що у першому та другому періодах. Нове знаходиться на основі розвитку знайденого раніше.

Для творчості цього періоду властиво застосування методу об'єднання раніше створених інструментальних творів у нових музично-театральних версіях (у епоху бароко називався методом пародії). Так з'явився балет «Дон Жуан з Коломиї» (1989–1994), що поєднав три досить відмінні між собою і раніше створені як цілком самостійні твори – «Оро» для ансамблю ударних інструментів

(1994)<sup>1</sup>, «Інвенції» для чотирьох мелодичних інструментів (1990) та «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю (1990). У цьому ж руслі виникають дещо інші синтетичного складу жанрові концепції. Прикладом чого може бути поєднання театрального, симфонічного і вокального жанрів у «П'єро мертвопетлює».

Композитор вперше активно починає використовувати прийом автоцититування. Зокрема – тема другого епізоду Рондо для скрипки і фортепіано звучить у другій частині «Concerto Rutheno» в зоні кульмінації (тема коломийки); лейтінтонація з третьої частини «П'єро мертвопетлює» цитується у побічній партії, а потім у репризі і коді «Sonata quasi una Fantazia». Крім того, тема, наприклад, десятого (заключного) антифону «Страстей» мелодично й гармонічно має багато спільного з п'ятою (заключною) частиною «Ірмологіону». Таких прикладів можна наводити достатньо багато. В рамках наступного періоду ця тенденція буде продовжена: теми «Concerto Rutheno» (початкова), «Страстей Господа нашого Ісуса Христа» (початкова) та «Української кафеолічної літургії» («Свят, свят, свят Господь Саваоф» та «Ми бачили світло істини») звучатимуть у «Introitus», «Sanctus» та «Lux aeterna» з «Українського реквієму» відповідно.

Важливою ознакою цього періоду постає звертання композитора до духовних тем і джерел тематизму («Ірмологіон», «Богородичні пісні», «Chansone triste»). Таким чином, так само, як в рамках першого періоду зароджуються ознаки другого, а в рамках другого зароджуються риси третього, так само в рамках третього періоду виникають риси четвертого.

Цей період відкривають, як його передбачення, «Ірмологіон» (1988), «Мікросхеми» (1988) та «Пасакалія на галицьку тему» (1989). А основними здобутками є «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 покаяння» (1997), «Sinfonia estravaganza» (перша ред., 2001).

---

<sup>1</sup> У 2004 р. композитор ще раз звернувся до цього твору, дописавши коду дзвонового характеру (щ. 13–15) і переназвавши твір на «Alte Würzburger Tänze und die Glocken» («Старовинні вюрцбурзькі танці і дзвони»).

**IV. Духовні твори (1994–2008)** – другий з основних періодів творчості О. Козаренка, протилежний попередньому. Звертання композитора до духовних жанрів супроводжується інтересом до монодичних напівів, прийомів партесного письма, манери співу Києво-Печерської лаври, створення масштабних богослужбових циклів, що виходять за межі суто церковного обходу, хоча й базуються, переважно, на канонічних вербальних текстах тощо.

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

Як і раніше, в цьому періоді продовжують розвиватися здобутки попереднього. Разом з тим, головним його досягненням є віднайдення й утвердження характерних, знакових для композитора інтонаційно-тематичних комплексів. Прикладом такого може бути чотиритактова лейттема «Страстей» та її продовження лейттема «Українського реквієма». І та, і інша є синтетичними в жанрово-стильовому відношенні, поєднують в собі ознаки ліричної пісні, барокової інструментальної імпровізації (прелюдії чи фантазії), арії *lamento*, мелодизованої лейттеми романтичної доби, що виконує функцію основної звукової моделі твору (*Grundgestalt*), проходячи через кожну його частину. Цей синтетичний, універсальний феномен виступає характерним прикладом козаренкового індивідуального тематизму, що об'єднує в собі не тільки вертикаль і горизонталь (як звучить головне правило методики композиції М. Скорика), а у згорненому вигляді визвучує весь досвід світової музичної культури – народнопісенний первень, барокову жанрово-інтонаційну наповненість, класико-романтичний потенціал симфонізованого розгортання й інтонаційну прагматику, властиву авангарду ХХ ст. Така жанрово-інтонаційна синтетичність є результатом семіологічного мислення О. Козаренка і проявляється у всіх напрямках його творчої самореалізації.

Друга важлива риса цього періоду розкриває особливості тлумачення композитором саме духовних жанрів. Вона полягає у залученні в духовні твори поряд з літургійними значної кількості

паралітургійних джерел (кант, псалм, духовна пісня) та позалітургійних (від бароко до сучасності, від народної творчості – до професійної, з домінуванням української пісні-романсу). Ще одна риса полягає у зростанні кількості залучених у текст жанрово-стильових альянсів. Ключовою ідеєю четвертого періоду творчості композитора, таким чином, постає ідея глобального жанрово-інтонаційного синтезу. Її реалізація виходить з переконання митця в тому, що «закони мистецтва – однакові незалежно від його жанру і виду».

**V. Редагування створеного. Театр (2008– ).** Завершення «Українського реквієму» стало рубіжним моментом у стильовій еволюції Олександра Козаренка. Тому після 2008 р. насправді з'явилося не так багато творів. Дописані друга і третя частини «Sinfonia estravaganza» (2013) та здійснено сценічну версію твору, зроблено другу редакцію, а по суті – кардинальне переосмислення, «Орестеї» (2013), створено Диптих на слова С. Майданської (2013) та «Співанку про Василенку» (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 р. («Alte Würzburger Tänze und die Glocken» / «Старовинні вюрцбурзькі танці і дзвони»).

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 діахронічному зрізі творчості митця), з іншого боку – помітними тут є тенденції завершення і підсумування раніше написаного (пам'ятаємо про напластування періодів і ланцюговий тип зв'язку між ними), редагування вже написаних творів, в т. ч. духовних. І те, і інше нагадує ситуацію збирання сил перед початком нової справи, хоча, звісно, будь-які висновки щодо цього періоду робити ще зарано.

О. Козаренко зізнається: «Дуже хочу написати книжку. Від «Феномену української національної музичної мови» минуло дванадцять літ <...> Нова книжка вже „є”, просто я мушу її написати. Ще я дуже хочу написати 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 це буде музика Нестора Нижанківського, якого я страшно люблю <...> а можливо, варто зробити спільну програму: Нижанківський і Кос-Анатольський разом <...>» [3].

Необхідно також врахувати, що окрім ланцюгових з'єднань періодів творчості на процес творчої еволюції митця впливають також періодизаційні схеми його виконавської та наукової еволюції. Формування О. Козаренка як піаніста відбулося одночасно з композитором, і сталося це завдяки його виконанню власних творів у 1982 р. Виконавська манера піаніста за цей час не пережила суттєвих видозмін, проте еволюціонував репертуар і змінилося співвідношення між видами і формами концертування.

Своєрідним рубежом між двома виконавськими періодами О. Козаренка можна вважати межу тисячоліть. А саме – монографічну бахівську програму (три концерти d-moll, f-moll, c-moll), яка завершила великий період інтересу О. Козаренка до західноєвропейського барокового, класичного та романтичного, а також – російського фортепіанного / клавірного репертуару (Й. С. Бах, Л. ван Бетховен, Е. Гріг, Ф. Ліст, О. Козаренко, М. Лисенко (переважно вокальні твори), Б. Лятошинський, В. А. Моцарт, С. Прокоф'єв, С. Рахманінов, О. Скрябін, Ф. Шопен, П. Чайковський, Р. Шуман). Можна сказати, що до цього моменту піаніст опанував універсальну панораму світового піанізму, задовольнив свій інтерес до всього можливого по максимуму і надалі ставитиметься до вибору репертуару більш аскетично, цілеспрямовано і вибірково – це буде українська музика, українська музика ХХ ст., і музика ХХ ст. (Д. Бортнянський Д., О. Козаренко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, М. Лисенко (переважно інструментальні твори), Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Скорик, Є. Станкович, Д. Шостакович).

Змінилися пріоритети у формах концертування. Коли у кінці ХХ ст. О. Козаренко як піаніст працював у всіх формах – соло, соло з оркестром, вокально-інструментальний ансамбль та камерно-інструментальний ансамбль, то на початку ХХІ ст. його вибір звузився до сольного виконавства й камерно-інструментального ансамблювання. Можливо таке самообмеження піаніста якимось чином пов'язано із пишним розквітом на той час його великих

оркестрово-хорових форм у галузі композиції і стало своєрідною компенсацією того, що відбувалося у сфері композиції, адже за словами О. Козаренка, раніше, навчаючись в консерваторії, він ніколи й подумати не міг, що писатиме хорові твори), а можливо – це стало природним, пов'язаним з процесами вікових змін, намаганням осягнути ще нерозкриті можливості своєї творчої індивідуальності, в т. ч. шляхом заглиблення у суто звукову природу художнього образу шляхом відмежування себе від будь-яких позамузичних явищ.

Можливо, на такі репертуарні і жанрові зміни у виконавстві О. Козаренка впливала і його наукова робота. Адже, як відомо у 2001 р. він захистив докторську дисертацію, присвячену проблемам історії української музики та національної музичної мови. Тому чи не у зв'язку саме з цим ціле наступне виконавське десятиліття сфокусовано на творах М. Лисенка і українській музиці ХХ ст. Зрештою, чи не тривалою діяльністю у Львові, що так і не зміг стати «своїм» для композитора, зумовлений його інтерес до галицьких композиторів – М. Колесси, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського, чесно кажучи рідко виконуваних сучасними українськими піаністами. Так чи інакше, необхідно відзначити, що межа тисячоліть виступила вагомим рубіжним моментом і у виконавстві, і у науковій роботі, і в композиторській творчості О. Козаренка, саме тому її значення у еволюції творчої діяльності митця переоцінити неможливо.

Центральними жанрами композиторської творчості О. Козаренка таким чином є тісно пов'язані між собою камерні, театральні, а також духовні. Симфонічні ж і фортепіанні (як не парадоксально) виступають лише кроками на шляху до набуття композиторської майстерності. Ці підготовчі жанри сформовані романтичною традицією. Генеза ж основних жанрів (камерна опера, мелодрама, балет, концерт, літургія, реквієм) – бароко, а їх відродження – ХХ ст. Основні жанри у доробку О. Козаренка протиставляються як камерно/театральні і духовні. Для перших властиві внутрішні переходи (з камерного в театральний і навпаки), невеликі виконавські склади та масштаб, з тенденцією до максимальної індивідуалізації та інтелектуалізації, для других – великі виконавські склади та масштаб, робота за жанровою

моделлю (канва – богослужбовий текст), розрахована на широку аудиторію, втілення ідеї синтезу, реалізованої на інтонаційному, стильовому, композиційному рівнях тощо.

Варто зазначити, що обидві генеральні жанрові лінії творчості О. Козаренка в цілому реалізовані в українській музиці ХХ ст. Камерний, наприклад, – у творчості Б. Лятошинського, Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова та ін. Тому у цьому випадку варто стверджувати продовження їхнього розвитку у творчості митця. Проте виразною рисою, притаманною лише козаренковому трактуванню камерного жанру є яскрава, імпровізована його театралізація, що є наслідком тенденції жанрового синтезу.

Духовний жанр відроджується в українській музиці, починаючи з 1990-х років, і Олександр Козаренко є одним із тих, завдяки кому це стає можливим. Певним чином в жанрі духовної музики попередницею О. Козаренка можна вважати Лесю Дичко, адже Олександр Козаренко так само звертається до духовної музики не спорадично, а навпаки – доволі послідовно і багатократно. Проте, на відміну від суто акапельних літургійних творів Лесі Дичко, О. Козаренко, окрім акапельних творів, пише вокально-симфонічну літургію, такий же реквієм (те й інше з українськими текстами), тобто поєднуючи елементи меси та літургії, а по суті – свідомо позбавляючи ці твори можливості їх виконання у рамках богослужіння.

Хронологічний вимір жанрової еволюції в творчості О. Козаренка – це рух від фортепіанної/симфонічної творчості – до вокально-симфонічної, між якими багато уваги відведено камерній музиці з елементами театру, і театру з елементами камерної музики. Разом з тим, необхідно ще раз наголосити, що ця еволюція не є лінійною, вона радше представляє собою картину домінуючих жанрових полів, що набувають більшої чи меншої актуальності у той чи інший період часу.

Серед жанрово-інтонаційних джерел творчості О. Козаренка варто відзначити спільні для його референтної групи – знакову інтерпретацію музичного тексту та яскраву національну характерність інтонаційних джерел, а також привнесені ним особисто – опору на жанрово-стильові особливості аklasичних

епох, театралізацію інструментальних жанрів та мелодизацію музичного тексту на структурному та формотворчому рівнях (ці ж риси проектуються і на виконавську, і на музикознавчу сфери його діяльності), при цьому необхідно зазначити перевагу музичних джерел над позамузичними (елементи театралізації).

Серед інтонаційних відкриттів О. Козаренка – уведення в інтонаційний словник сучасної української музики монодичних острозьких напівів, активне і послідовне використання гуцульського інструментарію в симфонічному оркестрі, розширення кола актуалізованих знаків української музики (Людкевича, Лятошинського, Скорика, Козаренка), а також феномен всезагальної мелодизації музичної тканини. До нових синтезів, запропонованих композитором – синтези камерного і театральних жанрів, а також жанрів католицького і православного богослужіння.

Музика О. Козаренка неодноразово привертала увагу багатьох українських музикознавців – Стефанії Павлишин [4], Олени Чекач [6–7], Юрія Чекача [8–9], Наталії Швець-Савицької [10], Лідії Мельник [2] та багатьох інших, що намагалися досягнути секрет її неповторної виразності.

Так, С. Павлишин зауважує, що в стилі Олександра Козаренка «злилися західноєвропейський та український романтизм – на межі експресіонізму, однак у бік не перебільшення, викривлення, а поглибленого ліричного відчуття» [4, 4], Н. Швець-Савицька, що: «Спонтанні виблиски обдарування О. Козаренка, його улюблена гра в приміряння контрастних стильових масок органічно вписуються у ситуацію сучасного постмодерну» [10, 362], Ю. Чекач, що, з одного боку 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» [9, 15].

#### *Список використаної літератури*

1. 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.
2. Мельник Л. Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О. Козаренка «Час покаяння») // Вісник львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів: 2002. – Вип. 2/ – С. 109–114.
3. Олександр Козаренко: розмова з ювіляром / розмовляла Софія Іванова. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zbruc.eu/node/11971>
4. Павлишин С. Композитори-лірики / Стефанія Павлишин // Музика. – 1993. – №3. – С. 3–4.
5. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів [ Електронний ресурс] / Богдан Сюта. – Режим доступу : [www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_features.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_features.html)
6. Чекан О. Зустрічі з минулим: Олександр Козаренко / Олена Чекан // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://mamache.wordpress.com>
7. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : дис... канд. мистецтвознав. – 17.00.03. – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Олена Ернстівна. – К., 1999. – 187 с.
8. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років) / Юрій Чекан // Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Ніжин : Вид. ПП Лисенко М. М., 2014. – С. 189–198.
9. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музика. – 1996. – №3. – С. 3, 15.
10. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка / Наталія Швець-Савицька // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 10. Musica humana : зб. ст. кафедри муз. україністики. – Число 2. – Л., 2005. – С. 360–365. – (Серія «Історія української музики». – Вип. 13: дослідження).