

УДК 78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-10

Сиротинська Наталія Ігорівна  
доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва,  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
<https://orcid.org/0000-0001-9524-4574>

### ОЛЕКСАНДР КОЗАРЕНКО: ДУХОВНЕ ОСЕРДЯ «МЕЖОВОГО» КОМПОЗИТОРА

Досліджується творчість видатного українського композитора Олександра Козаренка на тлі його активної діяльності як композитора, піаніста, педагога і науковця. На основі осмислення всіх боків життєтворчості композитора осмислюється визначальна мета пошуку ним інтонаційних основ функціонування української музики. У цьому контексті розглядається важлива роль духовної музики, у царині якої композитор убачав основу формування національних музично-семіотичних процесів. Із цієї причини композитор підкреслював особливе значення середньовічної літургійної музики, репертуар якої зафіксований в українських нотолінійних ірмологіонах XVI–XVIII ст. Добра поінформованість О. Козаренка в особливостях сакральної монодії відчутно вплинула на творчість композитора. На цій основі він створив багато духовних творів, використовуючи інтонаційний фонд сакральної монодії або у прямому цитуванні, або у формуванні на цій основі особистісних образно-емоційних звукових рефлексій.

Підкреслюються вибрані твори О. Козаренка, що засвідчують оригінальність мислення композитора та здатність імпровізувати засобами різних інтонаційних фондів в однакових формотворчих рамках. Такими прикладами є «Ірмологіон» та «Мікросхеми» для камерного ансамблю. Широка палітра жанрів засвідчує неймовірне вміння митця прожити справді «межову» емоційність відчуттів. Підкреслюється вміння митця водночас перебувати в драматично-експресивному чи вдумливо-споглядальному стані сакрального монодійного мелосу. Відзначається також пов'язаність композиторської творчості і музикознавчих досліджень митця, про що свідчить його монографія «Феномен української національної музичної мови». У ній підкреслюється значимість духовної музики як основи для збагачення усіх складників національної музичної мови, а також актуального шляху до відновлення значимості української музики в європейському контексті.

Визначається головна сутність «межовості» композиторської творчості митця, який ніколи не забував своєї місії і вибудував особливий інтонаційний простір як ознаку надгострого відчуття обов'язку перед своїм народом. Цей простір заповнювався горизонталлю західноєвропейської стилістики та українського фольклору. Натомість вертикаль балансувала поміж величчю екзистенційної молитви духовних жанрів та експресивністю з домішкою гротеску, театральних жанрів.

**Ключові слова:** духовна творчість, О. Козаренко, сакральна монодія, Ірмологіон, М. Лисенко, інтонаційний фонд, національна музична мова.

#### **Syrotynska Natalia. Oleksander Kozarenko: spiritual core of the “boundary” composer**

The work of the outstanding Ukrainian composer Oleksandr Kozarenko is studied against the background of his active activities as a composer, pianist, teacher and scientist. Based on an understanding of all aspects of the composer's creativity, the defining goal of his search for the intonation bases of the functioning of Ukrainian music is understood. In this context, the important role of spiritual music is considered, in the field of which the composer saw the basis of the formation

of national musical and semiotic processes. For this reason, the composer emphasized the special importance of medieval liturgical music, the repertoire of which is recorded in Ukrainian notoline irmologions of the 16th–18th centuries. Good information O. Kozarenko in the peculiarities of the sacred monody significantly influenced the work of the composer. On this basis, he created many spiritual works, using the intonation fund of sacred monody either in direct citation, or in the formation of personal image-emotional sound reflections on this basis.

Selected works of O. Kozarenko are emphasized., testifying to the originality of the composer's thinking and the ability to improvise using different intonation funds within the same formative framework. Such examples are «Irmologion» and «Microcircuits» for chamber ensemble. A wide palette of genres testifies to the artist's incredible ability to experience a truly «borderline» emotionality of sensations. The artist's ability to simultaneously be in a dramatic-expressive or thoughtful-contemplative state of sacred monodic melos is emphasized. The connection between the composer's work and musicological studies of the artist is also noted, as evidenced by his monograph «The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language». It emphasizes the importance of spiritual music as a basis for enriching all components of the national musical language, as well as an actual way to restore the importance of Ukrainian music in the European context.

The main essence of the «limitation» of the composer's work of the artist, who never forgot his mission and built a special intonation space as a sign of an acute sense of duty to his people, is determined. This space was filled with the horizontality of Western European stylistics and Ukrainian folklore. Instead, the vertical balanced between the grandeur of the existential prayer of spiritual genres and the expressiveness, with an admixture of the grotesque, of theatrical genres.

**Key words:** spiritual creativity, O. Kozarenko, sacred monody, Irmologion, M. Lysenko, intonation fund, national musical language.

*Я покажу вам безліч світів.*

Михайль Семенко

**Вступ.** В одному з останніх інтерв'ю Олександр Козаренко назвав себе «межовим» композитором – лемком за походженням у пошуках європейського коріння на межі Європи і України<sup>1</sup>. Звідки таке визначення? Імовірно, митець мимоволі озвучив глибинне відчуття власного призначення, що відкриває для нас містерію його життя і творчості як композитора, піаніста, педагога і науковця. У межах цих граней виявляємо правдиві виміри його неймовірного таланту і наполегливості водночас.

Як піаніст О. Козаренко все життя пропагував українську фортеп'яну музику, як науковець – був одним із перших в Україні, хто розробив новітній курс богослов'я і філософії музики, як педагог – активно пропагував національне мистецтво, а також переконливо творив його новітні форми – як композитор. І весь свій «межовий» досвід він вкладав у пошуки функціонування української музики в сенсі звукореалізації етносу через створення національної музичної мови. Ця теза стала осердям авторської монографії «Феномен української національної музичної мови», опублікованої у 2000 р. [6]. Імовірно, визначена у зазначеній книзі ідея вимагала тривалих пошуків та експериментальних інтонаційних вивірень, що вповні відповідало глибині таланту й артистичному темпераменту митця, його внутрішній свободі.

Підкреслена контрастність творів композитора увиразнює визнану ним самим власну «межовість», розпростерту поміж кардинально різних творчих площин, поміж

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=XqzBSeR1uC8>

етнохарактерною знаковістю і музичними лексемами західноєвропейського походження. І в тих «межах» Європи й України О. Козаренко віднайшов надпотужний центр тяжіння, до якого завжди спрямовувався нестримний політ його мистецького мислення. Таким осердям була духовна музика як відгук тої мистецької інвазії з Візантії, що не перервала, а, навпаки, надала додаткового імпульсу національним музично-семіотичним процесам, розширивши їх джерельну базу [6, с. 101].

**Матеріали та методи.** Композитор створив цілу палітру різножанрових духовних композицій, перелік яких подаємо за хронологією:

- «Ірмологіон» для струнних (1988);
- «Острозький триптих» для мішаного хору (1994), до якого увійшли кондак Пресвятій Богородиці «Возбранной воєводи», псалом «Блажен муж» і задостойник «О Тебї радується»;
- вокально-симфонічна ораторія «Страсті Господа Бога нашого Ісуса Христа» для читця, солістів, хору та камерного оркестру (1996);
- «Чотири молебні пісні до Діви Марії» для жіночого хору, камерного оркестру й органу (1996);
- «Псалом Давидів» для хору й оркестру (1998);
- Літургія св. Іоанна Златоуста (1999–2000);
- Кантата новомученикам УГКЦ «Вінець нетлінний» для хору, органу й оркестру (2002);
- Українська Кафолічна Літургія (2003);
- «Архиерейська Божественна Літургія для хору та оркестру», присвячена Голодомору українського народу в XX столітті (2005);
- «Український реквієм» для солістів, хору і оркестру (2008);
- «Різдвяна Божественна Літургія» для мішаного хору а cappella (2014);
- «Величання князю Володимирі», кантата для хору та оркестру (2015).

Дата написання «Величання князю Володимирі» стала символічною межею майже 30-літньої активної духовної творчості О. Козаренка від часу написання ним «Ірмологіону» у 1988 р. І це був саме той тривалий період теоретичних пошуків і практичних напрацювань, у межах якого композитор досліджував сутність музики, її функціональність у різні періоди, інтонаційні особливості і, головне, національну компоненту. Усе це впродовж десятиліть цікавило О. Козаренка, який зумів сконцентровано підійти до розв'язання визначеної проблематики і розпочати від основ – культурно-мистецьких традицій Середньовіччя. Саме у цій ділянці О. Козаренко відкривав забуті сторінки інтонаційної мови сакральної монодії, так необхідної для творення нових знакових систем, для подальшого розвитку української культури. На цьому шляху він прийшов до розроблення унікального курсу богослов'ї та філософії музики, що підсумовувало багаж напрацьованих теоретичних знань і композиторського досвіду [5].

**Результати.** Отже, активне зацікавлення Олександра Козаренка сакральною монодією тісно пов'язане з намаганням осмислити і долучити співочу літургійну лексику до власного композиторського письма. Це проявилось, з одного боку, у використанні інтонаційного фонду української церковної музики у різножанрових духовних композиціях, а з іншого – у музикознавчому контексті, базованому на осмисленні мовленнєвих кодів монодії, поруч із пошуком богословських основ природи музичного звуку. Так, тематика виступу О. Козаренка на одній із чисельних конференцій присвячена розкриттю «Літургічної природи музики» [7]. Такий підхід пов'язувався з трактуванням митцем

церковної музики як середовища формування тезаурусу національних стереотипів музичного професіоналізму.

О. Козаренко вважав, що українська церковна музика сприяє дослідженню кардинальних змін етномузичної свідомості і, відповідно, мовно-стильових мутацій XVI–XVII ст. [4]. Акцентування на цьому періоді української історії було не випадковим, і передусім завдяки рідному місту Коломиї, де композитор з дитинства добре знав і впродовж усього життя товаришував із музикознавцем-медієвістом Юрієм Ясіновським, тож був добре ознайомлений із таким важливим періодом для розвитку української музики, як XVI–XVII ст.

Так, наприкінці XVI ст. в Україні було створено національний тип п'ятилінійної нотації, за допомогою якої вперше зафіксували вибраний репертуар середньовічної монодії (одноголосся) у точному прочитанні. Піснеспіви укладалися в новаційні літургійні збірники – ірмологіони, що за короткий час стали основним підручником для початкової освіти всіх без винятку українських дітей. Це зумовило функціонування церковної музики як єдиного поля, в якому формувалися інтонаційні моделі національного музичного професіоналізму, до яких так часто звертався і сам О. Козаренко. В окремих випадках таке звертання полягало у прямому цитуванні, а в іншому – у пересіванні кризь внутрішній стан композитора і, відповідно, у формуванні його особистісних образно-емоційних звукових рефлексій.

Важливо, що добра поінформованість О. Козаренка в особливостях сакральної монодії, зокрема у структурі і репертуарі ірмологіонів, співпала з переломним періодом української історії, періодом відстоювання Незалежності. Тож створення митцем у 1988 р. «Ірмологіону» для струнних, якнайкраще втілило настрої доби, коли відроджувалися малознані сторінки національної культури. У цьому відношенні «Ірмологіон» задекларував не лише буквальне існування знакового для України літургійного нотолінійного збірника, але проілюстрував величезні можливості його інтонаційного фонду. Як відзначав Ю. Ясіновський у передмові до опублікованого «Острозького триптиху» [8], в основі тематизму «Ірмологіону» для струнних О. Козаренка покладено мелодіку осмогласного жанру богородичних-догматиків XVI ст. На цій основі композитор створив інструментальний цикл, проаналізований музикознавицею Ольгою Комендою у статті «Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора». Дослідниця звертає увагу на наслідування в «Ірмологіоні» структури барокової сюїти, а отже, в основі тематизму кожної з п'яти частин віднаходиться та чи інша жанрова модель. Послідовно експонуються такі жанри: хорал, народна пісня (ладкання), барокова арія, класичне балетне адажіо і менует. Уже самі назви передбачають контрастність, майстерно втілену композитором на межі перетину різних стилів і епох. Натомість однорідність струнних тембрів залишається єдиним стабільним засобом зміцнення барвистої композиції. У такий спосіб у тембровому мереживі струнних вибудовуються контрастні інтонаційні струмені, вилучені з монодійного зерна. У подальшому цей метод енергетичного розщеплення сакральних інтонацій стане превалюючим у духовній творчості митця.

Важливо, що у цей же період О. Козаренко працював над вокальним циклом «Мікросхеми» на слова коломийської поетеси Марти Томенко для камерного ансамблю, прем'єра якого відбулася в 1989 р. У цьому творі на противагу «Ірмологіону» розкриваються щораз нові можливості змістовної інтерпретації різноманітних інструментальних тембрів – цимбалів, ная, вібрафона та бонгів [1]. Твір складається із семи мініатюр,

сповнених імпресіоністського колориту, вирізняється композиційним мінімалізмом і подібно до «Ірмологіону» побудований на сюїтній моделі. Певною мірою обидва твори, створені в один час, засвідчують оригінальне мислення композитора, який імпровізував різним інтонаційним фондом в однакових формотворчих рамках.

У цей же час композитор пише «Пасакалію на галицьку тему для органу», що, як і попередні твори, характеризується використанням мінімалістичних ресурсів та інтонаційною простотою. Проте на противагу монодійним інтонаціям «Ірмологіону» та імпресіоністичному мисленню «Мікросхем» композитор протиставляє «Пасакалію» як зразок багаторівневого діалогу етнічного мелосу з варіаціями *basso ostinato* для органу (1989). «Пасакалія» відображає також захоплення автора поліфонією і українським динамічним мінімалізмом.

Варто підкреслити, що три вищезазначені твори, написані в один період, засвідчують т. зв. «пробу пера» молодого композитора, який намагався в мінімалістичних межах висувати інтонаційні контури різних стилістичних зрізів, і це йому вдалося. Натомість поєднання характерів граціозної сюїтності з бароковою ґрунтовністю визначило подальше балансування композиторської творчості поміж загостреною театральністю і драматизмом. Подібні настрої яскраво проявляються в наступному переході від мінімалізму до великих форм сонатно-симфонічного складу. Такий принцип визрівання наступного домінуючого жанру з попереднього О. Коменда, дослідниця життєтворчості О. Козаренка, визначила як ланцюговий. Наступним етапом став 1994 р., коли О. Козаренко творив композиції, буквально діаметральні за стилем, змістом і виконавським складом:

– «Дон Жуан» з Коломій», балет за мотивами творів Л. фон Захера-Мазоха (включає раніше написані «Оро» для ансамблю перкусії, «Інвенції для чотирьох мелодичних інструментів та «Concerto Rutheno»);

– «Оро» для ансамблю перкусії;

– «Острозький триптих» для мішаного хору а *cappella*;

– «П'єро мертвопетлює», камерна кантата для контратенора та інструментального ансамблю на вірші Михайля Семенка;

– «Chanson triste» пам'яті В. Лютославського для органу і струнних.

Широка палітра представлених жанрів засвідчує неймовірне вміння митця проживати справді «межову» емоційність відчуттів водночас. І водночас перебувати у вдумливо-споглядальному стані сакрального монодійного мелосу, розгорнутої архаїки пісні для органу і струнних, експресивно-гротескного настрою П'єро, динамічної вибуховості перкусійних ритмів. Усе це підкреслює неймовірність того внутрішнього закипання, що феєричним феєрверком висвітлило авторський талант.

Тож варто задуматися, а що відбулося напередодні? Що спричинилося до створення цілої низки таких контрастних, досконалих і, можна сказати, «межових» творів? У цьому контексті варто пригадати 1993 р., час професійного визнання, що засвідчують принаймні дві знакові події – захист кандидатської дисертації на тему «Микола Лисенко як основоположник української національної музичної мови», а також початок викладацької праці у стінах Львівської консерваторії імені – який символізм! – М.В. Лисенка. Безсумнівно, усе це було неабияким досягненням молодого композитора і науковця, це надихало, тож вибухнуло цілою низкою геніальних творів у 1994 р.

Сутність творчого мислення О. Козаренка найкраще розкривається ним самим у тематиці вищезазваної кандидатської дисертації, а надалі докторського дослідження

«Феномен української національної музичної мови». В обидвох випадках митець концентрує увагу на особливостях творення і функціонування національної музичної мови. І, як йдеться в одному з геніальних афоризмів Григорія Сковороди, «що полюбив – у те й перетворився», подібно й О. Козаренко – ніколи не припиняв пошуків генези національного інтонаційного поля і водночас талановито снував мереживо власної творчості.

На цьому шляху надійною опорою для композитора став М. Лисенко, у музиці якого на зламі XIX–XX ст. відбулося зімкнення багатовікових семіотичних процесів у власній музичній мові, яка стала моделлю національної. Як пише Козаренко, «музична мова Лисенка як перша справжня національна музичносеміотична система стала тим рубежем, що відділив могутній пласт т. зв. передстилю в українській музиці (період формування давньоукраїнської музичної мови, який завершується творчістю М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського), означив параметри власне стилю, розвинутого спадкоємцями М. Лисенка, і передбачив низку ознак мета- чи надстилю... і дотепер справляє вплив на подальше становлення національної музичної мови».

Важливо зазначити, що в часі вивчення Лисенкової творчості О. Козаренко не міг оминати значимості досліджуваного періоду, коли виокремлювалася категорія «музичної мови» як семіотичної системи. Саме перші десятиліття XX ст. характеризуються приходом т. зв. «лінгвістичної свідомості» модернізму, коли ця риса була майже одночасно відкрита в багатьох суміжних галузях: філософії, літературо- та мовознавстві, естетиці. Цей період характеризувався розробленням тлумачення мистецьких текстів аж до гіпертексту навколишньої реальності. Звідси ставлення до музичного мистецтва як до певного мовленнєвого коду, в якому зберігаються численні елементи музичного вислову. Отже, для О. Козаренка сакральна монодія стала тим особливим середовищем, без урахування якого «годі досягнути до розкриття оригінальності справжнього розуміння текстів українських церковно-музичних творів, що становлять незаперечний національний пріоритет у світовому загальноартистичному дискурсі». Композитор не просто вивчав репертуар сакральної монодії, він буквально імпровізував інтонаціями середньовічних піснеспівів, геніально відчував їх вібрування і на цій основі творив.

Особливе ставлення до церковної музики не перешкоджало композиторові експериментувати, гармонізуючи монодійні піснеспіви, впроваджуючи оркестровий супровід до традиційно акапельних літургічних творів, доповнюючи їх також органом, що сприймається традиційним інструментом римо-католицького обряду, розбудовувати окремі сакральні жанри до меж великих форм. Знаково, що на зміну мінімалістичному «Ірмологіону» для струнних (1988) та акапельному «Острозькому триптиху» (1994) в наступні роки прийшли розлогі ораторії, кантати та літургії, докладний список яких міститься на початку. Серед чисельних духовних творів віднаходимо також національно атрибувані, зокрема «Кантату новомученикам УГКЦ «Вінець нетлінний» для хору, органа й оркестру (2002); «Українську Кафолічну Літургію» (2003); «Архиєрейську Божественну Літургію для хору та оркестру», присвячену Голодомору українського народу в XX ст. (2005); «Український реквієм» для солістів, хору і оркестру (2008). Це свідчить про глибоке усвідомлення композитором національної приналежності і мистецької жертовності, принесеної своєму народу в інтонаційних шатах.

**Висновки.** Певною мірою О. Козаренко ототожнював себе зі своїм народом, що віднаходимо на сторінках знакової для нього монографії. Композитор пише: «Багатовікове (упродовж двох тисячоліть) існування України в **«межовій»** ситуації [виділення автора. – Н. С.] – на порозі Сходу і Заходу як частини Великого Кордону (за визначенням

Я. Дашкевича), маргінальність української людности в «тілі» двох імперій (Російської та Австро-Угорської) зумовили постійну актуалізацію екзистенційної категорії життя як балансування на вістрі буття і небуття... Це зумовило традиційне для українців глибокоособистісне, інтимне, «сердечне» сприйняття Бога». А в одному з інтерв'ю до 180-ліття М. Лисенка О. Козаренко визначив головну ознаку шляхетності як глибокого, надгострого відчуття обов'язку перед своїм народом. У цьому й полягає сутність «межовості» композиторської творчості митця, який ніколи не забував своєї місії і вибудував особливий інтонаційний простір. Цей простір заповнювався горизонталлю західноєвропейської стилістики та українського фольклору. Натомість вертикаль балансувала поміж величчю екзистенційної молитви духовних жанрів та експресивністю, з домішкою гротеску, театральних. Варто пам'ятати, що композитор співпрацював із багатьма театрами України і написав музику до понад 50-ти вистав.

Певною мірою текст Михайля Семенка, покладений О. Козаренком в основу камерної кантати «Г'єро мертвопетлює», першовиконавцем якої у 1994 р. був легендарний МІФ – Василь Сліпак, суголосний творчому кредо композитора:

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

Тож сутність творчості О. Козаренка полягала не в подоланні «межовості», яку він так глибоко відчував, а в невпинному балансуванні поміж потужними інтонаційними імпульсами «безлічі світів». Серед них відшукував власну музичну мову, вилущену з національно-своєрідної знакової системи, а серед «безлічі шляхів» надійною опорою залишалася музика духовна. Був переконаний, що «важливим є момент подолання стильової вторинності сакральної музики щодо музики світської, повернення основного русла музичного семіозу і це явище може привести до колосального оновлення і збагачення усіх складових національної музичної мови». У цьому вбачав шлях до відновлення актуальності української музики в європейському контексті.

### Література

1. Кашкадамова Н. Нові компакт-диски. *Українська музика*. 2019. Ч. 1. С. 122–125.
2. Козаренко О. Микола Лисенко – творець української національної музичної мови. Коломия, 2023. 136 с.
3. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Калофонія*. 2002. Вип. 1. С. 150–161.
4. Козаренко О. Що таке церковна музика? (музично-історичний, богословський і творчий аспекти). *Калофонія*. 2004. Вип. 2. С. 243–250.
5. Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної музичної освіти. *Науковий вісник ЛНУ імені І. Франка. Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 3–7.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови». Львів, 2000. 286 с.
7. Козаренко О. Літургична природа музики. *VI Міжнародна наукова конференція «Літургія і літургійний спів візантійського обряду в історичному розвитку»*. URL: <https://ucu.edu.ua/events/vi-mizhnarodna-naukova-konferentsiya-liturihiya-i-liturihijnyj-spiv-vizantijskoho-obryadu-v-istorychnomu-rozvytku/>
8. Козаренко О. Острозький триптих / передмов. і біогр. Ю. Ясіновського ; ред. Б. Борисенко. Львів, 2002. 15 с.
9. Козаренко О. Творчість Лисенка – диво самозростаючого Логосу. URL: <https://mus.art.co.ua/tvorchist-lysenka-dyvo-samozrostauchoho-lohosu/>

- 
10. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора. *Музикознавчі студії інституту мистецтв СХУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2012. Вип. 10. С. 141–157.
11. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець : монографія. Луцьк, 2017. 252 с.

