

**ПІАНІЗМ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА:
ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ
КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ)**

«Автор вмирає, коли ставить останню крапку у своєму творі. Далі все залежить від інтерпретаторів. Сьогодні, в епоху «смерті автора» власне зростає роль смислової активності виконавця – тлумача музичних текстів» [в умовах найбільших розривів державності], – говорить Олександр Козаренко – піаніст з яскравим, індивідуальним виконавським стилем. Випускник Львівського музичного училища по класу фортепіано Євгенії Агроскіної (1982) та Київської консерваторії по класу професора Всеволода Воробйова. Лауреат Республіканського конкурсу імені М. Лисенка (1984), дипломант Всеукраїнського конкурсу камерних виконавців (1986). Концертує в Україні та за кордоном (Польща, Німеччина, Естонія, Словаччина, Македонія, Росія). Багато виступає в ансамблях з вокалістами та інструменталістами – Людмилою Давимукою, Лідією Шутко, Валерієм Буймістером, Володимиром Ігнатенком.

Репертуар Олександра Козаренка включає понад двісті творів малих і великих форм. Приблизно рівноцінно представлена в ньому українська (Д. Бортнянський, О. Козаренко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Скорик, Є. Станкович) та зарубіжна музика (Й. С. Бах, Л. Бетховен, Й. Брамс, Е. Гріг, А. Дворжак, Ф. Ліст, В. А. Моцарт, С. Прокоф'єв, С. Рахманінов, О. Скрябін, Ф. Шопен, П. Чайковський, Д. Шостакович, Р. Шуман). Проте різниця є в тому, що серед зарубіжного репертуару переважають твори XVIII–XIX ст., тоді, як в українській музиці – в основному твори XX ст.

У зарубіжній музиці – переважна більшість творів композиторів австро-німецької (Й. С. Бах, Л. Бетховен, Й. Брамс, В. А. Моцарт, Р. Шуман) та російської школи (С. Прокоф'єв, С. Рахманінов, О. Скрябін, П. Чайковський, Д. Шостакович). В українській – приблизний паритет східноукраїнської

(Д. Бортнянський, М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, Є. Станкович) та західноукраїнської шкіл (О. Козаренко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, М. Скорик).

У стильовому відношенні переважають твори романтичної доби. (М. Лисенко, Й. Брамс, Е. Гріг, А. Дворжак, Ф. Ліст, С. Рахманінов, О. Скрейбін, Ф. Шопен, П. Чайковський, Р. Шуман) та музика ХХ століття (О. Козаренко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Скорик, Є. Станкович, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович)¹.

У жанровому – на першому місці знаходяться крупні, циклічні жанри – концерт (Й. С. Бах, Д. Бортнянський, О. Козаренко, А. Кос-Анатольський, В. А. Моцарт, С. Прокоф'єв, С. Рахманінов, П. Чайковський) та соната (Л. Бетховен, Й. Брамс, Ф. Ліст, О. Козаренко, М. Лисенко, Б. Лятошинський, М. Скорик, Є. Станкович, Ф. Шопен, Д. Шостакович). З іншого боку – досить значна кількість (близько сотні) камерно-вокальних та камерно-інструментальних мініатюр (Й. Брамс, О. Козаренко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, Ф. Шопен, Д. Шостакович).

Приблизно рівноважно працює Олександр Козаренко як сольний виконавець, ансамбліст та концертмейстер. Як сольний виконавець він грає як твори суто сольного репертуару (Й. С. Бах, Л. Бетховен, Й. Брамс, Е. Гріг, Ф. Ліст, О. Козаренко, А. Кос-Анатольський, М. Лисенко, Б. Лятошинський, В. А. Моцарт, Л. Ревуцький, О. Скрейбін, Ф. Шопен, П. Чайковський, Р. Шуман), так і для соліста з оркестром (Й. С. Бах, О. Козаренко, А. Кос-Анатольський, В. А. Моцарт, С. Прокоф'єв, С. Рахманінов, П. Чайковський, Р. Шуман).

У камерному ансамблі головним і багаторічним партнером Олександра Володимировича Козаренка є Лідія Остапівна Шутко, з якою переграно

¹ У розмові Олександр Володимирович наголошує, що він однаково ставиться до музики різних епох і його вибір ніколи не залежить від того, до якого історичного періоду належить твір.

низку творів Л. Бетховена, Й. Брамса, А. Дворжака, О. Козаренка, Б. Лятошинського, М. Скорика, Є. Станковича, Д. Шостаковича. Як концертмейстер Олександр Козаренко співпрацює з Людмилою Давимуковою та Валерієм Буймістром (солоспіви М. Лисенка), а також – Оксаною Мухною, Іванною Штурмак.

Олександр Козаренко є автором восьми монографічних програм. Зокрема: програми з трьох клавірних концертів Й. С. Баха (d-moll, f-moll² та подвійного c-moll, зіграного разом з Мирославом Драганом)³; двох лисенківських програм – фортепіанної (сольної)⁴ і вокальної (з Валерієм Буймістром і Людмилою Давимукою)⁵, сольних програм з творів Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського, згаданої вже (див. вище) програми «25 миттєвостей української фортепіанної музики» та двох камерних програм, зіграних з народної артисткою України Лідією Шутко (твори для скрипки і фортепіано Д. Шостаковича та «Українська скрипкова соната»).

Очевидно, що монографічні програми демонструють головні пріоритети митця. Це і є показником осердя його репертуарного вибору. Який він є: Й. С. Бах, який за словами Олександра Володимировича, – вічне, те, що буде актуальне завжди (з виступу перед студентами Українського Вільного Університету в Мюнхені). Микола Лисенко, якому присвячена кандидатська дисертація, і з яким пов'язана проблематика національної музичної мови як тема докторської дисертації Олександра Козаренка. Українська музика ХХ століття (Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, О. Козаренко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, М. Скорик, Є. Станкович) і Д. Шостакович. Цікаво зауважити,

² Необхідно зазначити, що клавірний концерт f-moll Й. С. Баха знаходиться в репертуарі Олександра Володимировича, починаючи ще з 1981 року, коли він, будучи третьокурсником, зіграв його разом з камерним оркестром Львівського музичного училища (дир. Мойсей Аранович), а розучував з Євгенією Ісаківною Агроскіною.

³ Усі три концерти записані з камерним оркестром «Perpetuum mobile» (дир. Георгій Павлій) у 1999 році.

⁴ Неодноразово виконувалася за кордоном – в Німеччині, Польщі, США.

⁵ Вокальна програма включає близько половини всіх солоспівів М. Лисенка.

що власне зі світової музики – в монографічних програмах представлені твори двох геніїв – Й. С. Баха і Д. Шостаковича. І в цьому відношенні не можна не зауважити, що творчість Д. Шостаковича є своєрідним продовженням бахівської лінії в мистецтві ХХ ст. Все решта – українська музика у вимірі – М. Лисенко і ХХ століття⁶.

Необхідно також відзначити, що у репертуарі Олександра Козаренка присутні такі блискучі і досить часто виконувані зразки фортепіанної літератури як концерти В. А. Моцарта (d-moll, C-dur), Р. Шумана, С. Рахманінова (№№2, 5), П. Чайковського (№1), С. Прокоф'єва (№3), сонати Л. Бетховена (6, 16, 32), Е. Гріга, Ф. Ліста, Ф. Шопена (№2). З іншого боку, Олександр Козаренко є фактично першовідкривачем низки фортепіанних творів Миколи Лисенка, Анатолія Кос-Анатольського, Бориса Лятошинського, Мирослава Скорика, Євгена Станковича. І звичайно дуже цікавою частиною репертуару піаніста є твори з його власного композиторського доробку. Саме в цих творах відчувається найбільша свобода виконавця, його абсолютна розкутість і природність вживання в музичний текст.

Розглянемо тепер окремі приклади виконавських інтерпретацій Олександра Козаренка, а саме – d-moll клавірний концерт Й. С. Баха, який О. Козаренко виконує разом з камерним оркестром «Perpetuum mobile» (дир. Г. Павлій), а також – власні твори «Concerto Rutheno» та «Konzertstück» (у тому ж виконанні; все записи 1999 року), спираючись на концепції інтерпретаційного аналізу М. Скребкової-Філатової [] та О. Маркової [].

Й. С. Бах. Концерт d-moll для клавіру з оркестром. Вся I частина (Allegro, d-moll) відзначена рівністю протікання музичного часу і проходить, мов на одному диханні. Вона обрамлена яскравими ідентичними початком і завершенням рішучого, драматичного характеру. Викладення теми

⁶ За словами А. Єфіменко: «Мистецьке покликання всесвітньовідомого майстра сучасної української музики Олександра Козаренка – це розповсюдження у світі знання і звучання української музичної мови» [Єфіменко, 14].

проходить в унісоні всього оркестру і соліста, підкреслюючи груповий, колективний характер жанрової моделі *concerto grosso*, де соліст – один із багатьох.

Композиційно-драматургічною канвою твору є проведення теми в різних тональностях – *d-moll* – *a-moll* – *F-dur*, *a-moll* – *C-dur* – *g-moll* – *d-moll*. Це вузлові точки твору (композиційний рельєф), сходинки, якими крокує художній образ. Між проведеннями теми – відтіняючий її матеріал (композиційний фон). Саме тут, у зв'язуючих розділах форми, головна роль належить солісту. Тому що тут прозора фактура: оркестр мовчить або фактично мовчить, фактура соліста диференціюється. В ній виразними стають риси прихованої поліфонії, поліпластовості (два, три фактурні шари), полімелодичності. Але головне – завжди присутня в цих розділах в партії соліста – площинність, терасоподібність трактування фактурно-мелодичних ліній. Марно шукати тут акцентування однієї мелодичної лінії над іншою, всі вони рівні і накладаються одна на одну, як поверхи багатоповерхової будови. Очевидно основи такого підходу слід шукати не тільки у виконавській індивідуальності Олександра Козаренка, але і в естетиці, стилістиці та виконавських особливостях барокового мистецтва.

Старовинна сонатна форма тут набуває рис рондальності і варіаційності. Тема I частини поєднує в собі риси танцювальності, скерцозності (її початковий мотив близький до заглавного мотиву фуги *c-moll* з першого тому ДТК). Водночас вона має виразно драматичний, театральний, персоніфікований характер. Це портрет драматичного героя.

Звертає на себе увагу сольний розділ після проведення теми в тональності *a-moll* на початку розробки. Цей фактурний склад, дуже характерний також для творів О. Козаренка (див. : наприклад «*Concerto Rutheno*» (початок твору, а особливо – початок другої частини : ц. 1 *Allegro giusto*). Виразне розведення голосів–площин у прихованій поліфонії (22 такти до репризного *d-moll*, передостаннього, проведення теми), поданих у рельєфному – октавному і терцієвому – потовщенні відповідно. А за дев'ять тактів до появи *C-dur*

фактура в партії соліста ще більше деталізується. Відбувається розщеплення на три пласти: інтервально-гармонічну основу, висхідні мелодичні мотиви (в межах октави) і низхідне завершення фрази з рисами прихованої поліфонії. Побудова фрази, логіка фразування – тут хвилеподібна: імпульс, з розбігу захоплення мелодичної вершини і сходити часте повернення до основи.

Виразна двоплощинність (двоярусність) фактури, а відповідно і діалогічна перекличка двох регістрів спостерігається в партії соліста за шість тактів до проведення теми *g-moll*. Коротка каденція трактована, як така що починається місцевої кульмінації – з вершини-джерела. Починаючись з кульмінації, вона раптово спускається вниз, несподівано вливаючись у загальні форми руху.

II частина (*Adagio, g-moll*) – це варіації на *basso ostinato*⁷. Вона має риси арії *lamento*, характеризується широким мелодичним розливом і є яскравим виявом мелодичності піанізму О. Козаренка. Фортепіано не є рівним зі струнними. Воно переспівує їх. Незважаючи на те, що партія оркестру представляє самостійний мелодизований фактурний пласт, проте соліст завдяки пальцевому легато, пластичності і зв'язності гри перевершує пластичність і гнучкість, повноту і соковитість звучання струнних. Мелодія (фактура – гомофонного нахилу, хоча й поліфонічна фактура) темброво виділяється, настільки вона крихка, тендітна і беззахисна. Це ідеальний, глибоко індивідуальний образ. Незважаючи на прозорість фактури (мелодія і другий голос контрапункт) виконання соліста створює враження глибини, повноти і об'ємності звучання.

Вступи соліста сприймаються як підкреслення, ставлення і фіксування вершини (вживаються афектовано-театральні прийоми, з елементами вібрато у фортепіано), після чого розпочинається стрімкий спуск, незворотне падіння мелодичної лінії, яке приводить до виразних інтонацій зітхання в закінченнях

⁷ Так само, як перша частина, друга – обрамлена вступом і завершенням, де фортепіано – один із багатьох учасників дійства (тобто не має самостійного тематизму).

фраз. Замість ритмічної регулярності і моторики панує метро-ритмічна ритмічна свобода.

Необхідно зауважити, що мелодія соліста ще й тому є такою рельєфною, що контрапункт, який їй протиставляється не є власне суто фортепіанний. Це мелодія (*basso ostinato*), яка звучить у фортепіано, але водночас продубльована віолончелями, тому темброво заглушена. Таким чином мелодія соліста єдине, що темброво, ритмічно (імпровізаційна, примхлива ритміка), за мелодичним рельєфом протистоїть всьому іншому ансамблю.

Олександр Козаренко добивається проникливої дзвінкості звучання мелодії шляхом особливої глибини звуковидобування, якісної характерності звуку.

Необхідно також звернути увагу на роль партії соліста на межі кожного розділу форми. Побудована як варіації на *basso ostinato* (є чотири варіації + вступ і завершення), ця форма зроблена так, що саме соліст вуалює межі між варіаціями, згладжує стики. Адже вступає на такт раніше оркестру, випереджуючи власне вступ баса. У перших двох варіаціях у зв'язку з цим виникають імітаційні вступи. У двох інших – приклади різночасового вступу голосів контрастної поліфонії. По мірі розвитку частини яскравість і контрастність мелодичного матеріалу зростає.

Трактування в цій частині партії (мелодії) соліста і партії оркестру дає підстави для порівняння з аналогічним випадком, приведеним у монографії Ю. Чекана у зв'язку з дослідженням інтонаційного образу світу творчості П. Чайковського. Спираючись на асаф'євські визначення мелосу і колориту, як співного і того, що протистоїть співності [Чекан, с. 147], вчений трактує мелос як прояв «особистісного внутрішнього «я» митця», і відповідно «колорит» як знеособлене «позаособистісне, зовнішнє «не-я» [Чекан, 153]. З цієї точки зору, посилене акцентування мелодії, виділення мелосного, співного початку можна трактувати як апогей глибоко індивідуального образу, створеного Олександром Козаренком в цьому концерті Й. С. Баха.

Узагалі трактування Козаренка відзначене пріоритетом горизонталі над вертикаллю. Йдеться і про фактор всезагальної, повсюдної мелодизації твору, але також про те, що піаніст уміє вирівняти деталі фактури, і як правило, завжди робить це, не віддаючи перевагу тому чи іншому фактурному пласту чи елементу навіть на короткий час. Можна припустити, що такий підхід зумовлений в тому числі тим, що як для композитора для Олександра Козаренка дуже важливим є загальний композиційно-драматургічний вимір твору (що рідко зустрічається у «чистих» виконавців).

Увага до композиційно-драматургічного виміру художнього твору, і пов'язані з цим симетричність форми (дотримання і підкреслення явищ повторності, квадратності побудов), підкреслено раціональне, строге прочитання форми, а також переважна спрямованість розвитку до генеральної кульмінації, що розміщується в заключному розділі форми (в цьому випадку і в першій частині концерту, і в другій) дають підстави стверджувати схильність Олександра Козаренка до динамічного (векторного) інтонаційного образу світу (термін – Ю. Чекана)⁸.

III частина (*Allegro moderato, d-moll*) носить узагальнений характер⁹. Якість тематизму впливає і на характер його інтерпретації, що полягає у відсутності артикуляційної деталізації, переважанні підсумовуючого підходу, фактурної масивності тексту, в якому превалує моторика, токатність, а відтак – віртуозність, концертність, ефектність у його викладі. В єдиному потоці руху III частини витриманий єдиний тип фактури.

III частина утверджує принципи, показані в I частині: ансамблеве, гоморитмічне трактування основної теми (старосонатна форма, тональний план схожий з першою частиною: d–a–C–B–d) та порівняно

⁸ Див. : монографія Чекан Ю. І. «Інтонаційний образ світу» [чекан, монографія].

⁹ У цілому в концерті дотримане традиційне співвідношення частин циклу: раціональна деталізованість і диференційованість штрихів і динамічних нюансів – у I-й частині; занурення у стихію емоцій, суб'єктивізму, імпровізації – у II-й; збита однорідність фактури – у жанровому фіналі.

диференційоване, індивідуалізоване письмо в розвиткових, зв'язуючих розділах. Щодо партії соліста в зв'язуючих та розробковому розділах форми, то тут вона трактується як діалогічна з оркестром, при чому переважають потовщені паралельними терціями, децимами, секстакордами мелодичні мотиви, а також – прийоми прихованого дво- і триголосся та арпеджіо, такі, про які говорилося у першій частині. Загалом III частина – це моторика і однорідність руху.

Отже, які риси виконавського стилю Олександра Козаренка можна вирізнити, виходячи з проведеного аналізу вже на цьому етапі дослідження. По-перше, тяжіння виконавця до концертного жанру (див. аналіз репертуарного списку) і концертності як характерної якості виконавського стилю, яка великою мірою зумовлена лідерськими якостями виконавства Олександра Володимировича. Ці лідерські якості – уміння вести за собою, тримати на собі колектив, бути ядром і опорою колективу під час концертного виступу особливо, а відповідно – вибирати і вибудовувати виконавську концепцію твору – проявляються навіть в умовах не зовсім «зручного» для цього твору, яким є цей бароковий концерт Й. С. Баха, більше схожий до типу *concerto grosso*, ніж до типу сольного віртуозного концерту.

Без сумніву, одразу помітними у цій виконавській концепції є її раціональність, чіткість, логічність побудови форми, взаємозв'язків між її компонентами, те, що сам Олександр Володимирович називає структурованістю композиції, тісним зв'язком цих елементів між собою і обумовленістю кожного з елементів композиції один одним. Адже підкресленими, виділеними є, наприклад, різні фактори повторності (окрім мелодико-ритмічних – динамічні, темпові, штрихові тощо), досить виразним є розмежування розділів форми. Такий виконавський стиль, очевидно, важко віднести до історично-орієнтованого виконавства, адже в ньому мало зовнішніх атрибутів такого (перш за все – немає старовинних інструментів), але внутрішній зміст, характер художнього образу, виконавські засоби, особливості піанізму, чіткість артикуляції в цілому вказують на глибоке

проникнення соліста у систему образів, естетику, філософсько-світоглядний настрій XVIII століття, а також – що головне – музично-інтонаційний стрій минулого, зокрема – темп, динаміку, штрихи.

Необхідно зауважити, що в цілому виконання Олександра Козаренка створює враження драматичного стилю, адже його гра носить персоніфікований характер, відповідно нерідко виникає враження, що перед слухачем–глядачем розгортається музично-театралізоване дійство. Головним фактором, який створює враження театралізованості виконання, є контраст між темами, розділами, частинами форми – за допомогою використання терасоподібної динаміки, контрастних темпів, штрихів, способів звуковидобування. Крім того, цьому сприяють жанрові особливості інтерпретації твору (т. зв. виконавський жанровий нахил), завдяки чому у окремих випадках не просто виникають, а навіть – підкреслюються зв'язки концерту з музично-театральними жанрами. Початок концерту, наприклад, сприймається як типова оперна інтрада. Адже засоби закличні в ньому акцентовані досить сильно, а відтак за допомогою цього створено виразний театральний афект на зразок: «Слухайте! Вистава почалася». Нарешті театральну природу виконавської інтерпретації Олександра Козаренка підкреслює його дуже виразні проведення теми у співвідношенні соліст – оркестр, де соліст помітно виходить на перший план, як артист в театрі виходить на авансцену. Це в т. ч. стосується сольної каденції (на початку репризи).

Без сумніву, добре помітним є полімелодичне трактування фактури, взагалі характерне для виконавського стилю Олександра Козаренка, (те, що піаніст називає оживленням кожного з фактурних пластів), яке досить зручно застосовувати власне в умовах поліфонічного складу, і що є виявом української піаністичної школи і як вияв її вокальної, співної природи, і як засіб створення характерної для національного мистецтва в цілому лірико-драматичної образності. Така мелодизація фактури діє і в умовах прихованої

поліфонії, розщеплюючи тканину на багате мереживо підголосків, і в умовах арпеджіо, які сприймаються як єдина, хоч і розріджена мелодична лінія.

У власних творах Олександра Козаренка – «**Concerto Rutheno**», «**Konzertstück**» – в трактуванні партії соліста проявляються схожі риси. По-перше, і у «Concerto Rutheno» і у «Konzertstück» велика увага в партії соліста приділена імпрровізаційним розділам форми, а сама імпрровізація носить мелодійний характер і виконується піаністом з максимальним акцентуванням горизонтального, мелодичного початку. По-друге, партія фортепіано трактується як одна із багатьох в ансамблі. Тобто тут немає віртуозної романтичної концертності протягом цілого твору, натомість – превалювання ансамблевості, відтак риси жанру *concerto grosso* – і в одному, і в іншому творі.

Починаючи з ц. 3 «Konzertstück», Олександр Козаренко вживає улюблений прийом – приховану поліфонію, внаслідок чого партія соліста стає полімелодичною – розгалужується на два шари витриманий репетиційний тон і мелодичний голос (те і інше заради виразності, яскравості виділення цих мелодичних пластів потовщується октавно). В межах цієї драматургічної хвилі звучить, між іншим, виразна алузія до теми токати з відомої Токати і фуги *d-moll* Й. С. Баха. Як мелодичні трактовані і побудови ц. 4, що представляють собою контрастні поліфонічні сплетіння з елементами ракоходу і обернення. В рамках цього багатоголосся піаністом мелодизується кожен голос. Також як мелодичний поданий фрагмент партії фортепіано в кодї, де соло флейти звучить на фоні арпеджіо фортепіано.

Загалом необхідно підкреслити, що в цілому творі немає акордової фактури, гри інтервалами тощо. Кругом в партії фортепіано панує стихія мелодичного розгортання (на основі цього можна припустити що генеральна настанова піаніста на «вокалізоване»¹⁰ оживлення пластів фактури впливає і на характер фактури, яку вибирає композитор).

¹⁰ Пісенно-вокальну сутність фразування О. Козаренка відзначає також А. Єфіменко у його виконанні інтермеццо Й. Брамса *Es-dur* op.118 [Єфіменко, 17–18].

Яскравим прикладом імпровізованого розгортання і гри барвами прихованої поліфонії, а водночас – полімелодичної тканини, є початок «**Concerto Rutheno**». Одночасно піаніст вдало наслідує тут прийоми гри на цимбалах.

Вся перша частина «Concerto Rutheno», як вже було сказано, – унікальна тим, що в тексті – частково виписані алеаторичні побудови. Тобто графічні позначення, дуже фрагментарні. Тоді як виконання Олександра Козаренка є прикладом рідкісної співності, мелосносності, цілісності форми. Провідну роль в цій ситуації відіграє соліст-виконавець, який веде колектив за собою. Цей приклад показує нам, що мелодичність є якістю не тільки властивою письмовим текстам, але й виконавській імпровізації композитора-піаніста. Очевидно схильність до мелодичної імпровізації інспірувала схожі якості у письмових текстах композитора, а також – особливості його виконавського стилю – тяжіння до проспівування на фортепіано.

Ще одним показовим прикладом полімелодичного розшарування голосів приховано-поліфонічного типу фактури, що виростає з багатократного репетиційного повторення одного тону, а також – блискучої виконавської імпровізації – є початок партії фортепіано у другій частині «Concerto Rutheno», де піаніст блискавично розширює діапазон теми за рахунок включення щоразу інших, на дальшій віддалі від центру розташованих звуків. Поєднання прийому перекидання рук з міцною, пружною атакою звуку зовні схожий на ритуал з послідовно виконуваними магічними діями.

Зовнішній вигляд артиста на сцені, його сценічна поведінка відповідає образу романтичного митця, спадкоємця великої класико-романтичної традиції. Це зібраність, підтягнутість, в хорошому розумінні сценічний академізм, водночас міміка, діапазон рухів тіла промовляють до слухача про глибоко емоційне відчуття і сприйняття музики самим виконавцем, який тут, на сцені, переживає сам і одночасно зі слухачем, заряджаючи всіх, в т. ч. оркестрантів своїми емоціями. Сценічна поведінка Олександра Козаренка також виявляє в ньому лідерські якості, адже він фокусує навколо себе увагу,

привертаючи погляд артистичним виразом обличчя і постаті, артистизмом рухів протягом виступу. Таким чином артистизм на сцені під час концертних виступів є важливим компонентом художнього образу, створюваного піаністом.

Звук піаніста – дзвінкий, сріблястий, концертний. Він виділяється темброво на фоні оркестру. Підкреслено контрастує зі звучанням струнних. Глибоке, чітко сфокусоване звуковидобування. Водночас уміння добувати пружне цілеспрямовано ударне звучання, але не поверхнєве і не стрибаюче, а глибоке, в міру насичене і проникливе. Ще одне уміння – уміння легкої напівгри, напівнагравання, як на початку «Concerto Rutheno», тобто відчуття легкої, немов, між іншим, імпровізації, власне особливого полегшеного звукоутворення (про діапазон видів і способів звуковидобування буде сказано пізніше).

Особливості піанізму Олександра Козаренка, ймовірно, впливають і на вибір відповідних піаністичних прийомів і технік у його власних творах – дрібної пальцевої, руху паралельними інтервалами, арпеджіо, фігурації – все «горизонтальних» видів. Акордової техніки при цьому практично зовсім не зустрічається. У цілому переважають штрихи legato і non legato (staccato рідко). Дуже велику увагу піаніст приділяє плавному голосоведенню і що особливо важливо – правильному (вокальному) фразуванню, не зловживає педаллю.

Як і у бахівському концерті, у обох концертних творах Козаренка можна спостерігати риси векторного, динамічного інтонаційного образу світу (див. вище). У «Konzertstück» звертає на себе увагу хвилеподібний характер розгортання матеріалу, що приводить до генеральної кульмінації (починаючи 2 т. до ц. 6 і далі) з алюзією до відомої теми Енніо Морріконе «Chi Mai» (ц. 7), де відбувається зрив кульмінації, пов'язаний зі втратою ідеалу, а відповідно глибокою внутрішньою трагедією, яку переживає герой твору.

Водночас і в «Konzertstück», і в «Concerto Rutheno» можна помітити широке застосування прийомів імпровізації. Відомо, що імпровізаційність є

характерною рисою народного, особливо народно-інструментального виконавства. Про таке народно-інструментальне трактування партії фортепіано можна сміливо говорити в «Concerto Rutheno», як творіві, побудованому на двох фольклорних темах, на зразок романтичних рапсодій. Тому абсолютно природними виглядають порівняння окремих прийомів гри препарованого фортепіано в «Concerto Rutheno» з цимбальними репетиціями, фігураціями, бандурними арпеджіо тощо. І відповідно імпровізований характер фортепіанної партії отримує пояснення через зв'язок з народними жанровими джерелами. Проте, на перший погляд, зовні схожа з «Concerto Rutheno» імпровізаційність «Konzertstück» насправді виявляє іншу генезу, не настільки локалізовану фольклорним руслом. Вона полягає у зв'язку з величезним масивом музики неписемної традиції. А крім фольклору – це і середньовічна церковна практика, і джазова імпровізація, і головне – різноманітні авангардні техніки ХХ століття – мінімалізм, алеаторика тощо. Саме тому імпровізаційність «Konzertstück» і є такою спробою протиставлення академічній класичній писемній традиції – фіксованій музичній мові – пріоритету засобів мовлення. Це все йдеться до того, що у цих творах на солістові лежить величезна відповідальність, пов'язана не тільки з умінням прочитати алеаторичне письмо («Concerto Rutheno»), але і з умінням втримати рівновагу форми, а також – виконавський ансамбль в умовах вкрай важливої в текстах такого ґатунку особливого роду виконавської імпровізації. Саме на текстах такого плану, якими є і «Concerto Rutheno», і «Konzertstück» (у кожному по-своєму) можна побачити, перевірити і переконатися в силі, майстерності й умінні Олександра Козаренка очолювати і направляти процес колективної імпровізації, на ходу вибудовувати художнє ціле, бути максимально вільним, розкутим, але водночас – не виходити за межі наміченої архітектонічної конструкції. Очевидно, така здатність рідкісна серед сучасних виконавців, з одного боку пов'язана з практикою барокової імпровізації (адже відомо наскільки важливими для інтонаційного словника Козаренка є барокові інтонаційні

джерела і жанрові моделі), з іншого – це веде до ідеї «оживлення» всіх фактурних пластів. Той мінімум свободи, необхідний для того, щоб та чи інша деталь тексту заграла яскравими, живими барвами, вочевидь, коріниться у мистецтві тонкого відчуття можливостей імпровізації, яким досконало володіє Олександр Козаренко.

Література:

1. «В умовах найбільших розривів державності у нас не припинявся процес творення духовного материка», – Олександр Козаренко / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.franko.lviv.ua/index.php?q=information&new=259>
2. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства : научное обоснование и проблемы педагогики. – К. : Муз. Україна. – 182 с.
3. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка. – 1985. – 290 с.
4. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.