

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано №1

САСЮК ЮЛІЯ

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник –

Басса О. М.
кандидат мистецтвознавства, доцент

Рецензент –

Липецька М. Л.
кандидат мистецтвознавства, доцент

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ МИТЦЯ У ХРОНОЛОГІЇ ЖИТТЄВИХ І ТВОРЧИХ ПОДІЙ.....	7
1.1. Особливості становлення творчої особистості О. Козаренка.....	7
1.2. Творчість митця.....	9
1.3. Виконавська діяльність Олександра Козаренка.....	12
РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА.....	16
2.1. Історія розвитку українського камерно-вокального циклу.....	16
2.2. Цикл у композиторській творчості О. Козаренка.....	21
2.3. «Сім струн» на слова Лесі Українки.....	24
2.4. «Триптих на слова Марти Томенко».....	36
2.5. «П'ять солоспівів на слова Софії Майданської».....	39
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ «П'ЯТЬ СОЛОСПІВІВ НА СЛОВА СОФІЇ МАЙДАНСЬКОЇ».....	45
3.1. Особисті рефлексії виконань творів О. Козаренка дуєтом Ірина Ключковська – Мар'яна Самотос.....	45
3.2. Основні прикметні риси інтерпретації «П'яти солоспівів на слова Софії Майданської» дуєтами І. Ключковська – М. Самотос, Г. Носова – О. Козаренко.....	47
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

Актуальність дослідження полягає у популяризації виконання українського репертуару в складному часі повномасштабної війни. У цей непростий період підтримка національної культури, зокрема музичної, є надзвичайно важливою для збереження ідентичності, адже вона нагадує про багату культурну спадщину та дає відчуття приналежності. Саме тому дослідження, спрямовані на підтримку та популяризацію українського музичного мистецтва, є необхідними і суголосними часові.

Уведення до наукового обігу порівняльного аналізу інтерпретацій вокального циклу «П'ять романсів на слова Софії Майданської» має важливе теоретичне та практичне значення. Особливу увагу в роботі зосереджено на авторському виконанні твору, що дає змогу глибше відчувати смислове значення циклу, його стилістичні особливості й емоційний зміст.

У дослідженні прослідковуються витоки і етапи розвитку українського камерно-вокального циклу, який у творчості Олександра Козаренка ламає стереотипи жанру та є виразником українського начала. Його твори написані на тексти українських письменниць минулого і сучасності (Лесі Українки, Марти Томенко, Софії Майданської); стильово поєднують у собі модернізм, експресіонізм і символізм; мають густу, поліфонізовану фактуру; насичені атональністю та політональністю. Партія фортепіано своєю складністю рівноцінна сольним фортепіанним творам композитора. Її можна трактувати як самостійну фортепіанну прелюдію. Фактурно насичена, з частою зміною ритмів, альтерована, технічно складна, вона не лише підтримує вокальну партію, а й дає змогу розкрити ідейний зміст, передає характеристики й настрої слова, емоційно підтримує і доповнює соліста.

Філософське заглиблення, архетип українства, інтонами гуцульського фольклору, які закладені в цих циклах і є частиною музичної мови, відображають ті новітні тенденції, які є особливо цікавими, невідомими і потребують популяризації.

Риси наукової новизни. Вперше у науковій роботі здійснено порівняльний аналіз інтерпретації циклу «П'ять солоспівів на слова Софії Майданської» у двох виконаннях: авторському (у співпраці з Г. Носовою) та дуєтом І. Ключковська – М. Самотос. Окрім цього, у дослідженні проаналізовано жанрово-стильові характеристики циклів та особливості фортепіанної партії в камерно-вокальних творах Олександра Козаренка на прикладі циклів «Сім струн», «Триптих на слова Марти Томенко» та «П'яти солоспівів на слова Софії Майданської».

Мета дослідження:

- ✧ висвітлити історію створення вокальних циклів;
- ✧ проаналізувати фактуру творів з акцентом на фортепіанну партію;
- ✧ визначити та проаналізувати жанрове підґрунтя кожного циклу.

Завдання дослідження:

- ✧ висвітлити творчість Олександра Козаренка крізь призму його життєвого шляху;
- ✧ дослідити камерно-вокальну творчість композитора;
- ✧ охарактеризувати виконавську діяльність О. Козаренка;
- ✧ розглянути історію розвитку українського камерно-вокального циклу;
- ✧ проаналізувати особливості фортепіанної партії у вокальних циклах композитора: «Сім струн» на слова Лесі Українки, «П'ять романсів на слова Софії Майданської», «Триптих на слова Марти Томенко»;
- ✧ обґрунтувати основні прикметні риси інтерпретації циклу «П'ять романсів на слова Софії Майданської» на прикладі виконань дуєтами Ірина Ключковська – Мар'яна Самотос та Ганна Носова – Олександр Козаренко.

Методи дослідження:

- ✧ історико-мистецтвознавчий: дослідження творчості Олександра Козаренка;
- ✧ теоретичний: при вивченні фортепіанної партії у вокальних циклах Олександра Козаренка;

- ✧ компаративний: порівняльна характеристика інтерпретації камерно-вокального циклу О. Козаренка «П'ять солоспівів на слова Софії Майданської» дуетами Носова-Козаренко та Ключковська-Самотос;
- ✧ аналітичний: при вивченні наукової літератури;
- ✧ виконавсько-інтерпретологічний: дослідження особливостей виконання фортепіанної партії у вокальному циклі «П'ять романсів на слова Софії Майданської».

Об'єкт дослідження – камерно-вокальні цикли Олександра Козаренка.

Суб'єктом дослідження наукової роботи є «П'ять романсів на слова Софії Майданської» О. Козаренка у музичних інтерпретаціях автора (у співпраці з Г. Носовою) і дуету І. Ключковська – М. Самотос.

Матеріалом дослідження стали камерно-вокальні цикли Олександра Козаренка «П'ять романсів на слова Софії Майданської» та їхня художня інтерпретація дуетами Ірини Ключковської – Мар'яни Самотос [13-19, 27] та Ганни Носової – Олександра Козаренка [28], а також нотні видання циклів «Сім струн», «Триптих на слова Марти Томенко» та «П'ять солоспівів на слова Софії Майданської», що зберігаються у фондах музичних бібліотек.

Теоретичну основу дослідження становлять музикознавчі та літературознавчі джерела, що всебічно розкривають обрану тему. Серед них вагоме місце займають праці, присвячені життєвому та творчому шляху композитора Олександра Козаренка [3, 5, 6, 8, 9, 13-19, 28-37, 40-45, 47, 50]: монографії, статті, спогади сучасників, аналіз окремих його творів, зокрема камерно-вокальних. Окремий блок літератури присвячено дослідженню українського романсу та камерно-вокальної музики в історичному та теоретичному аспектах [3-5, 7, 40, 46], що дає змогу контекстуалізувати творчість Козаренка в ширшому мистецькому процесі. Важливими є також джерела, що висвітлюють біографію та поетичну спадщину Софії Майданської [2, 38, 42, 44], чиї вірші лягли в основу досліджуваного вокального циклу. Аналіз літературного першоджерела – циклу Лесі Українки «Сім струн» [1, 48] – є необхідним для розуміння взаємозв'язку поетичного

та музичного текстів. Додаткову цінність мають інтернет-ресурси з аудіо- та відеозаписами виконання вокального циклу Олександра Козаренка на слова Софії Майданської [13-27], що надають можливість безпосереднього ознайомлення з музичним матеріалом. Крім того, залучено праці, що досліджують музичну культуру Галичини кінця XIX – початку XXI століть [11, 12], що сприяє розумінню мистецького середовища, в якому формувалася творчість Козаренка та Майданської, а також загальні музикознавчі довідники та статті з теорії музики [51, 52], що забезпечують методологічну основу дослідження.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 62 сторінки, обсяг основного тексту – 48 сторінок. Список використаних джерел включає 50 позицій.

РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ МИТЦЯ У ХРОНОЛОГІЇ ЖИТТЄВИХ І ТВОРЧИХ ПОДІЙ

1.1. Особливості становлення творчої особистості Олександра Козаренка.

Я покажу вам безліч світів –
оригінальних і капризних...

Олександр Володимирович Козаренко – це видатний український композитор, піаніст, музикознавець і педагог. Він народився 24 серпня 1963 року в м. Коломия Івано-Франківської області. Його батько був інженером, родом із Житомирщини, а мама – вчителькою початкових класів, родом із Лемківщини. Вже з ранніх років композитор відчував потяг до написання музики й занять на фортепіано [34].

Першою вчителькою Олександра була Романа Володимирівна Клапоушак-Гуманілович – учениця В. Барвінського. Від початку навчання вона вимагала «співати» на фортепіано, інтонувати кожний голос фактури, відчувати музичну вертикаль або горизонталь. Пізніше Олександр Володимирович вчився гри на фортепіано в класі Всеслави Францівни Ясіновської (дружина доктора мистецтвознавства Ю. Ясіновського) та Марти Томенко, яка також була талановитою поетесою і художницею [34].

У 1978 році Олександр Козаренко вступив у Львівське музичне училище, де по класу фортепіано він навчався у Євгенії Ісаківни Агроскіної, а композиції – Михайла Михайловича Лемішка. Вже наприкінці четвертого курсу композитору вдалося влаштувати свій перший авторський концерт у малому залі консерваторії, де прозвучали фортепіанні Варіації, вокальний цикл «Сім струн» на слова Лесі Українки, Рондо для скрипки і фортепіано, дві фортепіанні «Писанки» та Пролог для двох фортепіано, виконаний разом з однокурсником Андрієм Тишковим [33].

У 1978 році, коли Олександр Козаренку було всього 15 років, відбувся його перший виступ в якості соліста з симфонічним оркестром [33].

У 1982-1993 роках Олександр Козаренко навчався в Київській консерваторії на аспірантурі. Піаніст з приємністю згадував роки проведені у Києві: «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 матір'ю. 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» [33].

У Київській консерваторії Олександр Володимирович навчався під керівництвом досвідчених педагогів – Всеволода Воробйова (фортепіано), Мирослава Скорика (композиція) та Івана Ляшенка (музикознавство) [37].

Активна концертна діяльність Олександра Козаренка як піаніста розпочалася ще в студентські роки. У його репертуарі було понад 200 творів української та зарубіжної класики, з якими він виступав як в Україні, так і Європі [34].

У 1993 році О. Козаренко почав працювати у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка, де майже 20 років (до 2010) займався викладацькою діяльністю. У 1999-2001 роках він був проректором з наукової роботи, а з 2006 року – завідувачем кафедри теорії музики. У Львові розпочалися творчі контакти Олександра Козаренка з Лідією Шутко, яка стала його незмінним партнером із камерного ансамблю [34].

У ці роки утвердився масштаб діяльності Олександра Козаренка. Він працював піаністом, композитором, музикознавцем і громадським діячем, а також став дійсним членом НТШ та головою його музичної комісії,

начальником відділу міжнародного співробітництва у Міністерстві культури і мистецтв України. Він був визнаний не тільки в Україні (заслужений діяч мистецтв України, 2008), а й за кордоном (одинарний професор УВУ в Мюнхені, 2009) [34].

Проте в таких рамках його невгамовній натурі ставало все тісніше. У 2010 році композитор залишив музичну академію і прийняв пропозицію ректора Івана Вакарчука очолити факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені І. Франка [34].

1.2. Творчість митця.

Як зазначає О. Коменда у своїй праці про композитора: «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, а музикознавчі інтереси живлять композицію» [34]. Камерні, театральні та духовні жанри у творчості композитора складають цілісну систему, ядром якої є протиставлення камерного/театрального жанру та духовного. Обидві лінії були достатньо представлені в творчості українських композиторів ХХ століття. Наприклад, камерний жанр відбився у творчості Б. Лятошинського, Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова та інших. У творчості О. Козаренка ця лінія розвитку продовжується з рисою, притаманною лише йому, – імпровізованою театральністю [34].

Періодизація творчості композитора співвідноситься не тільки з біографічними даними і стильовою еволюцією, а також тісно пов'язана з його композиторською, виконавською та музикознавчою сферами. Перехід від одного жанру до іншого не є послідовним. Визрівання кожного наступного жанру розпочинається заздалегідь, поступово зароджуючись в попередньому періоді творчості. Цей принцип О. Коменда називає «ланцюговим» [32].

Творчий шлях О. Козаренка має п'ять періодів.

Перший – це фортепіанна творчість (1982-1989 рр.), яка охоплює роки навчання композитора у Львівському музичному училищі, Київській консерваторії та на аспірантурі. Цей період характеризується тим, що значна частина творів написана або для фортепіано, або за його участю. Від ранніх років творчості композитора властива опора на національно виразний тематизм, його поліжанрова та театралізована природа, використання прийомів алюзії, цитування, числової та буквеної символіки. У цей час були створені Варіації для фортепіано (1982), Рондо для скрипки та фортепіано (1982), «Писанки» для фортепіано (1982-1989), вокальний цикл «Сім струн» на вірші Лесі Українки (1982), Пролог для двох фортепіано (1982). Написані в ці роки «Мікросхеми» та «Ірмологіон» свідчать про зародження рис наступного періоду [33].

Другий період – короткий та пов'язаний із симфонічним жанром (1989-1994 рр.). Тут композитор використовує прийоми алеаторики, сонористики, хеппенінгу, пуантилізму. Концертність стає поступово генералізуючою рисою його діяльності, а жанрово-стильова модуляція – характерним композиційним прийомом. Також у цей період зростає роль ударних та українських народних інструментів в симфонічному оркестрі та застосування характерних інтонаційних зворотів [32].

У цей час були написані твори великої форми, як-от концертно-симфонічний цикл – Скрипковий концерт (1989-1994), варіаційний цикл – «Чакона» (1990), сонатно-симфонічний цикл – «Епістоли» (1991) [33].

Рисами наступного періоду є зародження іронічно-гротескної образності та опанування симфонічного методу (вміння вибудувати розгалужену сітку симфонічних арок) [32].

Третій період характеризується написанням камерної музики та музики для театру (1988-2001 рр.). Це період є найбільш значним і плідним у творчості композитора, де він збагачує і поглиблює засвоєне у ранні роки творчості. Тут він поєднує раніше написані самостійні інструментальні твори у нових музично-театральних версіях (наприклад, балет «Дон Жуан з

Коломій» (1989-1994) вміщує в себе «Оро» для ансамблю ударних інструментів, «Інвенції» для чотирьох мелодійних інструментів (1990) та «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю (1990) [32].

Крім того, важливою ознакою цього періоду є початок використання прийому автоцититування та звертання до духовних тем і жанрів («Богородичні пісні» (1995), «Chansone triste» пам'яті Вітольда Лютославського (1994)) [33].

Серед основних здобутків цього періоду: «П'ять весільних ладкань з Покуття» (1992), «П'єро мертвопетлює» (1994), «Орестея» (1996 р. – перша редакція), «Sonata quasi una Fantasia» (1997), «Час покаяння» (1997), «Sinfonia estravaganza» (2001 р. – перша редакція) [32].

Для **четвертого періоду** властиве звернення до духовних творів (1994-2008 рр.). Тут були створені хорові та оркестрові композиції: «Острозький триптих» (1994), «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (1996), «Псалом Давида» (1998), «Різдвяна Божественна Літургія Святого Отця нашого Іоана Златоустого» (1999 р. – перша редакція), «Українська кафонічна літургія» (2000), «Український реквієм» (2008) [34].

Головним досягненням стало віднайдення інтонаційно-тематичних комплексів, які можуть поєднувати в собі ознаки ліричної пісні, барокової прелюдії чи фантазії, арії *lamento*, романтизованої мелодичної теми («Страсті», «Український реквієм»), ключовою ідеєю яких є жанрово-інтонаційний синтез [33].

П'ятий період характеризується редагуванням створеного раніше та зверненням до театральних жанрів (з 2008).

На розвиток творчості композитора впливають особливості його розвитку як виконавця та науковця. Виконавська манера протягом років його концертної діяльності не змінювалася на відміну від репертуару та пріоритетів між видами концертування. Сюди відноситься монографічна бахівська програма, яка завершила період інтересу піаніста до західноєвропейського барокового, класичного та романтичного репертуару. Надалі Олександр Козаренко буде звертатися до музики українських

композиторів, особливо М. Лисенка та музики ХХ століття. Щодо форм концертування, тепер піаніст надає перевагу лише сольному і камерно-інструментальному виконавству [34].

1.3. Виконавська діяльність Олександра Козаренка.

Протягом своєї концертної діяльності Олександр Козаренко виконав понад двісті творів зарубіжних та українських композиторів. До сольних концертних програм композитора входили твори Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Е. Гріга, Ф. Ліста, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Р. Шумана, А. Кос-Анатольського, Б. Лятошинського, М. Скорика, М. Лисенка та численні композиції самого Олександра Козаренка [34].

Протягом життя композитор виконував у концертах численні монографічні програми. Одна з таких присвячена Й. С. Баху, де були представлені три його клавірні концерти (№1 d-moll, №5 f-moll та концерт для двох клавирів c-moll).

Ще одна монографічна програма складалася з творів М. Лисенка: Соната a-moll op. 16; Рапсодія №2 A-dur «Думка-шумка» op. 18; П'ять п'єс за лляйпцігським автографом 1878–79 років (завершені О. Козаренком): Музичний момент, Мазурка, Гумореска, Пісня без слів, Експромт; Перший концертний полонез op. 5, As-Dur; Мрія «На солодкім меду»; Прелюдія «Хлопче, молодче» (із «Сюїти у формі старовинних танців») [34].

Монографічна програма з творів Б. Лятошинського охоплювала П'ять прелюдій op. 44; Сонату №1, Сонату №2; Концертний етюд-рондо та Прелюдії op.38, op.38 bis.

Ще одним українським композитором, з творів якого Олександр Козаренко створив монографічну програму, був А. Кос-Анатольський: «Гірська легенда»; Ноктюрн; Скерцо; Парафраз на тему солоспіву «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»; «Гомін Верховини», Вальс «Зів'ялі троянди»; Прелюдія a-moll; «Гуцульська токато»; «Буковинська сюїта» (Коломийка, Елегія, Аркан) [34].

Програма концерту «25 миттєвостей української фортепіанної музики» складалася з творів О. Козаренка «П'ять писанок» для фортепіано; М. Колесси «П'ять коломийок»; М. Лисенка «П'ять п'єс за лаяпцігським автографом 1878–79 років» (завершені О. Козаренком): Музичний момент, Мазурка, Гумореска, Пісня без слів, Експромт; Б. Лятошинського П'ять прелюдій ор. 44; Л. Ревуцького П'ять прелюдій ор. 4, ор. 7 [34].

О. Коменда висловлюється про виконавський стиль О. Козаренка так: «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» [34, С. 33].

Крім сольних, у репертуарі композитора були і камерні монографічні програми у співпраці з Валерієм Буймістром (баритон) та Людмилою Давимукою (сопрано). Разом з Лідією Шутко Олександр Козаренко мав у репертуарі три концертні програми: Скрипкові твори М. Скорика (Сонати для скрипки і фортепіано №1 та №2, «Іспанський танець», «Арія», «В народному стилі», «Мелодія» з к/ф «Високий перевал»); «Українська скрипкова соната» (О. Козаренко «Sonata quasi una Fantasia», Б. Лятошинський Соната для скрипки і фортепіано, М. Скорик Перша соната для скрипки і фортепіано, Є. Станкович «Sonata piccolo») та монографічна програма з камерних творів Д. Шостаковича [34].

Тетяна Гусарчук, доктор мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П. Чайковського, так згадує про виконавську манеру композитора: «Багатогранність і масштаб митця вражає, але є ще одне – те, що визначало зміст і якість усього того, що він робив. Те головне, що спрямовувало його діяльність, – це його українськість. Він незрівнянно грав Лисенка і Лятошинського... Його музикантське сприйняття обумовлювало глибину наукової думки: він ніби інтуїтивно прозрівав, торкаючись складних явищ в історії музики». [9, С. 29-30].

«Сповнена дивовижно потужної енергетики гра піаніста вражала, – мене не покидало відчуття, що з-під його пальців “летять іскри”» згадує Ніна Дика, кандидат мистецтвознавства, доцент ЛНМА ім. М. В. Лисенка у «Спогадах...». [9, С. 33-36].

Ігор Глібовицький, кандидат мистецтвознавства та викладач ІФФМК ім. Д. Січинського, відзначав неймовірне багатство штрихів і засобів артикуляції, володіння тембровим забарвленням звуку, майстерністю фразування, продуманістю відтінків, артистизмом та віртуозністю у виконавській манері О. Козаренка [9, С. 14-16].

Марія Макара, професор кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М. В. Лисенка, у виконанні О. Козаренка вбачала яскраву гру, технічну свободу, майстерне володіння фортепіанним туше та багатство виразових засобів, особливо несподівану інтерпретацію твору, де органічно поєднувались професійний піаніст та митець-композитор [9, С. 78-79].

Сам композитор при виконання творів зауважує: «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 підгледіти 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 закинutoю назад головою» [34, С. 32].

«Внутрішнє ансамблювання – значно важливіше будь-яких зовнішніх ефектів... Необхідно бути зосередженим на тексті, тому що все інше залежить від уміння реагувати на текст, вжитися в образ... Зал включиться, якщо ти включений. І зал дуже добре відчуває включений ти, чи ні» [34, С. 33].

РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У ТВОРЧОСТІ

ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

2.1. Історія розвитку українського камерно-вокального циклу.

Камерно-вокальний цикл – це жанр вокальної музики, який об'єднує декілька солоспівів (пісень) спільною ідеєю, драматургією чи літературною основою. У ньому важливу роль відіграє не лише вокальна партія, а й фортепіанний супровід, який збагачує художній зміст твору. Як жанр, він поступово розвивався в ході еволюції вокальної музики та бере свій початок у народних пісенних традиціях, середньовічній ліриці і вокальних формах ренесансу. В епоху романтизму він набув самостійного статусу [49].

Н. Герасимова-Персидська у своїй праці «Українська камерно-вокальна лірика другої половини XIX – початку XX століття» пише, що на відміну від простої збірки пісень камерно-вокальний цикл характеризується тим, що його частини пов'язані між собою загальним настроєм, наскрізними мотивами або тематичним розвитком [7]. Згідно з працею «Камерно-вокальний цикл у творчості українських композиторів XX століття» дослідниці О. Зінькевич, саме український камерно-вокальний цикл став важливим засобом вираження національних тем та лірики [8].

Історію розвитку українського камерно-вокального циклу потрібно розглядати в контексті розвитку західно-європейського, оскільки як жанр, камерно-вокальний цикл остаточно сформувався у Європі в XIX столітті, де однією з основних форм музикування була камерна музика. Такі концерти відбувалися у вітальнях, у малих приміщеннях, вдома в аристократів, які могли собі це дозволити. В епоху романтизму, коли емоційна глибина й індивідуальне вираження мали велике значення, а літературна основа стає невід'ємним компонентом музичного мистецтва, камерно-вокальний жанр набув повноцінного розвитку у творчості Франца Шуберта та Роберта Шумана [50].

Цикл «Зимовий шлях» Ф. Шуберта (*Winterreise*, 1827), який є одним з найтрагічніших, адже відображає подорож у стані відчаю та внутрішньої

боротьби, заклав основні принципи жанру: єдність літературного сюжету, тематичний розвиток, взаємодоповнення вокальної партії та фортепіанного супроводу. «Зимовий шлях», написаний 1827 року на слова Вільгельма Мюллера, складається з 24 номерів та є вершиною камерно-вокальної лірики. Оскільки прямий сюжетний зв'язок між кожною частиною відсутній, пісні об'єднуються музичними засобами, що наближає їх до інструментальної музики. Фортепіанна партія тут набуває більшої виразності та стає рівноправним партнером вокаліста в розкритті драматургічного змісту [49].

Цикл Ф. Шуберта «Прекрасна мельниківна» (*Die schöne Müllerin*, 1823), що розповідає про історію нерозділеного кохання юнака до дівчини, був написаний Ф. Шубертом у 1823 році на вірші німецького поета Вільгельма Мюллера. Він складається з 20 романсів, у яких поетичний текст розкриває сюжет, а також тематичну і стилістичну ідею всього циклу [50].

У камерно-вокальних циклах Роберта Шумана спостерігається не лише тематична єдність, а й музична драматургія, що відображає внутрішні переживання героя. Вокальний цикл – це психологічна драма. Найвідоміші серед них: «Любов і життя жінки» (*Frauenliebe und Lebane*, 1840), «Любов поета» (*Dichterliebe*, 1840), «Мірти» (*Myrthen*, 1840) [49].

«Любов поета» Р. Шумана є одним з найвідоміших вокальних циклів. Створений на слова Г. Гейне, він складається з 16 пісень, що розкривають еволюцію почуттів головного героя: від піднесеного кохання до розчарування і внутрішнього примирення. На відміну від традиційних збірок пісень цей цикл має драматургічну єдність, яку підкреслюють лейтмотивні зв'язки: фортепіанний епілог завершує думку тексту та підсумовує весь цикл, де звучать мотиви першої пісні [50].

Цикл «Мірти» на відміну від «Любові поета» написаний на слова різних авторів та не має наскрізного драматургічного розвитку, тобто це своєрідна антологія любовної лірики. «Любов і життя жінки» на вірші Адельберта Шаміссо складається з 8 пісень і оповідає про життя жінки від моменту

закоханості до втрати чоловіка. У цьому творі фортепіанна партія завершує цикл цілою постлюдією [50].

У ХХ столітті починає активно розвиватися українська камерно-вокальна музика. Тривалий час солоспіви та обробки народних пісень були основними у професійній вокальній музиці. Як жанр, вокальний цикл у творчості українських композиторів бере свій початок у західноєвропейській традиції. Така форма об'єднання різних творів в одне ціле дає можливість висвітлити різні теми, як-от любовну лірику, емоційний стан людини, соціально-історичну проблематику. Звертання до текстів як українських, так і зарубіжних поетів привертало увагу композиторів. Зазвичай в основі вокального циклу були вірші одного автора, але є й такі, що складаються з текстів різних поетів [49].

Першим зразком камерно-вокального жанру в українській музиці можна вважати 12 романсів та два дуети на слова Г. Гайне (в перекладі композитора) (1893) Миколи Лисенка, які написані на основі поетичної збірки «Ліричне інтермецо». Ще одним прикладом своєрідної циклізації є солоспіви на слова Тараса Шевченка, так звана «Музика до Кобзаря». Цілий том містить більше 50 солоспівів, серед яких: «Ой одна я, одна, як билиночка в полі», «Туман, туман долиною», «Новгороді коло броду», «Садок вишневий коло хати», «Ой чого ти почорніло, зеленєє поле», «Нащо мені чорні брови», «Ой люлі, люлі», «Якби мені, мамо, намисто», «Над Дніпровою сагою», «Полюбилася я» тощо.

Микола Лисенко довів, що камерно-вокальний жанр гідний почесного місця в українській музичній спадщині.

У Якова Степового є об'єднання творів, написаних у 1902-1903 рр., – так званий цикл «Барвінки». Однак він не створювався як цикл: твори об'єднані періодом двох років, для яких характерні мініатюри та український текст. Вокальні цикли Якова Степового охоплюють «Пісні настрою» на слова Олександра Олеся (1907-1908, оп.6): «Лився спів колись у мене...», «О, ще не всі умерли жалі», «Долини сплять», «В квітках була душа моя», «Скоро сонце засміється», «О слово рідне», «Не беріть із зеленого луку верби», «Ні, не

співай пісень веселих» та «Три вірші М. Рильського» (1911): «Не грай! Не грай!», «Ноктюрн», «Без хвилювань, без мук...», «Хотел бы в единое слово» на слова Г. Гайне.

Вагомий внесок в жанр українського камерно-вокального циклу вніс Михайло Вериківський. Серед його творів потрібно зазначити такі: «Ліричний цикл» на слова Є. Фоміна («Розцвітає мак», «Мак кругом посох», «Колискова»), «Образ коханої» на слова П. Грабовського («Ти», «Все тобі», «Важке передчуття», «Ти померла»), «З сучасної грецької лірики» на слова Н. Вреттакоса («Біля мигдального дерева», «Зайшло моє сонце», «Весно, я люблю тебе», «Я поставлю хатку»), «Пісні Сафо» – переклад І. Франка («Матусю солодка», «Щезли зорі», «Афродіто, безсмертна Зевесова доню», «Як буря по горах бушує», «Покинули ви мене»).

Творчість Бориса Лятошинського була ще одним етапом у становленні жанру. Як зазначає Олександр Козаренко у передмові до збірки вокальних творів композитора: «Подібно до Й. Брамса у вокальній музиці Б. Лятошинського «рідко світить сонце». Та все ж її присмеркова атмосфера спонукає до розважень над таємницями людської душі, «місячних тіней», зоряного неба над головою... Так *musica bumana* перетворюється на *musica mundana*, стаючи дорогоцінним джерелом знання про світ, від- (спів-, со-) твореного Митцем у залишених нам текстах» [45]. Серед камерно-вокальних циклів композитора необхідно згадати чотири романси для середнього голосу та фортепіано на сл. П.-Б. Шеллі, тв. 14: «Хоч не звучать гармонійні пісні», «Я ласк твоїх боюсь», «На добраніч», «Минулі дні» та цикл «Місячні тіні» – чотири романси для високого голосу та фортепіано, тв. 9: «В промінні білім» на сл. П. Верлена, «Прелюдія» на сл. І. Сєверянина, «Молодик» на сл. К. Бальмонта, «Втеча місяця» на сл. О. Уайльда.

Камерно-вокальні цикли Антіна Рудницького – ще один яскравий приклад втілення нових тенденцій розвитку жанру європейської музики. Серед його циклів: для баса з фортепіано – «Three Hymns to the Industrial Age» op. 9,

написаний у 1928 році; для баритона і фортепіано – «Two humoristic ballades» op. 34; для сопрано та фортепіано – «Пісні любові» op. 3 (1921 рік), «Китайська флейта» op. 6 (1926), «Три спокійні пісні» op. 2 (1919 рік), «Дванадцять народних пісень» op. 18 (1937-1938), «Квантовий триптих» для голосу в супроводі фортепіано або віолончелі op. 19 (1939), «Літній день» op. 42 (1963), «П'ять любовних поем Наталії Лівицької-Холодної» з прелюдією і інтерлюдіями для сопрано в супроводі симфонічного оркестру, «Six Songs for Suzanne» для сопрано та фортепіано op. 52 (1974), «Two songs without words» op. 53 (1975), «Four songs for a High Voice and Piano» op. 33 (1958), «Чотири пісні до слів Бальмонта op. 5 (1924), «4 пісні про поневолену Україну» op. 26 [5, С. 289-292].

Творчість Юрія Іщенка збагатила українську камерно-вокальну спадщину своєю різнобарвністю, завдяки зверненню, подібно А. Рудницькому до текстів різних поетів: українських, фінських, французьких, англійських. Серед його камерно-вокальних циклів: «Вокальний цикл на вірші Р. Гамзатова» у дев'яти частинах для голосу у супроводі фортепіано (1964), «Ланцюг перлин» на вірші Катрі Вали у шести частинах (1966), «Календарні пісні» (1973) на українські народні тексти для голосу і фортепіано у п'яти частинах, «Дитячі пісні» (1978) на тексти українських народних дитячих пісень для сопрано, «Пам'ять про сонце» (1979) для мецо-сопрано на слова А. Ахматової, «Пісні провансальських трубадурів» (1982) для баса на вірші Бернарда де Вентадорна, «Поезія землі» (1985) для баритона на вірші Джона Кітса, «Промиті дощами часи» (1989) для тенора на слова В. Корнилова, «The Edvent of Spring» (1994) на вірші Г. Брауна для сопрано та камерного ансамблю.

Ще одним композитором, що вніс вагомий внесок у жанр українського камерно-вокального циклу, є Ігор Соневицький. Серед його творів є «Canti spirituali»: «Під твою милість», «Богородиці діво», «Страдальна мати», «Алілуя»; «Зів'яле листя» (цикл пісень на вірші І. Франка): «Неперехідним муром», «Твої очі», «Хоч ти не будеш цвіткою цвісти»; «Зелене Євангелія»

(цикл пісень на вірші Б. І. Антонича): «Весільна», «Весільна ніч», «Хміль», «Твій успіх має спокій квіту»; «Україні» (цикл пісень на вірші В. Симоненка): «Україні», «Вже день здається сивим і безсилим», «Де зараз ви, кати мого народу!»; «Шевченкіяна» (цикл пісень на вірші Т. Шевченка): «Заповіт», «Давидовий псалом», «Молитва», «Якби мені лиха та лиха» (з поеми «Невольник»), «Чи так, чи не так» (з поеми «Невольник»), «Колискова» (з вірша «Сова»).

2.2. Цикл у композиторській творчості О. Козаренка.

Олександр Козаренко у своїй камерно-вокальній творчості продовжує новітні тенденції розвитку жанру, які розпочалися ще на початку ХХ ст. у європейській музиці, а згодом і в українській. Композитори окресленого періоду прагнули до пошуку нових форм зв'язку слова і музики, вокальна партія за своєю складністю наближається до інструментальної, відбувається симфонізація камерно-вокального жанру, «проявляється тенденція до циклізації, мініатюризації форми, деталізації, індивідуалізації музичної мови, психологізації образів» [34, С. 129-130].

У своїй камерно-вокальній творчості Олександр Козаренко не лише втілює класичне розуміння жанру вокального циклу, а й звертається до новітніх ідей, стилів, течій, апробовує різноманітні музичні техніки європейської музики. Його твори характеризуються різноманітним складом: це цикли не тільки для голосу й фортепіано, але для голосу і камерного оркестру чи ансамблю. Олександр Козаренко вносить новаторства не тільки в композиторській техніці: палітра фортепіано у нього розширюється тембровими можливостями оркестрових інструментів. Можна провести аналогії з початком ХХ ст., коли у 20-30-х роках в європейській музиці, а потім в українській композитори писали цикли для голосу і оркестру: Г. Малер, Р. Штраус, А. Шенберг, М. Равель, К. Шимановський, Б. Лятошинський, С. Людкевич, А. Рудницький, Н. Нижанківський.

Серед камерно-вокальних творів композитора: вокальний цикл «Сім струн» на вірші Лесі Українки (1978), «П'ять солоспівів на вірші Софії Майданської» (1986), «Три солоспіви на вірші Марти Томенко» (1987), «Мікросхеми» на слова М. Томенко для голосу в супроводі камерного ансамблю (цимбали, най, вібрафон, 3 бонги), «П'ять весільних ладкань з Покуття» для голосу та камерного оркестру (1992) [34].

Композитори обирали різні підходи щодо об'єднання циклу в одне ціле. Це могла бути літературна єдність, коли автор використовує поетичну збірку для створення музичної. Олександр Козаренко за таким принципом пише свій перший вокальний цикл «Сім струн» на слова Лесі Українки, де сім романсів відповідають семи поезіям поетеси у її однойменному творі.

Крім того, митці часто використовували вірші одного поета, що були тематично чи сюжетно пов'язані. Так був написаний цикл «Зимовий шлях» Ф. Шуберта (*Winterreise*, 1827). Часто вокальні номери формують певну сюжетну лінію, так званий принцип драматургічного розвитку. Сюди можна віднести цикл Ф. Шуберта «Прекрасна мельниківна» (*Die schöne Müllerin*, 1823) [52].

Мотивом об'єднання у цикл могла бути тематична єдність або емоційне забарвлення, де композитори оспівували теми кохання, природи, мандрів, смерті тощо.

Багато композиторів об'єднували романси за допомогою лейтмотивів, гармонічних та мелодичних зв'язків (спільна тональність), певних ритмічних форм. Прикладом може слугувати цикл «Пісні про землю» Г. Малера, що побудований на контрастах між світлими і темними тональностями та «Любов поета» Р. Шумана, де в останній пісні з'являється тема першої [53].

Форма також слугувала елементом об'єднання творів у цикл. Так у «До далекої коханої» Л. Бетховена остання пісня перегукується з першою та символізує замкнене коло почуттів героя. Фактура кожної пісні побудована так, що вона безперервно переходить у наступну. Написаний він для чоловічого голосу (тенор) у супроводі фортепіано на текст поета Алоїза

Ігнаца Єстелеса. Вірші передають почуття самотності, мрії про возз'єднання та світлу надію. Всі пісні у циклі пов'язані між собою і виконуються безперервно. Різні настрої кожної виражені в різних тональностях. Завдяки тематичному зв'язку, який лежить в основі пісень, кожна з них безперервно переходить в наступну: короткий пасаж з'єднує 2 і 3, а остання нота проводиться через перші три такти акомпанементу до 4 і майже без перерви переходить у *Diese Wolken*, останній епізод четвертої пісні на *accelerando* переходить до *vivace* 5. «До далекої коханої» Л. ван Бетховена став першим повноцінним зразком циклу в сучасному розумінні завдяки своїй наскрізній побудові та смисловій єдності [53].

У циклі «Сім струн» Олександр Козаренко теж, подібно Бетховену, фактурно об'єднує солоспіви: перший переходить у другий завдяки глісандо, други, четвертий, шостий *attacca* переходять у наступні.

Назва твору «П'ять романсів на слова Софії Майданської» О. Козаренка вказує на ідею об'єднання – це монологічний цикл. Поетичне слово у ньому не розкриває певний драматургічний сюжет чи ідею. Композитор побудував його за принципом контрастності: танцювальній «Веснянці» слідує трагічний солоспів «Спинилась посеред толоки», наступний – *Andante* «хвиль» романсу «Корабель» та яскравий на образні характеристики і символи «На тарелі когутики», завершує цикл масштабний, глибоко філософський «Сонет».

«Триптих на слова Марти Томенко» побудований теж за принципом контрасту: яскраво зображальне *Allegro* «Срібної птиці», меланхолійне «Підвечір'я» та пристрасна «Зустріч».

У своїх камерно-вокальних циклах Олександр Козаренко втілює всю багатогранність свого таланту. Це цикли, які ламають стереотипи жанру, бо своїм новаторством наближаються до циклів Б. Лятошинського та А. Рудницького. Вокальна партія тут не просто наспівна, голос тут трактується як інструмент, має складну, насичену, альтеровану теситуру, часто без підтримки фортепіано. Крім звуковисотного відтворення партії вокаліст

передає різні настрої, образні характеристики, має володіти технікою *sprechstimme*.

Партія супроводу своєю складністю не поступається сольним фортепіанним творам композитора. Фактурно насичена, з частою зміною ритмів, альтерована, технічно складна вона не лише підтримує вокальну партію, а й допомагає у розкритті ідейного змісту, передає характеристики і настрої слова, емоційно підтримує і доповнює соліста.

Подібно Б. Лятошинському твори Козаренка поєднують модернізм, експресіонізм та символізм, мають густу, поліфонізовану фактуру, атональність та політональність, філософське заглиблення в ідею твору є частиною музичної мови обох композиторів, що відображало новітні тенденції в розвитку камерно-вокальної музики ХХ століття. Всі європейські тенденції в поєднанні з прикметами українського національного мелосу, втілені Олександром Козаренком у його камерно-вокальній творчості, є прекрасним втілення жанру у доробку української музики.

2.3. «Сім струн» на слова Лесі Українки.

Ліричний цикл «Сім струн» входить до першої збірки поезії Лесі Українки «На крилах пісень», що вийшла друком у Львові на початку 1893 року. Михайло Драгоманов був дядьком Лесі і авторитетом для неї, тому не випадково у передмові до циклу «Сім струн» написано: «Посвята дядькові Михайлові» [47].

Наскрізно у циклі є тема любові до України та вірного служіння їй. Це своєрідний гімн, що прославляє нескореність, честь, стійкість, волелюбність народу, що бореться за вільне життя, за щастя, що не підкорюється долі і прагне тільки найкращого для своїх нащадків. Ця тема суголосна і творчості Олександра Козаренка. Як згадує Тетяна Гусарчук, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України: «Багатогранність і масштаб митця вражає, але є ще одне – те, що визначало зміст і якість усього того, що він робив. Те головне, що спрямовувало його

діяльність, – це його українськість». Тому не дивно, що композитор звертається саме до цієї тематики [9].

Цикл Лесі Українки приваблює своєю композицією: в ньому об'єднано сім поезій, кожна з яких відповідає ступеню звукоряду («До», «Ре», «Мі», «Фа», «Соль», «Ля», «Сі»), має посилання на певний музично-поетичний жанр («Гімн», «Пісня», «Колискова», «Сонет», «Рондо», «Ноктюрн», «Септими») та характер і спосіб виконання як у музичному творі («Grave», «Briosio», «Arpeggio») [1]. Крім того, перше слово кожного вірша розпочинається з того складу, під назвою якого написана поезія. Олександр Козаренко зберігає композицію поетеси – кожен романс розпочинається з тієї ноти, якою називається твір. Як зазначає О. Коменда: «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» [34]. До моножанрових солоспівів належать: «Мі. Колискова», де композитор дотримується вказівки поетеси *Arpeggio* і наскрізною застосовує цей тип фактури; «Соль», де застосовано вокальну техніку *Sprechstimme*; «Ля. Ноктюрн», що насичений мелодизмом; піднесене і натхненне «Сі», де композитор використовує символіку семи струн – твір починається і завершується низхідними гамоподібними пасажами від кожної ноти (сі, ля, соль, фа, мі, ре, до) [34].

До поліжанрових творів відносяться: «До. Гімн», який поєднує риси гімну і драматичного монологу; «Ре. Пісня» – драматична, поєднує елементи скерцо, фугато, яскраво зображальною партією фортепіано; «Фа. Сонет» з рисами варіацій на *basso ostinato* та драматичного монологу [34].

Олександр Володимирович точно дотримується тексту поетеси, нічого не скорочує і не доповнює окремими фразами чи словами. Навпаки – він додає мовні інтонації у вокальну партію та трактує фортепіанну таким чином, що соліст і піаніст є рівноправними партнерами.

«До»¹ – це гімн до любої, безталанної, милої матері – Батьківщини. Хвалебна пісня Україні і клятва поетеси [13].

У першому романсі «До» композитор вдало інтерпретує жанр гімну – це урочиста пісня, соціальний символ. Тому на початку твору вказана ремарка – *Grave e maestoso*.

Твір написаний у куплетно-варіаційній формі, де кожен куплет поетичного тексту підтримується емоційно і смислово наповненим фортепіанним супроводом.

Перший куплет витриманий у спокійному, але урочистому темпі. Кожен наступний – це поступове динамічне і темпове наростання до кульмінації у четвертому куплеті. Весь романс витриманий у чіткому тріольному ритмі у партії фортепіано, які додають твору урочистого, рішучого характеру.

Розпочинається твір секстолями на *pp* у інструментальній партії – це одноголосне остинатне повторення ноти «до», до якої у другому такті додається другий голос, на тій же ноті. Ритмічно, фортепіанний супровід у правій руці дублює партію вокаліста, але звуковисотність відрізняється в обох виконавців, що створює певну трудність при розучуванні твору, оскільки часто разом звучать секунди або тритони.

¹ До тебе, Україно, наша бездольная мати,
Струна моя перша озветься.
І буде струна урочисто і тихо лунати,
І пісня від серця полетить.

По світі широкому буде та пісня літати,
А з нею надія кохана
Скрізь буде літати, по світі між людьми питати,
Де схована доля незнана?

І, може, зустрінесться пісня моя самотная
У світі з пташками-піснями,
То швидко полине тоді тая гучная згряя
Далеко шляхами-тернами.

Полине за синєє море, полине за гори,
Літатиме в чистому полію,
Здійметься високо-високо в небесні простори
І, може, спітка тую долю.

І, може, тоді завітає та доля жадана
До нашої рідної хати,
До тебе, моя ти Україно мила, кохана,
Моя безталанная мати!

У першому куплеті композитор застосовує принцип гармонічного звучання, який притаманний О. Козаренку – різкі акорди у партії правої руки на фоні остинатного басу. Лише зі слів «І буде струна урочисто і тихо лунати» фортепіанний супровід стає прозорішим: остинатна «до» зберігається, на її фоні звучать акорди-заклики.

Другий куплет – *riu mosso* – продовжує мелодичну лінію першого, проте змінюється виклад у фортепіано. Тріольні інтервали (квінти, сексти) супроводжують вокальну партію, – такий виклад фактури додає динамічності твору і декламаційності. Поступово характер драматизується, пришвидшується темп, змінюється інструментальна партія.

У третьому куплеті у партії піаніста з'являються квартолі, при одночасному виконанні тріолей у партії співака. Фортепіанний виклад тут драматичний, схвилюваний за характером, ніби імітує поетичний текст: «полине..., літатиме..., здійметься...», – тут висхідні і низхідні фігурації шістнадцятими у партії спочатку двох рук, пізніше – перехід до тріольних октав у правій на фоні хвилеподібних фігурацій лівої руки, зміна розмірів ($5/4 - 4/4$), прихід до кульмінації на *f*.

Наступний куплет – повернення до початкового стану. Поступове заповільнення і перехід до *p*. Мелодія на слова «До тебе, Україно» така ж, як на початку твору, але у супроводі додаються нові гармонічні звороти, які на крещендо переходять до драматичного закінчення романсу на *ff*. Завдяки низхідному глісандо від ноти «мі» композитор *attacca* переходить до наступного твору [13].

«*Ре*»² – зовсім інша за характером – це весела, життєрадісна пісня сильної духом людини, яка не боїться життєвих труднощів, і готова боротися з ними [14].

Романс за формою нагадує просту тричастинну, де перший і п'ятий куплети – це перша і третя частини, а другий, третій, четвертий – середина.

Розпочинається твір дуже динамічно – *briosso*, з акцентованих трелей на *f* у партії фортепіано, які продовжуються висхідним пасажем шістнадцятими на останній ноті якого вступає солістка. Композитор ніби передає «негодоньку», яка «реве» і «гуде». Ще більше це підкреслюється наступним викладом фактури, а саме: хроматичні низхідні і висхідні пасажі дрібними тривалостями, які зображають бурю. Партія вокаліста побудована на довгих тривалостях. Пізніше цей образ продовжують тремоло у партії піаніста – так завершується перший куплет, який О. Козаренко відділяє від наступних ставлячи фермату на тактовій рисці.

Другий куплет і третій – інший образ, новий виклад фактури. Головний герой звертається до «чорних хмар», хоче «накласти на них “чари”» і ніби погрожує їм. Композитор підкреслює цей настрій чіткими і рівними тривалостями протягом всього куплету – і партія вокаліста, і піаніста

² *Реве-гуде негодонька,
Негодоньки не боюся,
Хоч на мене пригодонька,
Та я нею не журюся.*

*Гей ви, грізні, чорні хмари!
Я на вас збираю чари,
Чарівну добуду зброю
І пісні свої узброю.*

*Дощі ваші дрібненькі
Обернуться в перли дрібні,
Поломляться ясненькі
Блискавиці ваші срібні.*

*Я ж пушу свою пригоду
Геть на тую бистру воду,
Я розвію свою тугу
Вільним співом в темнім лузі.*

*Реве-гуде негодонька,
Негодоньки не боюся,
Хоч на мене пригодонька,
Та я нею не журюся.*

повністю складається з шістнадцятих нот. Такий чіткий дводольний ритм, на якому побудований цей епізод, нагадує марш.

У четвертому куплеті – «маршовість» продовжується синкопованим ритмом у партії піаніста, який переривається лише хроматичною гамою вгору і вниз, що зображає «бистру воду». Розпочинається цей куплет на *p*, що підводить до кульмінаційного – *p'ятого*.

Останній куплет – це своєрідний підсумок-повтор першого. Як і Леся Українка у своїй поезії, Олександр Козаренко у солоспіві не змінює виклад фактури (повторює перший), але для динамічного завершення твору робить велике *crescendo* зі слів «хоч на мене пригодонька» до *ff*, що звершується висхідним пасажем у фортепіано. Дві останні ноти витримані на ферматі і знову відбувається перехід *attacca* до «Колискової» [14].

«*Mi*»³ – ніжно-лірична, сумовито-задумлива, урочисто-величава колискова. Тут, хоч і звучать сумні акорди, але тривога, схвилюваність поступово зростає і разом з нею переконаність, що потрібно загартовувати

³ Місяць ясененький
Промінь тихесенький
Кинув до нас.
Спи ж ти, малесенький,
Пізній бо час.

Любо ти спатимеш,
Поки не знатимеш,
Що то печаль;
Хутко прийматимеш
Лихо та жаль.

Тяжка годинонько!
Гірка хвилинонько!
Лихо не спить...
Леле, дитинонько!
Жить сльози лить.

Сором хилитися,
Долі коритися!
Час твій прийде
З долею битися, —
Сон пропаде...

Місяць ясененький
Промінь тихесенький
Кинув до нас...
Спи ж ти, малесенький,
Поки є час!

волелюбний дух українських дітей, щоб вони не корилися гіркій долі, а зростали справжніми патріотами свого народу [15].

Цей солоспів, як і попередній, написаний у простій тричастинній формі, де перший і останній куплети – це перша і третя частини, а другий, третій і четвертий – середня. Цей романс звучить *attacca*. Ліва рука у партії піаніста витримана на октаві «ре», яка тримається протягом восьми тактів вступу і є поліфункційною, оскільки починає звучати ще в попередньому романсі. Розмір відповідний колисковій – 6/8.

На початку твору композитор ставить ремарку – *sempre staccatto quasi celesta* – тобто потрібно виконувати весь час на стакато, подібно челесті. Піаніст тут передає ніжне звучання, подібне до дзвіночків, яке відповідає звучанню челести.

Коли вступає соліст на *p*, змінюється виклад фактури у піаніста. Тепер це арпеджовані акорди на кожну першу долю. Лише коли нема слів – продовжуються «дзвіночки» на *ppp* у верхньому регістрі.

У другому куплеті після невеликої інтерлюдії до акордів додається мелодія. Фактура стає насиченішою. Цей куплет – невеликий перехід до кульмінаційних – третього і четвертого.

В наступних куплетах композитор розкриває зміст поетичного тексту через музику. Фортепіанна партія має насиченіший виклад фактури – тепер це безперервні шістнадцяті, які побудовані на інтонаціях зітхання. Перегра до четвертого куплету побудована на тих же інтонаціях, але з *crescendo* і *piu mosso*. Це кульмінація – фортепіанний супровід стає ще схвильованішим, насиченішим і на заключних акцентованих акордах *f* обривається паузою з ферматою.

Композитор робить невеликий перехід до останнього куплету – на фоні низхідної хроматичної гами *ppp* знову звучать дзвіночки – повертається образ, який був на початку твору. Виклад фактури тут майже без змін, з додатковими «дзвониками» на фоні арпеджіо. Завершується солоспів на *pp* «мі» у контроктаві [15].

«*Фа*»⁴ – тут поетеса ніби шукає відповіді на болючі питання свого часу: як допомогти у «безмірнім людським горі», як закликати людей не бути байдужими, вказати їм на велику життєву мету, переконати у необхідності «світ новий з старого збудувати». Весь «конфлікт почуттів» з'являється з першого рядка («Фантазіє! Ти – сило чарівна...»), адже для нашої фантазії нема нічого неможливого [16].

Цей романс – глибокофілософська кульмінація всього циклу. Від початку і до кінця композитор тримає в напрузі, змушує пережити весь трагізм сучасного світу.

Розпочинається фортепіанним вступом *Adagio* довгими тривалостями у низькому регістрі на *ppp*, що нагадує похоронну ходу. Щоб підкреслити цей характер композитор додає ремарку – *serioso*. Цей хід зберігається протягом всього твору – як зазначила О. Коменда: «солоспів має риси варіацій на басо остинато». Зі вступом вокальної партії фактура викладу піаніста зберігається – це лише початок розповіді. Поступово на *poco a poco crescendo* та *piu mosso*, що розгортається протягом шістнадцяти тактів емоції досягають свого апогею. Змінюється темп (тепер *Moderato*), розмір з *alla breve* стає 3/2, все звучить на *f*. Тепер на фоні витриманого басу в інструментальній партії звучать дисонансні акорди, які ритмічно відповідають вокальній партії. Напруга знову поступово збільшується і на *fff* додається викладення октав

⁴ Фантазіє! Ти – сило чарівна,
Що збудувала світ в порожньому просторі,
Вложила почуття в байдужий промінь зорі,
Збудила мертвих з вічного їх сна,

Мету вказала буйній хвилі в морі, –
До тебе обертаюсь я сумна:
Скажи мені, фантазіє дивна,
Як допомогти в безмірнім людським горі?

Як світ новий з старого збудувати?
Як научить байдужих почувати?
Як розбудити розум, що заснув?

Як час вернуть, що марне проминув?
Як певную мету вказати розпачливим?
Фантазіє! Порадь, як жити нещасливим?

тріолями, що зображає водночас і відчай, і прохання. З наступною зміною розміру до початкового, тріолі шістнадцятими зберігаються – твір підходить до драматичної кульмінації. Щоб підкреслити емоційний стан О. Козаренко зменшує темп (*poco a poco ritenuto*, що переходить у *meno mosso*), згущує фактуру – акорди у партії двох рук звучать *feroce sempre e fortissimo* та раптово обриваються ферматою на тактовій рисці.

Наступний епізод – соло фортепіано. Зовсім інший за характером – *dolcissimo*. Це перехід-вагання до наступного романсу. Мотив одного такту, який складається з двох контрастних образів (*ppp* та *subito f*) повторюється п'ять разів у низхідному русі з поступовим затиханням. *Attacca* розпочинається наступний твір [16].

«Соль»⁵ – Леся Українка тут звертається до однієї з провідних тем її лірики – неволя рідного краю [17].

Цей романс – розгортання думки «Сонету». Вступ є продовженням перегри попереднього твору. Розпочинається *rubato*, трелі імітують спів солов'я. Композитор вказує ремарку на початку твору – *moderato e pastorale*. Вступ є досить імпровізаційним, прозорим – це зображення мрії про вільну Україну.

Наступний епізод – *ad libitum* – це імітація співу солов'я. Тут фортепіано і вокальна партія створюють діалог, що схожий на перекличку птахів. Фактура прозора, зберігається пасторальність.

⁵ Соловейковий спів навесні
Ллється в гаю, в зеленім розмаю,
Та пісень тих я чуть не здолаю,
І весняні квітки запашині
Не для мене розквітли у гаю, —
Я не бачу весняного раю;
Тії співи та квіти ясні,
Наче казку дивну, пригадаю —
У сні!..
Вільні співи, гучні, голосні
В ріднім краю я чути бажаяю, —
Чую скрізь голосіння сумні!
Ох, невже в тобі, рідний мій краю,
Тільки й чуються вільні пісні —
У сні?

Перший куплет твору – це початок розповіді головного героя, він мріє почути соловейковий спів у рідному краї, але не може. Це безсилля композитор передає за допомогою техніки шпрехгезанг у партії вокалістки, а у фортепіанній – *quasi echo*: все що залишилося – це лише спогади і сни.

Настрій раптово змінюється – репетиції на ноті «до» у фортепіано *poco a poco crescendo* досягають кульмінаційної точки і раптово обриваються ферматою на тактовій рисці.

У наступному куплеті змінюється тональність – *f-moll* та темп – *Adagio*. Цей епізод – душевний крик героя, він «чує скрізь голосіння сумні» рідної країни й не може змиритися з тим, що «вільні пісні» чуються лише в сні. З кульмінаційного *ff subito p e rubato* відбувається поступове затихання – *calando*.

Завершується романс вступом солоспіву «Фа» – похоронною ходою, яка зображається витриманим басом у партії фортепіано на *ppp* та *serioso*. Як і поетичний текст зображає непевність майбуття, композитор цим повтором лише посилює трагізм долі українського народу: невже бути вільними ми можемо лише «у сні?» [17].

«*Ля*»⁶ – це своєрідні роздуми про долю рідної Батьківщини, про волелюбність, прагнення до краси і милосердя, це надія на її гідне майбутнє [18].

Олександр Козаренко передає цей настрій як ліричну, мрійливу пісню-ноктюрн. Вся вокальна партія побудована на темі веснянки. Фактурний розвиток романсу відбувається у партії фортепіано. Спочатку це лише окремі ноти на стакато – *molto semplice e pp.* Для виконання композитор вказує ремарку *Comodo*, тобто зручно. З кожним наступним куплетом змінюється фактура у партії піаніста – стає насиченішою, збільшується динаміка. Кульмінація романсу припадає на кінець твору.

У другому куплеті до «краплинок» у фортепіанній партії додається мелодія веснянки, разом з партією соліста вона утворює велику секунду. З кожним наступним куплетом кількість голосів веснянки збільшується до моменту, коли у кінці четвертого куплету звучать акорди на *f*.

⁶ *Лагідні веснянії ночі зористі!
Куди ви од нас полинули?
Пісні соловейкові дзвінко-срібlistі!
Невже ви замовкли, минули?*

*О ні, ще не час! ще бо ми не дізнали
Всіх див чарівливої ночі,
Та ще бо лунають, як перше лунали,
Веснянки чудові дівочі.*

*Ще маревом легким над нами витає
Блакитна весняная мрія,
А в серці розкішно цвіте-процвітає
Злотистая квітка — надія.*

*На крилах фантазії думки літають
В країну таємної ночі,
Там промінням грають, там любо так сяють
Лагідні веснянії очі.*

*Там ясні зорі і тихії квіти
Єднаються в дивній розмові,
Там стиха шепочуть зеленії віти,
Там гімни лунають любові.*

*І квіти, і зорі, й зеленії віти
Проводять розмови кохані
Про вічну силу весни на сім світі,
Про чари потужні весняні.*

У п'ятому куплеті фактура фортепіанної партії змінюється: «краплинки» стають октавами у басу, на фоні яких звучать акорди у середньому і високому регістрах. Динаміка збільшується: *ff*, завершується твір на *glissando* та акордом *ffff* у партії фортепіано. Після невеликої паузи (восьма), *subito pppp sempre stacatto e vibrato* у кінці останнього такту «Ля» розпочинається наступний романс: низхідна гама від ноти «сі» [18].

«*Ci*»⁷ – тут поетеса запевняє нас в своїй щирій любові до України, в незрадливості її поетичного слова, яким завершує цикл [19].

Кожен з п'яти тактів вступу розпочинається низхідною гамою від струн «сі», «ля», «соль», «фа», «мі». Фортепіанна партія у цьому романсі імітує кобзу або бандуру, як у вірші поетеси. Це проявляється у вказівці композитора грати *semplice e stacatto* тріолі протягом всього твору в арпеджованих акордах, а пізніше – у висхідних і низхідних арпеджіо у партії піаніста.

Розмір тут змінюється майже кожного такту (3/4, 6/4, 8/4, 5/4, 4/4, 7/4, 6/8, 4/4, 3/4). Така вільна побудова твору разом з імітацією кобзи наближує його до жанру думи або балади.

Кульмінація твору *apassionato con forza* та *ff* звучить на фоні розкладених акордів арпеджіо у фортепіано та словах «і буде та кобза гучна!». Після цього стоїть фермата на подвійній тактовій рисці – ніби смислове закінчення твору. Але раптово звучить *subito p* на словах «та тільки не зможе вона од струн моїх тяжких, луна ти щиріше...».

⁷ Сім струн я торкаю, струна по струні,
Нехай мої струни лунають,
Нехай мої співи літають
По рідній коханій моїй стороні.
І, може, де кобза знайдеться,
Що гучно на струни озветься,
На струни, на співи мої негучні.

І, може, заграє та кобза вільніше,
Ніж тихії струни мої.
І вільні гукі її
Знайдуть послухання у світі пильніше;
І буде та кобза — гучна,
Та тільки не зможе вона
Лунати від струн моїх тихих щиріше.

Весь цикл величаво, масштабно завершує фортепіанна партія – це вже не імітація бандури. Подібно початку твору, де від кожної струни звучить низхідна гама, яка поступово переходить у акорди, збільшується динаміка і останнім акордом *fff* композитор завершує цикл [19].

2.4. «Триптих на слова Марти Томенко».

Марта Томенко – поетеса, художниця, викладач та корінна коломиянка, то ж не дивно, що Олександр Козаренко звертається до її поезії. Народилася вона 1951 року, є випускницею Львівської музичної академії, а зараз викладає у Коломийській музичній школі №1 ім. Кос-Анатольського. Є авторкою збірки «Острів світла» (1992), учасниця художніх виставок, ілюстраторка коломийського видавництва «Вік» [37].

Три поезії, обрані Олександром Козаренко для триптиху, насичені яскравими образами, що створюють атмосферу таємничості, мрійливості, меланхолії та торкаються глибоких філософських питань про життя, кохання,плинність часу, тощо.

«*Срібна птиця*»⁸ – символізує прекрасну недосяжну мрію. Кожен з нас прагне до свободи, до чогось вищого і поетеса залишає читача з відчуттям недовомленості – це натяк на нездійснений ідеал [25].

Романс О. Козаренка – невеликий за обсягом, складається з 17 тактів. Як і вірш поетеси – це алегорія на щось прекрасне, миттєве враження від чогось чудового. Розпочинається він з ефектного однотокового вступу піаніста від *p* до *f*. Такі динамічні хвилі зустрічаються потягом всього романсу з різною градацією динаміки. Крім динамічних, є і фактурні хвилі у партії фортепіано – це різкі зміни хвилеподібних пасажів на акорди.

⁸ *В синьому небі іскриться срібна птиця,
Незбагненна, як сфінкс, птиця Фенікс!
З блиском спалахнуло діамантове крило,
В хмарі мрій слід високо зник...
Голубе перо на згадку у руці,
І відбиток срібла на щоці...*

Романс розділений на три куплети з переграми. Кульмінація припадає на *ff* у піаніста, після чого *subito p* вступає вокаліст. Динаміка знову зростає до *mf* та поступово спадає до *ppp* на *ritenuto* – таке завершення лише підкреслює недовомленість думки поетесою [25].

«Підвечір'я»⁹ – поєднує в собі різні образи – це спокій і динамічність, світло і тінь, м'якість і різкість. Ця поезія ніби передає звучання музичних інструментів, хоча настрої сумний: зображає тугу за минулим [26].

Композитор втілює поезію у чітко визначеній тричастинній формі. Перша частина – *Andante melancolico* – картина спокою, яка починається мрійливо на *p* та з динамічним закінченням у партії фортепіано на *stringendo* і *ff*. Фактура розвивається разом з динамікою: спочатку це окремі мелодичні мотиви, що поступово збагачуються додатковими звуками, які переростають у масивні акорди.

Друга частина – *Doppio movimento* – має зовсім інший характер і настрої. Як у тексті «тишу перетнув ударних дріб..., ввірвались свистом високі ноти...», так і в музиці композитор передає стан чогось несподіваного, динамічного. Розпочинається ця частина *subito p, ben ritmo*. У партії фортепіано пунктирний ритм, що переривається синкопованими акцентами та завершується тріолями. Зі вступом партії солістки ритмічний малюнок не змінюється. Завершується друга частина *poco a poco crescendo* та *fff* – це імітація «граду» у фортепіано. Після цього буря затихає і *diminuendo e molto ritenuto* тривалістю в один такт композитор повертає нас до настрою першої частини.

⁹ При світлі тьмяному
 змією розповалась гнучка мелодія.
 У затишку, у розкоші думок,
 тчу марево чарівне...
 Тишу перетнув ударних дріб,
 прорізав пульсом ритму,
 ввірвались свистом високі ноти,
 забубоніли градом!
 Та вже довкола них
 ліаною обвилась меланхолія... а...

Третя частина – це скорочений повтор першої. Тут вже нема динамічного виходу акордами. Завершується вона поєднанням мотивів з двох частин – спокійної мелодії разом з тріольним і пунктирним ритмами *senza ritenuto* та *f*.

«Зустріч»¹⁰ – присвячена нещасливому коханню, що створює таємничу і сумну атмосферу твору. Вірш пронизаний символами холоду, віддаленості, незворотного часу – срібло, крига, місяць [27].

В цьому творі є риси двочастинності, де перша частина створює образ химерного танго, а друга – образ ночі.

Перша частина – *Andante melancolico* – розпочинається з двотактового фортепіанного вступу в якому звучить ритм, що нагадує хабанеру (поєднання пунктирного ритму і рівних восьмих тривалостей). Як відповідь їй протиставляється фігурація з шістнадцятих – це ніби сарказм чи іронія. Такий виклад зберігається протягом кількох наступних тактів, а потім переходить у тріольний підголосок до вокальної партії, що накладаються на дуолі у фортепіано. Вокальна партія декламаційного характеру, експресивна зі складним ритмічним малюнком. Вся частина побудована на різких фактурних контрастах, примхливому ритмі, перепадах динаміки.

У другій частині («В спалаху світла») змінюється виклад інструментальної фактури. Замість танцювального ритму, застосовується тремоло з мелодичними форшлагами, чергування фігураций в широкому діапазоні та акцентовані акорди в різних розташуваннях. Все це створює образ ночі з відповідними йому асоціаціями і бажаннями.

В кінці твору на словах «...зойкнув розбитим кришталем цілунку останнього келих» відбувається кульмінація, де повертається ритм з

¹⁰ Смутком – срібною ниткою пронизана музика.
Танець останній, тіла словами,
дотиками наелектризовані.
Слово з віддихом зникає в мелодії.
Неси думати, зрозуміти –
танець кінчається.
В спалаху світла руку білу цілуєш...
Кригою охолодити ніч нас хоче,
кроки поруч і в рухах уявних звуків повинь.
В чорному небі місяць застиг
і зойкнув розбитим кришталем цілунку останнього келих.

попередньої частини з «саркастичними» фігураціями. Вокальна партія тут декламаційного характеру, з широкими стрибками. Закінчується цикл масштабно: *poco crescendo*, *glissando* та акордом *fff*.

2.5. «П'ять солоспівів на слова Софії Майданської».

Софія Василівна Майданська (1948) – письменниця, драматургиня, сценаристка, публіцистка й перекладачка, яка була близькою подругою Олександра Козаренка. Народилася в сім'ї репресованих українців. Закінчивши музичне училище у Чернівцях 1969 року, вступила у Львівську консерваторію у клас скрипки О. Деркач та Д. Лектера. Після цього працювала в Кам'янець-Подільському педагогічному інституті, Чернівецькій музичній школі та Київському інституті культури. Пізніше закінчила Вищі літературні курси в Москві при літературному інституті ім. М. Горького [41].

У 1977 році виходить перша збірка віршів «Мій добрий світ», пізніше: «Долоні континентів» (1979), «Похвала землі» (1981), «Терези» (1986), «Повноліття надії» (1988), «Освідчення» (1990), «Ввійди і ти у цей собор» (вибране, 1993), «Зійшло мені сонце печалі» (вибране, 2007). Крім віршів, письменниця є авторкою повістей і романів, найвідомішими серед яких є «Про дівчину, яка малювала на піску», «По той бік студеного плину», «Провідна неділя», «Землетрус», «Діти Ніоби» та «In te speravi» [41].

Активна діяльність Софії Майданської була відзначена літературною премією «Благовіст» (1997) та імені О. Гончара (1998), Орденом Княгині Ольги 3-го ступеня (2019), членством НСПУ (1979) та була підставою для отримання звання заслуженого діяча мистецтв України (2004) [41].

У поезії Софія Майданська тяжіє до верлібру, який збагачений алюзіями, ремінісценціями, цитатними вкрапленнями. Поетеса ніби дистанціюється від емоційних переживань та розповідає про вічні теми, дивиться на життя очима сторонньої людини [41].

Поезія, яку використав О. Козаренко для вокального циклу глибоко емоційна, філософська, яскраво образна. У цих віршах Софія Майданська

торкається таких тем людського буття, як кохання, втрати, материнства, старості та смерті. Її поезія пронизана ліризмом, меланхолією, але з непереборним бажанням життєствердження і сили духу.

«**Веснянка**».¹¹ Цей вірш змальовує весну, як символ очищення, пробудження і кохання, які протиставляються розлуці і тузі. Тут поетеса застосовує гуцульський діалект (кидри – квіти, зелень; брендушки – шафран). Образи кидри, кульбаби, скрипки розкривають тендітність почуттів ліричної героїні [20].

О. Козаренко розпочинає твір з висхідної фігурації на *crescendo* у партії фортепіано, де обидві руки грають ноти дрібних тривалостей з перервами акорду на кожну першу долю у двох тактах. Вокаліст у своєму вступі підхоплює цю фігурацію.

Зі вступом вокаліста, фактура у партії фортепіано змінюється: мелодія ритмічно збігається з партією сопрано, звуковисотність – інша. Такий виклад фактури зберігається протягом всього першого куплету, з невеликими *ritenuto* в кінці кожного речення.

Перегра до другого куплету граціозно змальовує веснянку, якою композитор проводить слухові алюзії, які нам дозволяють уявити образ твору. Для цього він застосовує техніку імітації, переклички, фігурації з початкового мотиву, що як завершальна арка цього епізоду звучить на *crescendo*, яке починається з *subito pp*.

Другий куплет починається реченням, що аналогічне першому. З'являється новий епізод-закінчення «розійшлися ми на різно» – *lento*. В

¹¹ Весна, весна кидри ткала
Брендушками забирала,
В мому серці тай барвінно
Деся скрипалить передзвінно,
Мій ласкавцю!

Весна, весна кидри ткала,
Кульбабою забирала.
Розійшлися ми на різно,
У моєму серці слізньо...
Пізно...

партії фортепіано фактурний виклад побудований на чергуванні розкладених акордів і суто вокальної мелодії як алюзії веснянки.

В цьому номері циклу Козаренко використовує різні вокальні техніки, зокрема шпрехгезанд, яку композитор застосовує на останньому слові вірша «пізно». Як відповідь йому, остання нота «соль» у фортепіано на стакато завершує твір.

«Спинилась посеред толоки...».¹² Цей вірш зображає материнську любов і біль втрати рідних дітей. Образ матері, троє синів якої загинули, викликає жалість та співчуття [21].

Твір розпочинається на *pp* «ходою» в нижньому регістрі фортепіано – сам вступ передає настрій туги, жалю, безвиході. На словах «затуливши світ руками» композитор використовує техніку *sprechstimme* – цей прийом ще більше посилює трагедію матері. Підхоплює її слова партія фортепіано, де *crescendo* і *piu mosso* відбувається вихід на кульмінацію *f*: мати «згадала трьох синів».

Після кульмінації з ферматою *subito pp* у партії фортепіано на фоні тріолей звучить сумна мелодія «скрипалика», який «розрадити її хотів».

«Корабель».¹³ Вірш пронизаний символікою: корабель – це символ життя, хвилі – часу, береги – життя і смерті. Поетеса використала образ корабля, що відпливає – це відображення неминучості розлуки і смерті [22].

¹² Спинилась посеред толоки
І, затуливши світ руками,
Згадала трьох синів.
Малий скрипалик на травиці
розрадити її хотів...

¹³ Ти відпливаєш...
Корабель хитає на хвилях схилених плечей.
І плач несе свої широкі води
Між берегами зболених очей.

На перехресті свій кортеж спинивши,
Де між старими бігали малі,
На внуків цитьнувши,
вклонилось твоє серце на всі чотири сторони землі.

Щоб передати образ корабля, хвиль О. Козаренко протягом всього твору використовує тріольний ритм, на який накладаються дуолі; розмір – 4/4, темп – *Andante*.

Розпочинається твір з *p* у фортепіанній партії – це лише початок розповіді. Фактура гомофонно-гармонічна: спочатку це лише одноголосна мелодія до якої згодом додаються гармонічно наповнені акорди. Кульмінація *ff* першого куплету припадає на слова «І плач несе свої широкі води» – тут фактура супроводу ускладнюється: мелодія з октавного викладу переходить у повнозвучний акордовий з гармонічною підтримкою у лівій руці. Композитор робить *subito p* на словах «між берегами зболених очей», що підкреслює емоційний стан головного героя.

Перегра між першим і другим куплетом – це зображення хвиль, де паралельно у партії двох рук, з невеликим розвитком (*crescendo-diminuendo*) відбувається рух тріолями.

Другий куплет за своєю будовою нагадує перший: відбувається поступове згущення фактури, що приводить до кульмінації *f*, де композитор ставить ремарку *ritenuto molto* на словах «вклонилось твоє серце».

Закінчення – *Tempo precedente* – за характером подібний вступу, де партія фортепіано завершує твір тріольною мелодією на фоні дуолей – ніби нагадування композитором, що смерть неминуча.

«На тарелі когутики...».¹⁴ У цьому вірші, як і у «Веснянці» поетеса застосовує гуцульський діалект. В цій поезії когутики – це символ щастя, що минуло; мозолі – тяжка праця, а котисько – символ мудрості. Вірш пронизаний тугою і філософськими роздумами про життя. Розповідає про стару жінку, яка згадує своє минуле: червона ружа на тарелі символізує молодість і красу, яких вона вже не має [23].

¹⁴ На тарелі когутики, тай червона ружа —

Здойми, синку, ми бисажки:

Болять плечі дуже...

На тарелі когутики,

Лиш не кокуручатъ.

Розв'язала білий вузлик — мозолики лічить.

Перед нев старий котисько руді очі мружить: "Чос продала когутиків тай червоній ружі?"

Композитор у цьому творі застосовує вільну побудову: кожен мотив символізує інший образ, характер, емоційний стан.

Розпочинається з однотактового фортепіанного вступу – *tempo rubato* – пунктирний ритм у правій разом з тріолями у лівій змальовують тяжку працю старої жінки. Фактура протягом першого епізоду у партії піаніста не змінюється – це гармонічна підтримка вокаліста акордами, до яких «вплітаються» тріолі шістнадцятими.

Зі слів «Розв'язала білий вузлик...» розпочинається новий епізод, змінюється тональність (з *fis-moll* на *f-moll*). Жінка «мозолики лічить» – тут композитор у партії вокаліста застосовує техніку шпрехгезанг, піаніст лише підтримує соліста акордами.

Наступний образ – *poco a poco stringendo* та *ad libitum* проводиться від *p* на *crescendo* до *f* – з'являється «старий котисько». Від *lento subito p* у партії вокаліста продовжується розмовний спів. Закінчується цей епізод висхідним пасажем з п'яти нот у фортепіано.

Наступний образ розпочинається на *f* та *Tempo I* після фермати на тактовій рисці. У правій руці в партії піаніста проводиться одноголосна мелодія *legato* (ритмічно майже ідентична вокальній) на фоні тріольно-дуольних мотивів на стакато у лівій руці.

«**Сонет**».¹⁵ Вірш глибоко філософський, сповнений релігійних мотивів. Лірична героїня прощається з коханим та бажає йому звільнитися від земних

¹⁵ Від мене йдеши, немов душа від тіла,
Так легко піднімаєшся угору,
А я в стіні забутого собору
Любові нашої лежу зітліла.
Лети, лети, я так цього хотіла,
Бо що для тебе гола плоть покори,
Ти ніс її, немов дитину хвору,
Що на очах твоїх за ніч згоріла.
Повір, зумію пилом навіть я відчути,
Як нестимеш сюди галузку руті
І пригоршню джерельної води...
Мені не важко тут землею бути,
Хай святяться на ній твої сліди...
Сказав ти їй: "голодним хліб роди!"

уз. Вона порівнює своє тіло з в'язницею, а душу – з собором. Сонет передає водночас і відчуття розлуки, і – глибокої духовної єдності двох людей [24].

Розпочинається твір з похмурої розповіді ліричної героїні: її коханий йде від неї, а вона «в стіні забутого собору» лежить зітліла. Образи головних героїв неземні – їхні душі глибоко поєднані і лише вища мета, духовність має значення.

Фортепіанна партія вступу – *Andante sostenuto* – це акордові гармонії на *p*, що підтримують розповідну партію соліста.

Зі слів «лети, лети...» розпочинається новий епізод – *Agitato*. Фортепіано імітує «політ» поетичного слова – це висхідні і низхідні пасажі дрібними тривалостями. Відбувається наростання динаміки. Фігурації піаніста зі слів «немов дитину хвору...» переходять у акордову фактуру: на фоні масивних тріольних гармоній лівої звучить октавна імітація мелодії партії вокаліста.

Після невеликої фортепіанної перегри, де напруга не спадає, фактура повністю стає акордовою у двох руках – це перша кульмінація твору на *ff*: головна героїня навіть у розлуці з коханим зуміє відчутти його любов.

Невеликий динамічний спад відбувається на словах «мені не важко...». Фортепіанна фактура розріджується: тріольний ритм зберігається, але тепер він побудований на інтонаціях зітхання. Цей «емоційний» спад відбувається ненадовго: лірична героїня не нарікає на свою долю.

Друга кульмінація твору розпочинається зі слів «Сказав ти їй: “голодним хліб роди!”». Фактура стає знову акордовою, після останньої ноти соліста мелодію підхоплює партія фортепіано – це масштабне, філософське завершення твору на *ff*.

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ

«П'ЯТЬ СОЛОСПІВІВ НА СЛОВА СОФІЇ МАЙДАНСЬКОЇ»

3.1. Особисті рефлексії виконань творів О. Козаренка дуєтом Ірина Ключковська – Мар'яна Самотос.

Порівняльна характеристика двох інтерпретацій циклу О. Козаренка здійснюється на основі двох виконань. Перше – це запис з концерту «Зорі між нами» 16.05.2016 у ЛДМУ ім. С. Людкевича (тепер Львівський музичний фаховий коледж імені С. П. Людкевича) дуєтом – Ганна Носова та Олександр Козаренко [28]. Другий – професійний запис диску «Ірина Ключковська «Фантазії»» (2018 рік), де піаністка Мар'яна Самотос та сопрано Ірина Ключковська виконують твори А. Кос-Анатольського та всі вокальні цикли Олександра Козаренка.

Зі спогадів Мар'яни Самотос: «2001 рік для мене особливий тим, що разом зі співачкою Анною Ковалко під творчим керівництвом наших педагогів Марії Макари та Мирослави Логойди ми підготували прем'єру камерно-вокальних циклів композитора на слова Лесі Українки, Софії Майданської та Марти Томенко, яка відбулась 29 листопада в залі Львівського національного університету імені Івана Франка. Олександр Володимирович приходив на наші репетиції, було великою честю виконувати твори перед автором, слухати його побажання» [9, С. 102-103]. О. Козаренко заохочував виконавиць своїх творів перш за все шукати потрібні музичні фарби, дихав разом з ними, проживав кожен музично-поетичний зворот. Вони продумували також сценічне вбрання, щоб максимально зануритись у тематичну атмосферу музичного вечора. Крім того, Олександр Володимирович запропонував солістці під час виконання «Триптиху» вийти на сцену з келихом шампанського, а з останнім акордом «Зустрічі» скинути капелюшок з голови і ефектно розбити келих. Композитор був сміливий у різноманітні засобів свого музичного живопису... [9, С. 102-103].

Сам композитор ніколи не грав фортепіанну партію своїх творів, він любив жартувати, що занадто розмалював чорним нотний стан і що її

неможливо заграти. Олександр Володимирович таким чином давав виконавцям творчу свободу у виконанні своєї музики, так би мовити, довіряв їх уяві, любив закрити очі і слухати в кутку зали... [9, С. 102-103].

Солістка Івано-Франківської обласної філармонії імені Іри Маланюк Ірина Ключковська у 2018 році разом з Мар'яною Самотос здійснили запис альбому «Фантазії» (керівник проекту Роман Дзундза, за підтримки УКФ), де разом з окремими творами А. Кос-Анатольського виконавиці записали усі камерно-вокальні твори Олександра Козаренка. Цей проєкт мав популяризаторську мету: пропагування камерно-вокальних творів О. Козаренка. Тому презентації цього диску відбулися в Києві, Одесі, Івано-Франківську, Коломиї, Львові [9, С. 102-103].

Ірина Ключковська згадує: «Твори Олександра Володимировича стали для мене новим відкриттям. У них він відкрив для мене творчість двох сучасних українських мисткинь: поетеси Марти Томенко та письменниці Софії Майданської, а також по-новому дав мені можливість побачити і зрозуміти поезію Лесі Українки через цикл «Сім струн».

Поезія жінки крізь призму чоловічого погляду...

Три різні жінки, три різні світи, як можна було їх так тонко відчутти, зрозуміти та передати в музиці чоловіку. Незбагненно.

Хвилюючим був час, коли Олександр Володимирович вперше прийшов до нас на репетицію. Він легко та невимушено занурив нас у свій особливий світ почуттів та емоцій. Дозволив не боятися виходити за рамки, вільно творити, жити в музиці на повну, стрімко, сміливо, пристрасно, не озираючись назад. Коли у творі «На тарелі когутики» я зімітували голосом kota і запитала чи можу я так зробити на записі, він не вагаючись погодився. Це був час співтворення, унікальний та безцінний. Тоді я зрозуміла, що його щедра душа з легкістю та довірою передає мені своє творіння, своє дитя» [9, С. 61-62].

3.2. Основні прикметні риси інтерпретації «П'яти солоспівів на слова Софії Майданської» дуетами І. Ключковська – М. Самотос, Г. Носова – О. Козаренко.

Перший солоспів циклу «Веснянка» невеликий за обсягом – 28 тактів, триває приблизно одну хвилину. Попри мініатюрність, романс передає різноманітну палітру настроїв як у слові, так і за допомогою композиторських засобів: надії, кохання, милування весни, а звершується – розлукою і словами героїні «пізно...». Виконавці відтворюють всю різноспектровість емоцій та образів.

Фортепіанний вступ стрімкий – це висхідний пасаж тридцять другими тривалостями протягом двох тактів від *sf* акорду, *p* та *crescendo* до вступу вокальної партії. У виконанні Мар'яни Самотос він звучить емоційно стриманіше, виваженіше у порівнянні з виконанням Олександра Козаренка, який виконує його одним бурхливим пасажем. Вступ солістки І. Ключковської ніби підхоплює «хвилю» фортепіанної партії, а у дуеті Носова-Козаренко відчувається невелика пауза, завдяки якій вони виокремлюють новий образ, який готує наступну жанрову сценку веснянки.

Дует Ганна Носова та композитор «веснянку» виконують повільніше, втілюючи характер меланхолійного стану, що нагадує спогад про весну: «весна, весна кадри ткала, брендушками забирала, в мому серці тай барвінно, десь скрипалить передзвінно, мій ласкавцю!». А дует Ключковська-Самотос навпаки – акцентують увагу слухача у першому куплеті на танці, майстерно передаючи його веселий характер. Незважаючи на те, що два дуети інтерпретують солоспів образно по-різному, вони детально виконують всі зазначені композиторські ремарки: *ritenuto* після першої фрази та *crescendo* до *f* фортепіанної перегри.

Фортепіанна інтерлюдія написана складно технічно, з поліфонічними елементами (двоголоссям у партії правої руки) та складається з двох образів. Перший з яких – «веснянка» *giocosso*, а другий – повернення до початкового настрою солоспіву. Такий прийом повторення є характерним для

традиційного виконання жанрових сценок веснянки у народному музикуванні: мелодії були побудовані на багаторазовому повторі однієї чи двох поспівок у межах невеликого діапазону. Мар'яна Самотос технічно вправно виконує перегру, виділяючи всі підголоски, але не зосереджується на зміні характеру двох образів. Натомість, у виконанні Олександра Козаренка відчуються яскраві, різноманітні характери тем, до яких він додає імпровізаційні моменти.

Вступ до другого куплету, який майже повторює першу частину твору (за винятком закінчення), дуети виконують подібно початку твору: Ключковська-Самотос відразу, з «підхопленням», Носова-Козаренко з невеликим відтягненням вступу вокалу. Настрій другого куплету трагічний: дівчина розійшлася зі своїм коханим: «весна, весна кадри ткала, кульбабою забирала. Розійшлися ми нарізно, у моєму серці слізно...пізно...». У порівнянні з першим куплетом, у другій частині солоспіву з'являється нова композиторська ремарка, – *subito p* та *meno mosso*. Дуєт Носова-Козаренко не акцентує увагу на цій ремарці, а дуєт Ключковська-Самотос роблять невелику цезуру для більшого відокремлення образу.

Заклучний епізод *lento* два вокально-фортепіанні ансамблі виконують відповідно характеру поетичного і музичного втілення: зі смутком розлуки та неминучості того, що сталося, за винятком останнього висхідного пасажу у фортепіано (Мар'яна Самотос виконує його однією лінією, без зупинок, а Олександр Козаренко робить невелику затримку на ноті «до»). Для більшого підкреслення образу приречення на слові «пізно» композитор використовує техніку розспівної мови у вокалі, у партії фортепіано – нота «соль» контроктави на стакато. Обидва дуети тут майстерно передали емоцію «приречення».

Солоспів **«Спинилась посеред толоки...»** глибоко трагічний: зображає біль матері, що згадує трьох синів, яких вже нема. За обсягом – це найменший романс з циклу: складається всього з 12 тактів. Дуєт Носова-Козаренко виконують його швидше (1 хвилину 2 секунди), ніж

Ключковська-Самотос (1 хвилина 21 секунда), що впливає на передачу емоційного змісту твору. Олександр Козаренко виконує солоспів експресивніше, а Мар'яна Самотос більш вдумливо, без яскравого підйому до кульмінаційного *f* перед словами: «згадала трьох синів».

Розпочинається твір, як і попередній, з двотактового вступу: це витримані четвертні тривалості у висхідному напрямку. Двоє піаністів виконують його з настроєм трагізму, задумливо, з невеликим стремлінням до дисонансного акорду перед розв'язанням. Зі вступом солістки після першої вокалізованої фрази композитор використовує техніку *sprechstimme* на словах «затуливши світ руками». Ірина Ключковська виконує її розспіваною мовою, тобто дотримується точної звуковисотності одночасно вимовляючи слова, Ганна Носова навпаки – вокалізує текст, хоча обидві виконавиці досягли потрібної емоційної образності мотиву.

Наступний епізод – фортепіанна перегра на *crescendo* та *più mosso* стрімким пасажем вгору до кульмінаційного акорду на *f*. Мар'яна Самотос виконує всю перегра розважливіше і повільніше композитора, у якого це стремління гостріше та проникливіше. Ця експресія у дуеті Козаренко-Носова не зникає в останньому епізоді на словах «малий скрипалик на травиці розрадити її хотів...», вона поступово згасає до кінця твору. А інший дует чітко виконує задум композитора: *subito pp* після кульмінаційного акорду та значно повільніше ніж перший дует, з більшим сумом, жалем та розпачем.

Третій солоспів циклу «**Корабель**» другий по об'єму після «Сонету». Корабель тут – міфологічний символи, що зображає зв'язок між світом живих і мертвих, про що і розповідається у поезії: прощання і плач за рідною людиною. Композитор вдало доповнює поетичний текст музичним супроводом, що нагадує коливання хвиль – вода у багатьох народів світу символізує кругообіг «народження – життя – смерть» [39].

«Колівання» розпочинається з фортепіанного вступу. Олександр Козаренко виконує його рельєфніше, з невеликим тяжінням до кульмінаційної

точки і *crescendo* у фразі до вступу голосу. У Мар'яни Самотос вступ повільніший і рівніший. Дует Носова-Козаренко інтерпретують солоспів швидше і виразніше ніж Ключковська-Самотос, у яких він набуває більш статичного характеру.

Зі вступом І. Ключковської, дует робить невелике *crescendo* у фразі і динамічний спад до закінчення першого речення на словах «...на хвилях схилених плечей». У дуеті з Ганною Носовою перше речення лише підводить до кульмінації *ff* на словах «і плач несе свої широкі води». Олександр Козаренко з експресією на *crescendo* підкреслює зміст слів своїм супроводом, де на октавні тріолі акомпанементу накладається октавна мелодія дуолями. Мар'яна Самотос цю кульмінацію грає повільніше, з меншим емоційним напруженням. Після динамічного *ff* композитором зазначено *subito p* – це закінчення першого куплету на словах «між берегами зболених очей», який обидва дуети виконують з поступовим затиханням до фортепіанної перегри.

В фортепіанній інтерлюдії, яку Мар'яна Самотос виконує повільніше, без яскравих хвилеподібних рухів пасажів, О. Козаренко застосовує експресивний характер і фраза звучить динамічніше і виразніше.

Вступ солістки *p* у другому куплеті розпочинається зі слів «на перехресті свій кортеж спинивши...». У фортепіанному супроводі «хвилі» перериваються паузами, які композитор виконує відповідно до свого задуму: знімає всі звуки та педаль, на відміну від Мар'яни Самотос, яка педаль не змінює.

Друга кульмінація твору припадає на слова «на внуків цитьнувши вклонилось твоє серце...», яка динамічно і емоційно слабша у порівнянні з першою. Це – усвідомлення неминучості втрати рідної людини. Фортепіанний супровід тут фактурно наповнений: акордову мелодію правої руки доповнює октавний супровід, а вокальна партія доходить до ноти *e2* другої октави і йде на спад – у низькому регістрі для сопрано. Насичена, розгорнута фактура надихнула Мар'яну Самотос на яскраве, експресивне, наповнене звучання всіх регістрів фортепіано, а в деяких моментах в

ансамблевому співвідношенні знівелювала партію голосу. На останніх словах «на всі чотири сторони землі» композитор зазначає *ritenuto molto* та *diminuendo*. Закінчується твір фортепіанною партією у *tempo precedente* на динамічному затиханні. Олександр Козаренко навпаки пришвидшує темп і поступово на *diminuendo* закінчує твір. М. Самотос чітко виконує вказівку композитора – після *ritenuto* повертається до свого попереднього темпу, а «хвилі» поступово розчиняються.

Солоспів «**На тарелі когутики...**» хоч і не складний технічно, але наповнений зображальними характеристиками: старша жінка повернулася додому після торгівлі, попросивши сина зняти бисажки з плечей починає «лічити мозолики», а пізніше з'являється «старий котисько» і питає чи вона «спродала когутики та червонії ружі?».

Серед слів гуцульського діалекту в поетичному слові зустрічаються когутики – це традиційна назва дитячих іграшок у формі півника, які зроблені з дерева чи випечені з тіста. Червона ружа – це червона троянда, яка символізує пристрасть, кохання, жіночу красу, молодість. Бисажки – це гуцульське діалектне слово, точне значення якого варіюється залежно від регіону, але найчастіше «бисажками» називали торбу, що закидається на плечі. Щоб передати яскраві барви слова, композитор застосовує у романсі різноманітні ритмічні фігури: тріольний ритм, що накладається на пунктирну дуоль в однотоковому вступі, тріоль шістнадцятими, восьмими та половинними, часту зміну розмірів, що притаманні всім солоспівам циклу.

Однотактний вступ – *tempo rubato* – піаністи виконують по-різному. Мар'яна Самотос яскраво підкреслює пунктирний ритм, акцентуючи кожну ноту, як зазначає автор. Олександр Козаренко виконує його спокійніше, без «загострення» образу. Зі вступом голосу виконавці подібно інтерпретують солоспів: солісти з характерною передачею змісту слова, а піаністи – відповідною підтримкою та передачею образу (важкість, коли «болять плечі дуже...», кукурікання – «лиш не кокуричать...»).

Відрізняється лише спосіб виконання вокалістами техніки *sprechstimme* на словах «мозолики лічить» та «перед не в старий котисько руді очі мружить»: Ганна Носова вимовляє проспіваніше слова, натомість Ірина Ключковська дійсно «розмовляє» з точною звуковисотністю.

Фортепіанну перегру *poco a poco stringendo* піаністи теж виконують по-різному: композитор з більшим стремлінням і крещендо до *f*, на відміну від Мар'яни Самотос.

Цікавою є імітація кота Іриною Ключковською. На його словах «Чо спрощала когутиків тай червонії ружі?» вона співом передає характерну мову персонажа.

«Сонет» – останній та найбільший за об'ємом солоспів циклу. Це глибоко релігійний, духовний драматичний монолог головної героїні, яка прощається з коханим.

Перший епізод – це лише початок розповіді, фактура – проста, акордова, темп *andante sostenuto*. Початкові акорди вступу Олександр Козаренко виконує з невеликим стремлінням і *crescendo* до кульмінаційної точки. Такий принцип розвитку фрази зберігається у нього протягом всього твору. Мар'яна Самотос виконує все рівніше, спокійніше, не так рельєфно.

Коли розпочинається епізод *agitato* «лети, лети» – дуєт Ключковська-Самотос дуже природньо, гармонійно, плавно на *crescendo* підходять до кульмінації твору *ff* на словах «повір, зумію пилом навіть я відчутти...». У дуєті Носова-Козаренко ця природність трішки втрачається через складність фактури фортепіанної партії, в якій композитор дозволяє собі дещо відхилитися від тексту: спочатку фігурації дрібними тривалостями вгору-вниз (імітація польоту), пізніше – акорди тріольного акомпанементу, на які накладається октавна мелодія дуолями. Але це не заважає Олександрові Козаренку емоційніше та експресивніше підтримати партію вокалістки в кульмінації.

Обидва дуєти роблять плавний динамічний спад з кульмінації у ліричний епізод «мені не важко тут землею бути...» та поступовий вихід на масштабне

закінчення не тільки твору, а й всього циклу: «Сказав ти їй: “Голодним хліб роди!”». Це своєрідний підсумок циклу, духовно наповнений, він завершується розгорнутою постлюдією у партії фортепіано *ff*, де піаністи яскраво та емоційно її виконують.

Дуети Ключковська-Самотос та Носова-Козаренко в інтерпретації циклу «П'ять солоспівів на слова Софії Майданської» прекрасно продемонстрували свою майстерність і відчуття української музики і слова. Фортепіанна партія у романсах складна, її можна прирівняти до сольних фортепіанних творів і піаністи прекрасно втілили все задумане композитором в передачі образу, змісту творів та продемонстрували віртуозне володіння фортепіанною технікою та оперуванням найрізноманітнішою фактурою: стрибки, фігурації, арпеджіо, подвійні ноти, мартелято. Майстерною є передача засобів музичної мови різноманітним туше, динамічними градаціями і емоційною, виразною, харизматичною підтримкою вокалістів для створення довершеного дуету та передачі змісту кожного романсу.

Динамічна палітра теж яскраво виражена: розгортання динаміки від *pp* до *f* в межах одного такту, одного мотиву, чи ширші розгортання динамічних пластів. Застосовується стрибкоподібна динаміка і субіто (контрастів).

Композитор використовує гармонію у новітніх, модерних тенденціях, що є ознакою його композиторського стилю: інтервалів з підвищеними і пониженими ступенями, політональність і поліладовість. Ще однією характеристикою стилю є часта зміна метро-ритму та різноманітні агогічні відхилення.

Виконання Мар'яни Самотос відрізняється від інтерпретації Олександра Козаренка індивідуальними особливостями її гри: точна, чітка, продумана гра, бездоганне технічне виконання, загострене відчуття ритму. Гра Олександра Козаренка, хоч і відзначається технічними помилками (оскільки це був запис концерту, а не професійний, як у іншого дуету), є більш експресивною, виразною, яскравою емоційно, що характерно особистості самого композитора.

Загалом, дуети, у прекрасному ансамблі, з довершеною звуковою палітрою, прекрасним відчуттям одне одного разом передали весь зміст циклу: від танцювальності веснянки, характерного гуцульського діалекту до трагічної долі матері, яка втратила трьох синів, прощання з коханою людиною та смерті найрідніших. Кожна нота в інтерпретації циклу пережита, перечулена тонким відчуттям змісту творів. Тому виконання цього циклу дуетами Носова-Козаренко та Ключковська-Самотос, яскраво інтерпретованого, робить його ще виразнішим і потужнішим.

ВИСНОВКИ

Олександр Козаренко – різнобічна постать в історії української музичної культури. Його творча діяльність була зосереджена на виконавстві, композиції і науковій праці. У всіх царинах митець досяг значних висот і зробив великий вклад до скарбниці національного мистецтва.

У своїй камерно-вокальній творчості О. Козаренко продовжив розвиток тенденцій жанру, що розпочалися ще на початку XX століття у європейській музичній культурі. Тоді композитори прагнули звільнитися від усталених академічних норм, експериментували зі співвідношенням вокальної та інструментальної партій, досліджували нові шляхи вираження емоцій та ідей через синтез музики і поетичного слова. Вони зверталися до різноманітних стилів, а також використовували новітні музичні техніки, зокрема атональність та політональність.

Розвиток українського камерно-вокального циклу у XX столітті характеризувався тенденцією до розширення масштабів, впровадження наскрізного тематичного розвитку та циклізації окремих мініатюр. Водночас цей жанр набув особливого значення як засіб утвердження національної ідентичності, адже композитори активно використовували українську поезію, історичні мотиви та фольклор, а також зверталися до глибокого відображення особистих ліричних почуттів.

Олександр Козаренко сміливо експериментував та ламав стереотипи жанру камерно-вокального циклу, відходячи від традиційних уявлень про співвідношення вокальної та інструментальної партій. Цикл «П'ять солоспівів на слова Софії Майданської» є візитівкою автора, бо в ньому відображена вся суть стилю композитора та особливості фортепіанно-оркестрової палітри. Цей твір є одним із яскравих зразків жанру й уособленням всього надбання вокального циклу в творчості О. Козаренка. Він представлений фактурно насиченою, самодостатньою фортепіанною партією, яка написана з урахуванням власних можливостей автора. Оскільки композитор був прекрасним піаністом, він досконало розумів можливості

фортепіано і використовував їх у повній мірі, створюючи складну, віртуозну та водночас глибоко змістовну фортепіанну тканину, яка не просто підтримує вокал, а й активно взаємодіє з ним, збагачує емоційний та образний зміст солоспівів.

Партія фортепіано своєю складністю рівноцінна сольним фортепіанним творам композитора. Фактурно насичена, з частою зміною ритмів, альтерацією, технічно складна, вона не лише підтримує вокальну партію, а й допомагає в розкритті ідейного змісту, передає характеристики й настрої слова, емоційно підтримує і доповнює соліста.

Вокальна партія у солоспівах митця подібна інструментальній: вона має складну, насичену, альтеровану текстуру, часто без підтримки фортепіано. Композитор також застосовує техніку *sprechstimme* у романсах.

Стилістично камерно-вокальні твори Козаренка є синтезом модернізму, експресіонізму та символізму, що проявляється у густій, поліфонізованій фактурі, насиченій атональними та політональними співзвуччями. Глибоке філософське осмислення ідеї твору є невід'ємною частиною його музичної мови, що відображає передові тенденції у розвитку камерно-вокальної музики ХХ століття, спрямовані на поєднання емоційної виразності з інтелектуальною глибиною.

Оскільки О. Козаренко був прекрасним виконавцем, він писав довершені, складні технічно твори, які передбачають володіння високою технічною майстерністю, розуміння стилю виконуваних творів для передачі найрізноманітніших образних характеристик, вміння відтворювати широкий діапазон гучності на фортепіано (від ніжного *pp* до потужного *fff*) та досконалого втілення різних типів артикуляції та фразування.

Виконавська інтерпретація Олександром Козаренком демонструє його вільне ставлення до власного тексту. Дотримуючись свого авторського задуму, митець надає виконавцеві творчу свободу, зокрема у використанні агогіки – тонких змін темпу та ритму, що допомагають підкреслити емоційний зміст музики та нюанси поетичного слова. Для більш виразного

втілення образів, закладених у тексті та фортепіанній партії, О. Козаренко активно використовує яскраві динамічні контрасти: від ледь чутного *pianissimo* до потужного *fortissimo*, а також різноманітні агогічні відхилення, що надають виконанню особливої емоційної насиченості та експресивності.

Отже, Олександр Козаренко у своїй камерно-вокальній творчості постає як сміливий новатор і глибокий інтерпретатор поетичного слова. Його прагнення до розширення виражальних можливостей жанру, складність фактури, насиченість музичної мови, а також особлива увага до виконавської майстерності піаніста і вокаліста роблять його солоспіви значним явищем в українській музиці XX століття, що відображає новітні тенденції епохи та збагачує національну композиторську спадщину яскравими та оригінальними зразками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аналіз циклу «Сім струн». *Літературне місто*. URL: <https://litmisto.org.ua/?p=6980>, 13.12.2024.
2. Астаф'єв О. Г. Майданська Софія Василівна. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-60496>, 27.12.2024.
3. Бабинець Н. Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини для концертмейстерських класів. Львів, 2010. С.197-201.
4. Божко Л. Український романс: хрестоматія: навчальний посібник. Львів, 2005. 187 с.
5. Басса О. М. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині XX століття. *Дисертація*. Львів, 2010. С. 139, 154-156, 289-292.
6. Гасюк-Андрушко О. Козаренко Олександр – композитор, піаніст, музикознавець, педагог. *Енциклопедія Львова*. Львів, 2010. С. 324.
7. Герасимова-Персидська Н. Ф. Українська камерно-вокальна лірика другої половини XIX – початку XX століття. Київ, Музична Україна, 1989. 240 с.
8. Зінькевич О. А. Камерно-вокальний цикл у творчості українських композиторів XX століття. Львів, Сполом, 2008. 176 с.
9. Карась Г. Олександр Козаренко. Недочитана партитура життя: спогади про митця. Івано-Франківськ, Фоліант, 2023. 349 с.
10. Кашкадамова Н. Б. Козаренко Олександр Володимирович. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-9218>, 11.11.2024.
11. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX-XX ст.: навчальний посібник. Чернівці, 2007. С. 338–341.
12. Кияновська Л. О. Духовна творчість у львівському музичному середовищі на зламі тисячоліть: естетико-психологічний аспект. *Духовна культура України: традиції та сучасність*. Київ, 2010. Випуск 85. С. 243–254.

13. Козаренко О. В. Do / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: <https://youtu.be/jZ6URQx0YcM?si=M1bRQ7uUicLISst2>, 14.12.2024.
14. Козаренко О. В. Re / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: https://youtu.be/hYi0_-p5RMw?si=e4JkkyYEAdkxavg5, 14.12.2024.
15. Козаренко О. В. Mi / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: <https://youtu.be/ck6p5rz4uyU?si=45AZo2jUXXKarfAF>, 15.12.2024.
16. Козаренко О. В. Fa / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: <https://youtu.be/VT3yK4RA4lc?si=x3Wvfr4w9K7aOlRF>, 16.12.2024.
17. Козаренко О. В. Sol / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: <https://youtu.be/o1C26U2Rz54?si=EfBaTQBx8hDyVyE->, 17.12.2024.
18. Козаренко О. В. La / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: <https://youtu.be/xBviWbf8hzI?si=VsHQBgQc0hkhz5RT3>, 18.12.2024.
19. Козаренко О. В. Si / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: https://youtu.be/pQgpAy-_EWc?si=7k4hPqIsfaZNFvrb, 19.12.2024.
20. Козаренко О. В. Веснянка / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: https://youtu.be/XUXaLqx_QN0?si=Xz-9uo36YB3hH6hz, 20.12.2024.
21. Козаренко О. В. Спинилась посеред толоки / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: <https://youtu.be/VeF7T8QeN3o?si=RLsn1Addu5tkcInF>, 21.12.2024.
22. Козаренко О. В. Корабель / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: <https://youtu.be/0ebcdgbMLGQ?si=0X4sOdm9XkHgp0pP>, 22.12.2024.
23. Козаренко О. В. На тарелі когутики / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: <https://youtu.be/yvdewF5UswE?si=UgkOtPukO19eb6OB>, 23.12.2024.
24. Козаренко О. В. Сонет / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: <https://youtu.be/MwJxCH8n6Hg?si=tD8lmsv6v886Jgs3>, 24.12.2024.
25. Козаренко О. В. Срібна птиця / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: https://youtu.be/iRKgBcz-bPs?si=2nHKlKjg_rUnY_x6, 25.12.2024.

26. Козаренко О. В. Підвечір'я / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: <https://youtu.be/Kc3muhvo5f0?si=rc7HpJDqj46KRYnt>, 26.12.2024.
27. Козаренко О. В. Зустріч / Ірина Ключковська, Мар'яна Самотос. URL: <https://youtu.be/PDLABwBMi5w?si=-aRM7aSgcEOzmwZZ>, 27.12.2024.
28. Козаренко О. В. Вокальний цикл на слова Софії Майданської / Ганна Носова, Олександр Козаренко. URL: https://youtu.be/IMKHD_rdvEg?si=vqCwvTDKMBb_4MPn, 26.03.2025.
29. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів, НТШ, 2000. 265 с.
30. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму (на прикладі творчості Олександра Козаренка). *Записки НТШ: праці музикознавчої комісії*. Львів, 2014. Том CCL XVII. С. 252–283.
31. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора. *Музикознавчі студії інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі Українки*. Луцьк, 2012. Випуск 10. С. 141-157.
32. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності. *Музикознавчі студії інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі Українки*. Луцьк, 2012. Випуск 9. С. 201-231.
33. Коменда О. Олександр Козаренко. Місячний П'єро української музики. *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/posts/12126>, 15.11.2024.
34. Коменда О. Піаніст-композитор-музикознавець: жанрові домінанти та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2017. Випуск 41. С. 202-212.
35. Копиця М. Смилова сутність «тіней і зорь» творчості Олександра Козаренка. *Музика*. URL: <https://mus.art.co.ua/smyslova-sutnist-tiney-i-zor-tvorchosti-oleksandra-kozarenka/>, 14.01.2025.

36. Кулик В. Олександр Козаренко: «...ми повинні радіти кожній сторінці нашого проживання на цьому світі». *Музика*. URL: <https://mus.art.co.ua/oleksandr-kozarenko-my-povynni-radyty-kozhniy-storintsi-na-shoho-prozhyvannia-na-ts-omu-sviti/>, 2.01.2025.
37. Літературні митці Коломийщини. *Osvita.ua*. URL: https://osvita.ua/vnz/reports/ukr_lit/17091/print/, 22.12.2024.
38. Логойда М. О. Вокальні камерні твори українських композиторів: В. Матюк, О. Нижанківський, Я. Ярославенко, М. Скорик, О. Козаренко. Львів, 2005. С. 63.
39. Логойда М. О. Вокальні твори на слова Лесі Українки, Софії Майданської, Марти Томенко. Олександр Козаренко. Львів, 2001. Спів Митуси. С. 68.
40. Майданська С. Вклонилось твоє серце на всі чотири сторони землі [спогад про Олександра Козаренка]. Олександр Козаренко: недочитана партитура життя...Спогади про митця. Івано-Франківськ, 2023. С. 72-77.
41. Майданська Софія Василівна. Біографія. *Бібліотека української літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio/printit.php?tid=14960>, 12.12.2024.
42. Макара М. Світлій пам'яті Олександра Козаренка. Олександр Козаренко: недочитана партитура життя...Спогади про митця. Івано-Франківськ, 2023. С. 78-79.
43. Мельник Р. Налисник Д. Інтерв'ю з Олександром Козаренком. *Господь і я*. URL: <https://www.gospodija.in.ua/interview/journals/interv-yu-z-oleksandrom-kozarenkom/>, 8.01.2025.
44. Муравська О. Онтологічні підвалини української культури та музики в працях Олександра Козаренка. *Олександр Козаренко: недочитана партитура життя*. Івано-Франківськ, 2023. С. 87–89.
45. Савчук І. Б. Борис Лятошинський. Романси 1920-х. Київ-Ніжин, 2015. С. 5-6.

46. Саф'ян Д. Олександр Козаренко: «Ми живемо в епоху реплік, ретлянсляцій, коментувань, але не творення». *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/posts/7321>, 7.01.2015.
47. Сім струн. Леся Українка. *Бібліотека української літератури*. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=525#google_vignette, 15.12.2024.
48. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка. *Музика*, 1996. Випуск 3. С. 3.
49. Arnold D. *The New Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, 1983. URL: <https://www.jstor.org/stable/852296>. С. 114–117, 365–368.
50. Fisk C. *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. University of California Press, 2001. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2003.25.2.388>. С. 203–216.