

*Ольга Коменда –*

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

## **ОЛЕКСАНДР КОЗАРЕНКО – ПІАНІСТ: ГЕНЕЗА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ**

Стаття розкриває умови та особливості формування піанізму Олександра Козаренка – випускника Львівського музичного училища по класу фортепіано Євгенії Агроскіної (1982) та Київської консерваторії по класу професора Всеволода Воробйова, лауреата Республіканського конкурсу імені М. Лисенка (1984), дипломанта Всеукраїнського конкурсу камерних виконавців (1986), піаніста, який активно концертує в Україні та за кордоном (Польща, Німеччина, Естонія, Словаччина, Македонія, Росія), як соліст та ансамбліст. Відзначено та обґрунтовано природу таких особливостей піанізму Олександра Козаренка як національна зорієнтованість репертуару, пріоритет концертного жанру і концертно-віртуозного стилю, первинність інтуїтивно-емоційного ставлення до творчого процесу, театралізація виконання та полімелодичне трактування фактури.

**Ключові слова:** національна зорієнтованість репертуару, пріоритет концертного жанру і концертно-віртуозного стилю, первинність інтуїтивно-емоційного ставлення до творчого процесу, театралізація виконання, полімелодичне трактування фактури.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** «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» [1], – 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 Давимуюкою, Лідією Шутко, Валерієм Буймістером, Володимиром Ігнатенком. Разом з тим, проблематика піанізму Олександра Козаренка перебуває на початковій стадії вивчення, про що

свідчать поодинокі наукові, критичні, публіцистичні статті, що торкаються цього питання безпосередньо чи дотично [2–3; 5–9].

**Мета** статті – виявити генезу виконавського стилю Олександра Козаренка. **Завдання:** 1) простежити становлення творчої особистості піаніста періоду навчання в школі, училищі, консерваторії; 2) проаналізувати особливості виконавського стилю Олександра Козаренка на прикладі низки його сольних та ансамблевих виконань, в т. ч. власних композицій; 3) показати, обґрунтувати і підтвердити зв'язок характерних особливостей виконавського стилю піаніста з середовищем формування його як виконавця і настановами педагогів, привитими йому в період навчання.

**Виклад основного матеріалу та обґрунтування основних результатів дослідження.** Початок формування творчої індивідуальності Олександра Козаренка пов'язаний з його малою батьківщиною – Коломиєю, містом яке славиться глибоко українським духом, оберіганням і розвитком національних традицій. Митець пригадує: «Випадком долі сталося так, що я народився в Коломиї, яка була другим центром українським культурним у Галичині за Польщі (курсив тут і далі – О. К.). Тобто. В Коломиї постала перша україномовна гімназія. В Коломиї були перші україномовні видавництва братів Білоусів, Якова Гренштайна. В Коломиї, в ХІХ столітті, постав перший світський український театр. І ось цей синтетичний мистецький дух Коломиї я ще застав, як був малий. Я застав його в музичній школі. Я тільки зараз аналізую, чим відрізнялася коломийська музична школа. Ну, передовсім, в ній працювали випускники довоєнних Празької, Варшавської, Львівської консерваторій. Тобто це були зовні дуже презентабельні старші пані, які часто спілкувалися на незрозумілій для нас мові. Страшні патріоти. Серед них були люди, які або по 25 років повідсиджували, або їхня родина була у відселенні. Звичайно про це не говорилося, бо ми цього не знали. Але.

Атмосфера музичної школи дуже відрізнялася від того середовища, в якому існувало місто. *У музичній школі було осердя давньої Коломиї*<sup>1</sup>.

Олександр Козаренко закінчив Коломийську музичну школу у 1978-му році. «Я вчився як піаніст, – пригадує Олександр Володимирович, – і моєю першою вчителькою була універсальна особистість. Це була випускниця Василя Барвінського у Вищому музичному інституті як піаністка, а також Лідії Улуханової як вокалістка – Романна Володимирівна Вогневович (за чоловіком Клапущак). Романна Володимирівна – це був справжній вердієвський голос. Як мала дитина, я не міг цього пізнати, але вже потім, з розмов, від колег, з того репертуару, який вона співала, бо збереглися програмки, я зрозумів якого класу це була співачка <...> Коли Микола Філаретович Колесса був директором Львівської опери в часи німецької окупації і треба було співати Вагнера (трупа розлетілася, а він знав, що Романна Володимирівна живе в Коломиї), то він приїхав до неї і злякався, що вона так висохла. Голод був. Він залишив їй певну суму грошей і сказав: – Рома, відживляйся. Я за тобою приїду, бо треба співати Вагнера».

За словами Олександра Козаренка, саме в музичній школі він отримав перший досвід роботи з дуже важливим для його виконавського методу принципом – принципом вокалізації фортепіанної фактури, проспівування кожного голосу, кожного шару фактури, кожного елемента музичної тканини. Олександр Козаренко зазначає: «Я ніколи не пригадую, щоб вона на уроках щось показувала на фортепіано. *Вона все проспівувала. Всі елементи фактури вона проспівувала.* Мене це дуже дивувало. Тобто, коли ти підходив до класу Романни Володимирівни, ти спочатку чув спів, а потім ту невправну гру дітей, хоча діти в неї були дуже талановиті. І тільки в консерваторії, навчаючись у професора Воробйова, Всеволода Михайловича покійного, я

---

<sup>1</sup> Тут і далі висловлювання Олександра Козаренка, окрім спеціально означених, взяті з особистих розмов, проведених автором дослідження у липні 2012–2013 р. в його кабінеті декана факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені І. Франка, що на вул. Валовій, 18.

зрозумів, що це значить, тобто *вона оживляла всі фактурні пласти, вона заставляла їх перемелодизовувати*, тобто жоден пласт не був мертво акомпануючий, кожен був комплементарно взаємодоповнюючий, і коли ти проспівував всі ці пласти, тоді та фактура починала жити»<sup>2</sup>.

Олександр Володимирович не втомлюється повторювати, що в основі його виконавського стилю лежить ідея всеохопного мелодизму. Піаніст зазначає: «Мелодичне начало – це є «альфа» і «омега», «а» і «я» мого виконавського верштату, тому що так мене вчив Всеволод Михайлович Воробйов в консерваторії. Наприклад, коли ми проходили другу частину бетховенського фа-мінорного концерту, він мені сказав про випадок з Володимиром Нільсеном, професором Ленінградської консерваторії, який вісім годин вчив цю другу частину у своїй кімнаті, і хлопчик, який був сусідом по комунальній квартирі сказав: «Дядя, как вы упоительно поёте!». Упоительно поёте! Ось це «упоительное пение» за фортепіано, воно очевидно неусвідомлено, але це є та лінія, яка тягнеться в мене від Коломиї, від класу навчання у вокалісти-піаністки до професора Воробйова, який, по суті, був останнім, хто зберіг і передав своїм учням золоту київську традицію піанізму 20-х років. Що я маю на увазі? Він вчився у Валентини Костянтинівни Стешенко-Куфтінної <...> Це була видатна піаністка, учениця Клімашенка по Києву, яка володіла всім репертуаром, яка вся була захоплена Скрябіним, яка була філософом від музики, філософом від роялю <...> *Власне через Всеволода Михайловича я перейняв київську піаністичну школу, а якщо ширше – це є українська піаністична школа, в основі якої лежить тотальна перемелодизація всіх фактурних пластів, тобто все живе, нічого*

---

<sup>2</sup> Своє ставлення до співвідношення і диференціації пластів фортепіанної фактури Олександр Володимирович пояснює таким чином: «*Ми оживляєм все, що можна оживити. Те, що хоч трошки промовляє...* Більше того, пласти акомпануючі, які в принципі прийнято приховувати, я вважаю, що завдання виконавця не приховувати акомпануючі пласти, а максимально їх оживляти, для того, щоб ефектно зіграти головну лінію. Через що? Через пошуки значенневих моментів».

*не є бездиханим, все живе вільно, на відстані людського дихання. Ось ця ідея. Я думаю, що це є однією із засадничих ідей нашої національної піаністичної школи, про яку так гарно говорить і Рада Лисенко, і пише Наталя Кашкадамова <...> Ми її можемо назвати київською традицією. Бо вона дуже відрізняється від віденського піанізму, від берлінського піанізму<sup>3</sup>. Але вона дуже близька до львівського піанізму. У Львові з таких піаністок ми звичайно повинні згадати Дарію Каранович-Гординську, мою землячку. Вона також народилася в Коломиї <...> Тобто це є наша питома національна традиція, яку я перейняв з коломийської музичної школи»<sup>4</sup>.*

Коли ми звернемося до аналізу виконавських інтерпретацій Олександра Козаренка, ми на кожному кроці знайдемо приклади такого полімелодичного трактування фактури, незалежно від того, чи це твір українського чи зарубіжного композитора, чи сучасного чи XVIII століття. Наприклад, цілу низку прикладів полі мелодичного таксування фактури знаходимо в сонаті Бориса Лятошинського для скрипки і фортепіано, яку О. Козаренко виконує в дуеті з Л. Шутко. Зазначмо, що в цьому випадку полімелодизмом наповнене виконання твору композитора, якого досить важко віднести до мелодистів, проте, який, за словами Олександра Козаренка, відіграв дуже важливу роль в його становленні як піаніста.

Прикладом може бути виконання першого, а особливо – другого речення головної партії першої частини, де функції рельєфу і фону міняються, а піаністу вдається досягти фактично безперервного пальцевого лігування в умовах крупної акордово-октавної техніки. Разом з тим, необхідно

---

<sup>3</sup> Олександр Володимирович заперечує будь-яке своє відношення до австро-німецького піанізму як школи об'єктивного, академічного характеру виконання. «Я ніколи не був об'єктивним академічним виконавцем» – говорить він... Я граю Баха зовсім неакадемічно... Кажуть, що я кожний раз граю себе... І я розумію, що це мій шлях. Я ніколи не можу грати стилізації. Вони мені нецікаві».

<sup>4</sup> Навчаючи своїх студентів піаністів, Олександр Володимирович, за його словами, наголошує їм на необхідності «проспівувати» на фортепіано всі пласти фактури.

зауважити, що навіть у першому реченні (ц. 1) хвилеподібні октавні фрази трактовуються Олександром Козаренком підкреслено мелодично. Цей підхід помітний також на участках, які дають значно менше можливостей мелодичного виспівування елементів фактури. Це 4 т. до ц. 2, наприклад, де піаністу вдається зробити єдину виразну мелодичну лінію з відокремлених паузами восьмих *non legato*. Або 3 т. до ц. 1, де у переважаючі вертикальні побудови де-інде вплітаються підголоски. Неможливо не звернути увагу і на зону сполучної партії (4 т. до появи розміру 3/2), де виконавець в умовах фігураційної фактури *legato* виразно, як окремий шар, виділяє фундаментальні октавні басы, які, окрім тембрового контрасту, у його трактовці набувають також значення самостійної мелодичної лінії.

Другом прикладом може бути побічна партія, де мелодія по-черзі проводиться спочатку скрипкою, а тоді – фортепіано. Прозорі поліритмічні фігурації Олександр Козаренко втілює особливо легким, мов невагомим звуком (*sempre pp*). Але – водночас дзвінким. Характер звучання тут дещо нагадує скрябінські образи «вищої витонченості» або ж гру світлотіні на полотнах імпресіоністів. Це зумовлено і особливою м'якістю атаки звука і постійним, глибоким *legato* кожної фрази потактно. У другому реченні, де фортепіано і скрипка по-черзі слухають один одного, піаніст досягає вражаюче тонкого, делікатного, проспіваного звучання, як у проведенні мелодії, так і розсипчастому характері фігурацій.

У другій частині цієї ж сонати (*Tempo precedente*) звертає на себе увагу основна тема (*Lento*), що так само, як і теми першої частини проводяться двічі (у соліста і фортепіано), проте тут спочатку у партії фортепіано. Її глибока полімелодична природа – очевидна. Адже фактурний виклад насичений підголосками, співаними елементами. Знову ж таки вражаючим є тут спосіб і характер звукоутворення. Надзвичайно м'яке і ніжне, але водночас проникливе, глибоке, в жодному випадку – не поверхнєве звуковидобування, з максимальною злігованістю і протяжністю дихання

фраз. Якість звуку і характер голосоведення надають цій порівняно скромній і фактурно, і технічно темі – особливої краси, величі і досконалості.

Необхідно відзначити і специфіку фортепіанної партії в репризі другої частини (ц. 5, *Lento*), де колоритною знахідкою Лятошинського стали гірлянди зустрічних, спрямованих до центру звукоряду, пасажів, які згортаються. Олександрю Козаренку вдалося досягнути тут багатого тембрового колориту у зіставленні далеких регістрів, а також злігованим, плавним голосоведенням досягнути внутрішньої єдності цих пасажів, завдяки чому вони сприймаються як гірлянди, як єдине ціле по горизонталі. Виразно діалогічне співвідношення скрипки і фортепіано зустрічаємо у ц. 6 (*a tempo*) репризи, де застосовано прийом неточної мелодико-ритмічної імітації. Але, що важливо, – починає кожен фразу-ланку фортепіано, а скрипка підхоплює, накладається, вторує фортепіанному мотиву. На наш погляд, такий фактурний прийом потребує тонкого мелодичного чуття, чутливої, проникливої мелодизації фактури, з чим прекрасно справився у аналізованому нами варіанті інтерпретації твору Олександр Козаренко.

Цілу низку прикладів полімелодизованого трактування Олександром Козаренком фортепіанної фактури зустрічаємо у виконанні ним скрипкової сонати М. Скорика №1 (також в ансамблі з Л. Шутко). Одним із таких є глибинний мелодизм головної партії першої частини, який дуже вдало підкреслюється виконавцем. Наприклад, короткі «точкові» мотиви, розділені паузами, при цьому грайливо поміщені композитором в різні метричні умови, створюючи ефект синкопування, у виконанні Олександра Володимировича утворюють виразне відчуття полімелодичного трактування фактури, адже йому вдається легко, але виразно провести «мелодії» і верхнього, і середніх, і нижнього краю фактури. Тому утворюється враження «мелодій пунктиром», які зверху і знизу обволікають мелодичними підголосками основну соковиту мелодію скрипки. М'якість і ніжність атаки одночасно з мелодизацією голосів спостерігається і у подальшому суто акордовому викладі (т. 10–12), а також у власне виразних мелодичних

підголосках, які з'являються у партії фортепіано, починаючи з т. 13 і далі. Звертають на себе увагу (як приклади мелодичного трактування музичної тканини) в партії фортепіано і хвилеподібні арпеджіо (від т. 29), і власне сама зона завершення головної партії, де мелодія теми нарешті доручена фортепіано в густому викладі двох рядів паралельних терцій в розбіжному і збіжному русі і двічі прибігає до заманливої «трелевої вершини-крапки» (від т. 37).

Привертають увагу в цьому відношенні епізоди фіналу, а особливо розділ *Allegro fantastico*, в якому мелодія першого епізоду звучить в середньому шарі фактури фортепіано, мов проростаючи секундові, потім квартові педалі, в той час як скрипка виконує контрапункт *pizzicato*. Тут винятково чітке розмежування штрихів піаніста і узгодження ним же контрастних штрихів – *staccato* в мелодії і сонорного, потягнутого, багатого на обертони і відлуння, звучання педалей. Цей розділ є дуже складним піаністично, в плані дотримання чіткості штрихів, а одночасно дуже важливим драматургічно, оскільки сприймається як момент кардинального переродження знайомої вже лірично-чуттєвої, земної теми.

Схожі приклади спостерігаємо у виконанні Олександром Козаренком ре-мінорного клавірного концерту Й. С. Баха (з камерним оркестром Г. Павлія «*Perpetuum mobile*»). Особливо показовою в цьому відношенні є друга частина (*Adagio, g-moll*) – варіації на *basso ostinato*. 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. 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 [10, 147], вчений трактує мелос як прояв «особистісного внутрішнього «я» митця», і відповідно «колорит» як знеособлене «позаособистісне, зовнішнє «не-я» [10, 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)<sup>5</sup>.

Необхідно відзначити, що розвинена здатність до аналітичного осмислення, притаманна досвідченому вченому, яким є Олександр Володимирович, дає змогу йому осмислено і аналітично ставитися і до власної виконавської діяльності. Музикознавець Козаренко глибоко і точно вирізняє джерела піанізму Козаренка. Він настільки обґрунтовано і переконливо про це говорить, наводить приклади, що створюється враження, що розуміння особливостей свого виконавського стилю у нього склалося не щойно, що він віддавна вів самостереження, і з року в рік вони підтверджувалися в нього новими фактами, логічними доводами та аргументами.

Звертаючись до питання виконавської школи, Олександр Володимирович зазначає, що у Романни Вогневович (Клапущак) він вчився всього три роки, тим не менше це стало вагомим імпульсом для формування його виконавської індивідуальності. Після того Олександр Козаренко перейшов в клас Слави Кравцівни Ясіновської (дружини Юрія Павловича Ясіновського).

---

<sup>5</sup> Див. : монографія Чекан Ю. І. «Інтонаційний образ світу» [10].

За його словами, Слава Кравцівна (випускниця Нікодемівича у Львівській консерваторії) навчала його трошки іншому – європейському типу піанізму. Вона більше займалася апаратом, його зручністю, питаннями суто піаністичної організації. На наш погляд, питання техніки, бездоганності віртуозного володіння інструментом, виконавського раціоналізму, доречності прийомів і затрачених зусиль, а також – логіки композиційно-драматургічних побудов є другою опорою піанізму Олександра Козаренка, особливо помітною у його інтерпретаціях бахівських і моцартівських клавірних концертів, сонатах Бетховена тощо.

Тісно з цим пов'язана, на нашу думку, і увага піаніста до концертного жанру. В репертуарі піаніста – концерти Й. С. Баха (№1 d-moll, f-moll, c-moll; f-moll – починаючи ще з періоду навчання в училищі, між іншим), В. А. Моцарта (d-moll C-dur), Д. Бортнянського (D-dur), Р. Шумана (a-moll), П. Чайковського (b-moll), С. Рахманінова (c-moll, Рапсодія на тему Паганіні), С. Прокоф'єва (№3), А. Кос-Анатольського (№2), а також свої власні – «Concerto Rutheno» та «Konzertstück».

Яскравими прикладами володіння прийомами віртуозного стилю є виконання Олександром Козаренком особливо фіналів згаданих концертів, насичених блискучою віртуозністю фактично від початку і до кінця. Водночас такі риси можна спостерігати і у творах, здавалося би ніяк не пов'язаних з ідеєю концертної віртуозності, як у вже згаданій сонаті для скрипки і фортепіано Бориса Лятошинського (в ансамблі з Л. Шутко).

У зоні розробки (фінал скрипкової сонати Лятошинського), наприклад, в партії фортепіано звертають на себе увагу контрастні зіставлення віртуозних пасажів, рух паралельними інтервалами, акордами, тремоло, тобто ціла низка прийомів віртуозного піанізму, з якими блискучо і ефектно справляється Олександр Козаренко, але також скерцозно-гротескні грайливі побудови staccato (матеріал заключної партії), мов діамантами розсипані поміж «силовими» прийомами фіналу. Необхідно відзначити доречну тут короткість виконавського фразування, що надає необхідної рухливості і

динамічності формі, а також – рух по типу *perpetuum mobile* (починаючи з ц. 7), в той час, як скрипка проводить мелодію головної партії першої частини.

Педагогом Олександра Козаренка у Львівському музичному училищі стала Євгенія Ісакіївна Агроскіна (учениця Л. Уманської та О. Криштальського), якій він, крім усього іншого, завдячує значним розширенням музичного кругозору. Олександр Володимирович зазначає: «Вокальна трактовка інструменту Євгенією Ісаківною дуже й дуже підтримувалась. Але її завдання було максимально розширити обрії нашого музичного існування, і по суті саме вона ввела нас у світ великого піанізму, тому що ми слухали в її хаті (в неї колосальна фонотека), слухали в двадцяти варіантах виконання одного й того ж самого твору і на стику цих варіантів шукали власну концепцію, власне виконавське джерело, і коли я вже пішов до Всеволода Михайловича, то воно там все якось зібралось».

Про професора Всеволода Михайловича Воробйова Олександр Володимирович згадує наступне: «Коли я вперше до нього в клас потрапив, я півроку взагалі перестав грати, я не міг грати, він зовсім змінив власне моє розуміння піаністичної гри як максимальної розшарованості фортепіанного тексту на різні фактурні пласти і співжиття оцих різних фактурних пластів і різних прийомів, які потрібно було так знайти в руках, щоб вони співжили. Він (В. Воробйов – О. К.) казав: «Мы все сороканожки, мы все должны работать в цирке, потому что правая рука не знает, что делает левая нога», настільки це складна система психофізичних кореляцій <...> І я кажу: я тільки зараз починаю потрошки усвідомлювати те, що вчив нас, в т. ч. мене, Всеволод Михайлович у консерваторії. *Але зараз я бачу, що від Коломийської музичної школи до Київської консерваторії в мене не було ламання, в мене йшла якась одна єдина лінія, хоча в той момент воно, як мені здавалося, йшло через вокальні кризи, – але ті вокальні кризи з часом почали мною розумітися не як момент зупинки, а як момент осягнення нової якості. І подолання цих вокальних криз приводило до того, що виникала нова якість,*

яка насправді не заперечувала, а була немов запереченням заперечення. Тобто підтвердженням того самого тільки на іншому етапі розгортання».

За словами Олександра Володимировича, і під час навчання в училищі, і під час навчання в консерваторії, він ще не достатньо усвідомлював те, чого саме навчали його вчителі. Лише тепер, ставши зрілим, сформованим виконавцем, вченим, композитором і педагогом, повертаючись подумки до минулого, він розуміє на що були спрямовані зусилля його педагогів, яку мету вони переслідували, які вимоги ставилися перед ним і для чого.

Олександр Володимирович стверджує, що становлення його музичної індивідуальності почалося з його формування як піаніста. Лише згодом виникла потреба в композиторській творчості. Під час навчання в музичній школі він часто імпровізував на фортепіано, грав попури на теми популярних пісень (без нотного запису). За словами маестро, свої твори він почав записувати тільки у Львові, навчаючись в училищі. При цьому Олександр Володимирович навчався як піаніст, а композицією, у М. М. Лемішка, займався хоч і з першого курсу, проте у вільний від навчання час (між іншим, у Київській консерваторії О. Козаренко навчався також лише як піаніст, займаючись композицією факультативно, і лише після закінчення п'ятого курсу фортепіанного факультету його перевели на п'ятий курс композиторського). Але вже в училищі композиція, за словами О. Козаренка, захопила його настільки, що він вже з першого курсу віддавав їй дуже багато часу. У кінці четвертого курсу училища відбувся перший повноцінний авторський концерт Олександра Козаренка, зіграний ним від початку і до кінця. Програма концерту включала варіації на російську тему, вокальний цикл «Сім струн», рондо для скрипки і фортепіано, «Писанки» для фортепіано, Пролог для двох фортепіано).

Програма, з якою Олександр Козаренко закінчував консерваторію, містила сонату Ф. Ліста h-moll, сонату Л. Бетховена № 32 і Третій фортепіанний концерт С. Прокоф'єва. До того часу вже відбулася капітальна

робота в класі зі Всеволодом Воробйовим над творами Ф. Шопена і Б. Лятошинського.

Олександр Володимирович пригадує: *«У процесі навчання в консерваторії я по суті заграв майже всього фортепіанного Лятошинського. У Всеволода Михайловича. Він мене навернув до Лятошинського. Я мало грав Рахманінова <...> тільки 2-й фортепіанний концерт. Пригадую, що дуже серйозно ми сиділи над творчістю Шопена. Не можу забути: на конкурсі Лисенка у 1984-му році, коли я став лауреатом, була страшна програма. Я вже не пригадую все, що я грав на тих турах, але пригадую, яку сонату грав на першому турі, то була якась бетховенська соната. На другому турі була друга соната Прокоф'єва і b-moll-на соната Шопена. b-moll-на соната Шопена була дуже капітальним і значимим для мене твором. Не забуду, як ми зі Всеволодом Михайловичем її пройшли. А концерти, які були на фінал, – це перший концерт Чайковського і «Слов'янський концерт» Лятошинського».*

Підготовка до Республіканського конкурсу ім. М. В. Лисенка 1984 р. стала важливим кроком на шляху формування піаністичної майстерності Олександра Козаренка. Адже вимоги до учасників були дуже високі. Програма була складною у всіх відношеннях – технічно, художньо і за обсягом. За словами Олександра Володимировича, на першому турі, окрім поліфонії і крупної форми треба було грати аж шість етюдів. «Я пригадую, – говорить маестро, – що я грав квінтовий етюд Скрябіна (№ 3, ор. 65 – О. К.), 24-й етюд Шопена, не пригадую, які були інші етюди, але їх було шість». Саме тоді Олександр Козаренко вперше почав грати твори Миколи Лисенка. І, можливо, як він думає, це був поштовх, в результаті якого, хоча й значно пізніше, у репертуарі піаніста крок-за-кроком, починаючи з 1992 року, з'явилася ціла монографічна лисенківська програма, що пізніше прозвучала у Львові, Мюнхені, Трірі, Кракові, а її окремі фрагменти – в США. А також – кандидатська дисертація «М. В. Лисенко як основоположник української

національної музичної мови», захищена у 1993 р., через дев'ять років після конкурсу.

Станом на сьогодні репертуар Олександра Козаренка включає понад двісті творів малих і великих форм. Вагомо в ньому представлена українська музика, серед якої особлива увага належить творам ХХ ст. (**власні твори**: Варіації на російську тему для фортепіано, вокальний цикл «Сім струн», Рондо для скрипки і фортепіано, «Писанки» для фортепіано, Пролог для двох фортепіано, «Concerto Rutheno», «Konzertstück», «Sonata quasi una Fantasia»; **Колесса М.** «П'ять коломийок»; **Кос-Анатольський А.** Прелюдія a-moll, «Гуцульська токата», Концерт для фортепіано з оркестром №2, «Ой візьму я відерце»; **Лисенко М.** Соната a-moll op. 16, Рапсодія №2 A-dur «Думка-шумка» op. 18, П'ять п'єс за ляйпцігським автографом 1878–79 років (завершені О. Козаренком): «Музичний момент»; «Мазурка»; «Гумореска»; «Пісня без слів»; «Експромт», Перший концертний полонез op. 5, A-dur, Мрія «На солодкім меду», Прелюдія «Хлопче, молодче» (з Сюїти у формі старовинних танців), романси «Ой одна я, одна», «Ой крикнули сірі гуси» та інші, всього близько 50); **Лятошинський Б.** П'ять прелюдій op. 44, Соната №1, Соната-балада №2, Концертний етюд-рондо, Прелюдії op.38, op.38 bis, Соната для скрипки та фортепіано, «Слов'янський концерт»; **Ревуцький Л.** П'ять прелюдій op. 4, op. 7; **Скорик М.** Перша соната для скрипки і фортепіано; **Станкович Є.** Соната piccolo.

Разом з тим до творчості Миколи Лисенка у Олександра Козаренка особливе ставлення. Як помітно, українська складова репертуару О. Козаренка – це твори М. Лисенка і музика ХХ ст. (М. Колесса, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, А. Кос-Анатольський, М. Скорик, Є. Станкович). Початок такого особливого ставлення, за словами піаніста, був інспірований враженнями від Конкурсу імені М. Лисенка<sup>6</sup>, з іншого –

---

<sup>6</sup> До Республіканського конкурсу ім. М. Лисенка (до 1984 р.) Олександр Козаренко, за його власним зізнанням, з лисенкових творів виконував лише Другу рапсодію і Прелюдію «Хлопче-молодче» з «Української сюїти».

зумовлений прагматичною ідеєю – 150-річчям з дня народження композитора (1992 р.), у зв'язку з чим піаніст захотів зробити монографічну програму з тієї «його музики Лисенка, яку він любить». Водночас, як згадує О. Козаренко, до музики Лисенка його почала наvertати Роксана Скорульська, завідувач Музею Миколи Лисенка, яка познайомила піаніста зі співаками Валерієм Буймістром та Людмилою Давимукою. Разом з Олександром Козаренком вони підготували «розкішну програму в двох відділах – вокального Лисенка», яка прозвучала у Львові. «Ось той вокальний Лисенко, – говорить Олександр Козаренко, – взагалі мене потряс. Тому що це були такі тонкі зразки вокальної лірики...».

Разом з тим, як згадує Олександр Володимирович: «Коли я відкрив його (Лисенка – О. К.) фортепіанну сонату, яку ніхто не грав, і я її ніколи не чув, я побачив, якого класу, по-перше, це піанізм, по-друге, я побачив, яка інтертекстуальна гра наповнює цей текст, наскільки він модерний по мисленню, тобто ми Лисенка сміло можемо називати передмодерністом. Він передбачив ідеї організації музичного тексту з готових блоків. Це для мене ясно, як божий день. І що цікаво. Воно ясно і для західного слухача, тому що я з цим Лисенком об'їхав цілу Німеччину, я його грав в Польщі, я його грав в Сполучених Штатах Америки, і коли до мене підходили люди, які вперше почули в такому обсязі музику Лисенка, вони казали: – Боже, яка це освічена людина: він знав і Сен-Санса, і Гріга, і Шопена – все це ми чуємо в цій музиці, і разом з тим ми чуємо, що це Лисенко. Що це не є компіляція, це не є епігон, а це є людина, яка вийшла на якийсь новий рівень у розумінні організації музичного тексту».

Таке розуміння сонати Миколи Лисенка в семантичному сенсі є тісно пов'язаним із специфікою наукової роботи Олександра Козаренка, зокрема ідеями інтертекстуальності і знакової природи музичної мови, яким присвячена його докторська дисертація «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» (2001 р.).



Аналізуючи фортепіанну сонату a-moll М. Лисенка, наприклад, Олександр Козаренко відзначає наявні в ній виразні стильові алюзії до Rondo alla Turca В. А. Моцарта, фіналу «Патетичної сонати» №8 Л. Бетховена, теми хору фурій «Чей это дерзкий дух» з «Орфея» К. В. Глюка, «Хроматичної фантазії і фуги» Й. С. Баха (все у фіналі). «Тобто, – говорить Олександр Володимирович, – ця людина (М. Лисенко – О. К.) існувала у безкінечному часопросторі культури. Він вільно його проходив... А в кантаті «Б'ють пороги» якщо взяти лише коду, після слів «Слава» – ми пролітаємо за три хвилини цієї коди всю історію музики – від Шютца до бетховенської «Оди радості». Ось тим Лисенко – великий, тим він мене підкупив і захопив, що я зміг свої музикознавчі ідеї, коли почав займатися ідеями інтертекстуальності, а точніше семантизації музичної мови, Лисенко тому став мені такий близький, що *я всюди там бачу колосальне володіння новітньою технікою так званого комбінаторного, монтажного принципу творчості*<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Вступ першої частини, на думку Олександра Володимировича, – це оригінальний, національно характерний український стиль, виразна манера Лисенка. Тут риси канту, але водночас інтегрована фактура, де немає головного і побічного. Вже головна партія, на думку піаніста, є алюзією до фортепіанної сонати Е. Гріга e-moll. Це делікатно зроблена алюзія, з рухом мелодії в протилежний бік. Але з подібною фактурою. Олександр Володимирович детально все це розповідає, тут же ілюструє фрагментами з Гріга, Лисенка, окремо мелодію, окремо акомпанемент. Він каже: «Ясно, що тут чи в скупості фактури, чи в такому лаконізмі – це грігівське письмо. І очевидно це природно, тому що колись, кажуть, що Гріг дякував Шопену за те, що він його навчив писати норвезьку музику. То я думаю, що Лисенко дякує Грігу за те, що він його навчив писати українську».

Сполучна партія, на думку О. Козаренка, – шопенівська, має спільні риси з шопенівськими баладами, скерцо, шопенівськими творами 1840-х років. З іншого боку, вона є формою потужного руху, втіленням загально романтичного, поемного начала. Побічна – хоральна, це знак кучкістів, що реалізується за допомогою плагальних зворотів. Підсумовуючи, Олександр Володимирович зазначає: «Є згустки змісту, а є, як сказати, зони розрідження, тобто де одна змістовна якась складова нівелюється і готується поява наступної. В експозиції кілька таких головних згустків. Тема вступу, як думна заплачка на

Олександр Козаренко є прихильником тематичних концертних програм. Крім вже згаданих монографічних програм по М. Лисенку і Б. Лятошинському, ним була створена ще одна, до якої входили твори М. Лисенка, і яка виконувалася і в Німеччині, і в США. Вона була створена з

---

початку сонати, потім грігівська головна». Говорячи про розробку, Олександр Володимирович зазначає, що це приклад ранньокласичної, маленької розробки, структура якої ідентична експозиції, адже теми не стільки змінюються, скільки набувають нового забарвлення. Але головне, на його думку, це те, що в розробці – «стільки схлипувань, стогонів, які не можна пролітати», а навпаки – необхідно вирізнити, показати. Підхід до репризи Олександр Володимирович порівнює з початком кантати Лисенка «Б'ють пороги»: «Ті тірати, висхідні тірати і низхідні тірати мають дуже конкретну семантику, це завжди образ якогось збурення. Якщо у кантаті ясно, що це образ звукозображальний, то тут ця тірата якимось так, як би сказати, як пружинка, підстьобує».

У фіналі сонати Олександр Володимирович розшифровує багато знаків західноєвропейської музики – В. А. Моцарт (рефрен), Ф. Шуберт (2-й епізод, фугато), К. В. Глюк, Й. С. Бах (кода). Він погоджується з тим, що в цілому концепція сонати може бути розглянута і як рух від українських джерел – до західноєвропейських. Він зауважує, що в Лисенка так само є і в кантатах: «Він починає від українського, національного, а приходиться до європейського, до якихось європейських музичних звучань, які всім однаково зрозумілі і коли заставити себе вникнути в семантику тих знаків і намагатися розшифрувати ті знаки, через суто піаністичні прийоми, то тоді вона (соната Лисенка – О. К.) розцвітає».

Вибудування кульмінації фіналу, яка настає в коді, Олександр Володимирович пояснює так. «І ось зв'язочка... до третього проведення рефрену (реприза рондо-сонати – О. К.), де, починається спотворюватися традиційне обличчя цієї теми, класично чисте. Воно починає не те, щоб спотворюватися, але психологізуватися... Найбільше мене зворушує, коли починається вже зворотній процес... Останнє проведення рефрену – четверте (перехід до коди – О. К.) Воно найцікавіше. Що з ним сталося? Це результат колосального психологічного переродження: коли прекрасне молоде обличчя на початку залишається таким же прекрасним, але вже з печаттю пережитого».

Олександр Володимирович почав грати сонату Миколи Лисенка у 2003 році, першим серед сучасних українських піаністів, не маючи можливості з кимось порівнювати своє бачення. Тому його виконання з різних боків – і з точки зору художньої якості, і з точки зору того, що воно є фактично першопрочитанням, є еталонним.

нагоди 25-річчя від Республіканського конкурсу імені М. Лисенка у 2009 р. І називалася вона «25 миттєвостей української фортепіанної музики». До цієї програми входило п'ять мініатюр М. Лисенка (П'ять п'єс за лляпцігським автографом 1878–79 років, завершені О. Козаренком), п'ять мініатюр Л. Ревуцького (П'ять прелюдій ор. 4, ор. 7), п'ять – Б. Лятошинського (П'ять прелюдій ор. 44), п'ять – М. Колесси («П'ять коломийок») і п'ять – О. Козаренка («П'ять писанок»).

Необхідно зазначити, що для Олександра Козаренка важливою є числова символіка. Це можна дізнатися не тільки у особистому спілкуванні. Ця думка підтверджується публічними виступами митця. Зокрема, в рамках семінару, що проходив у Львівському національному університеті імені І. Франка 18 грудня 2012 року у доповіді «Філософія музики як університетська дисципліна» Олександр Володимирович зазначив: «Музика – це упорядкований числами рух. Так казали ще дві тисячі років тому і досі не можна знайти більш досконалого визначення музики» [1].

На моє запитання: «П'ять це щось означало чи так сталося?» Олександр Володимирович, не задумуючись, відповідає: «Це містична цифра 5. Особливо в латинській філософії це є фігура *lustrum*<sup>8</sup>, п'ять. Це дуже знакова

---

<sup>8</sup> Значення слова *Lustrum* пов'язують з історією Древнього Риму. Кожні п'ять років відбувався перепис населення, по закінченні якого приносилася жертва на Марсовому полі. Тепер це означає п'ятилітній термін і свято після кожного п'ятирічного періоду. Семантика слова несе в собі смисли жертви, жертвопринесення, очищення. Крім того, п'ятірка є універсальним символом людини і її п'яти відчуттів (зір, слух, дотик, нюх, смак). Означає цілісну індивідуальність, натхнення згори, духовне виховання. Символізує медитацію, різнобічність, любов, здоров'я, чуттєвість, силу, ріст і серце. Квінтесенція – знак п'ятого елемента. В кожній філософській школі було своє, дещо відмінне тлумачення цього числа. Проте у цілому сутність п'ятірки пов'язують з об'єднанням парного і непарного чисел (3+2), тобто зі шлюбом неба і землі, прагненням вирватися з матеріального існування до свободи і влади над стихіями і формами цього світу, це символ перемоги духовного над матеріальним. Пентада є символом природи, тому що помножена сама на себе, вона повертається до себе, як зерна пшениці, проходячи через

фігура. Оце п'ять по п'ять давало якусь ідею. І що цікаво – ця ідея прочитувалася в слухача. Отим я був захоплений. Тобто не було ніяких вступних слів, але панорама української музики від Лисенка до Козаренка показувала якусь колосальну тяглисть, нерозривність нашої історії музики. Тобто ми говоримо ж те саме, тільки іншими словами. А часто-густо – навіть тими самим словами, тільки в іншій інтерпретації... То є таке віддзеркалення моїх 25 років».

Усі твори, уведені піаністом до програми «25 миттєвостей української фортепіанної музики» (М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Колесси, О. Козаренка), за його словами, – «єдина лінія», твори, які актуальні для нього завжди. Вони визначають його пріоритети в українській музиці<sup>9</sup>.

Разом з «25 миттєвостей української фортепіанної музики» Олександром Козаренком створено сім монографічних програм: клавірні концерти Й. С. Баха (з камерним оркестром Г. Павлія «Perpetuum mobile»), фортепіанні і вокальні твори М. Лисенка (останні у співдружності з Валерієм Буймістром і Людмилою Давимукою), фортепіанні твори Б. Лятошинського, для скрипки і фортепіано Д. Шостаковича, «Українська скрипкова соната» (останні дві разом з Лідією Шутко).

Олександр Володимирович дуже тепло і з захопленням говорить про своїх партнерів по виконавству. А особливо – про Лідію Остапівну Шутко, з якою плідно співпрацює близько двадцяти років: «Мали і маємо розкішні

---

процес росту, відтворюють зерна пшениці у вигляді кінцевої форми свого росту. П'ятірка, як символ влади духу над природними силами, виражає ідею боротьби людини зі смертною природою для досягнення безсмертя. Див. : Ключников С. Ю. Как свои пять пальцев // Священная наука чисел: символика, нумерология, психология / С. Ю. Ключников / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mar4586.narod.ru/numbers/5.html> [4].

<sup>9</sup> Як відзначав один із рецензентів мюнхенського концерту: «Вибір композиторів не був випадковий. Виконавець бажав представити українську музику в її вершинах, неначе п'ять шпилів гірського масиву» [8].

програми. З видатних творів європейської класики – це «Крейцера соната», цикл «Чотири романтичні фрагменти» А. Дворжака... Лідія Остапівна відома як перша виконавиця багатьох творів української музики. У нас, наприклад, є програма «Українська скрипкова соната».

Козаренко, як виконавець запалює своїх слухачів любов'ю до української музики, його інтерпретації – це відкриття українських творів, яких ніколи ніхто до Козаренка не виконував так правдиво, художньо точно і переконливо. Відомими є слова Стефанії Стефанівни Павлишин, яка після концерту з творів М. Лисенка у 2003 році сказала: «То було щось унікальне. Так Лисенка ніхто не грає. Велика душа, великий талант Козаренка творить чудо» [цит. за: 9]. А десять років до того, у 1993-му, Іван Федорович Ляшенко, після концерту з творів Б. Лятошинського сказав: «Саша, я вперше побачив, що в фортепіанній музиці Лятошинського заховано цілий оркестр, що оркестральне його мислення не мінялося залежно від того, в яку тканину він це поміщав: чи це була хорова партитура, чи фортепіанна, чи квартетна».

Важливе значення для формування виконавського стилю Олександра Козаренка, за його словами, мало спілкування митця з акторами різних, переважно регіональних українських театрів. «Для мене театр, – каже О. Козаренко, – це окрема сторінка мого існування... Велике значення в моєму становленні як піаніста мало спілкування з акторами українського театру».

Першою посадою випускника Київської консерваторії була посада завідувача музичною частиною Коломийського театру<sup>10</sup>. «І я дуже з цього гордий, – каже Олександр Володимирович, – тому що Коломийський театр, як я вже казав, це перший театр в Галичині, де у 1848 році «Наталка Полтавка» була поставлена українською мовою».

На моє питання, що саме міг піаніст почерпнути в акторів, Олександр Володимирович відповідає: «Закони артистичні, мистецькі – вони одні,

---

<sup>10</sup> Після Коломийського театру композитор працював в Ніжинському театрі, потім в Дрогобицькому, трохи в Чернігівському, Одеському.

незалежно від того, в якому жанрі ви працюєте... Для мене великою школою виконавської майстерності було спілкування зі старими акторами, точніше – зі старими актрисами, яких я застав у цих театрах. Колись в мене була стаття в журналі... «Великі актриси малих українських театрів», в якій я описав моє спілкування з трьома актрисами – Оксаною Затварською, примадонною Коломийського театру, яка була першою заслуженою артисткою Західної України, Ганною Пашенко, актрисою Ніжинського театру і актрисою Дрогобицького театру Ганною Чеботарьовою. І що цікаво. Що всі вони в житті були дуже простими, доступними людьми, і водночас зберегли ампулу універсальних актрис – яким підвладно все – від безшабашної комедії на зразок «Сватав Гриць удовиць» до «Марії Стюарт»... І я кажу: я тепер вже до смерті не забуду, як Ганна Пашенко розв'язувала хустку в сцені смерті у «Наймичці» за Шевченком, у сцені зустрічі з юнаком в останній картині, коли вона признається, що вона його мама. Те, як Ганна Григорівна розв'язувала хустку, я не забуду ніколи. Як їй з рук випадав той віник, то здавалося, що то грім прорізав небо від падіння того віника, тобто моменти колосальної психореакції на все, що відбувається в тексті».

За словами Олександра Володимировича, саме в театрі, у спілкуванні зі старшими актрисами, він зрозумів важливість самовіддачі, колосального контакту відчуття залу, а головне – *колосальної психореактивності на те, що відбувається в тексті*. Кожен поворот, кожен знак тексту вимагає певної психореакції, саме це притаманно великим акторам і саме це Олександр Козаренко поклав в основу свого виконавського методу<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> На запитання щодо сценічної поведінки виконавця Олександр Козаренко впевнено відповідає, що внутрішнє партнерство – значно важливіше будь-яких зовнішніх ефектів. А також кожного разу наголошує на необхідності бути зосередженим на тексті, тому що все інше залежить від уміння виконавця реагувати на текст, вжитися в образ. Саме в театрі він осягнув необхідність глибини психоемоційної реакції, здатності зосередження, уміння вживатися в текст, уміння психо-енергетичної концентрації, важливості не зовнішнього, а внутрішнього. Зал, на думку Олександра Володимировича, – не настільки важливий, як

Про елементи театралізації у виконавському стилі Олександра Козаренка можна говорити з різних боків. Окрім зауваженої психореактивності, це і персоніфіковане трактування власне музичного тексту. Таке ми можемо бачити, наприклад, у його виконанні сонати М. Скорика для скрипки і фортепіано №1 в ансамблі з Л. Шутко. Це особливо добре помітно власне на матеріалі побічної партії першої частини. Зокрема виразною, але досить зваженою динамічно є партія фортепіано в той момент, коли мелодія звучить у скрипки, і навпаки, при збереженні академічної шляхетності теми в цілому, хоча різниця і там, і там – знаходиться в межах  $pp$ – $p$ – $mp$ . Ця різниця нагадує співвідношення загального і крупного планів в кіно. А також відповідно вносить риси театралізації у виконавське трактування твору. «Герой вийшов на авансцену» – «герой заховався у глибині сцени»: співвідношення саме такого типу визначають характер взаємодії скрипки і соліста у цій побічній партії, як і низці інших тем цього та інших творів. І саме багата гама динамічних співвідношень є тим основним засобом, за допомогою якого реалізується ця драматургічна складова.

Ще один бік театралізації – сценічна поведінка маестро, міміка та коло характерних рухів, що як і попередня, а можливо ще й більшою мірою сформована явищем психореактивності виконавця на події, що відбуваються в музичному тексті. У результаті аналізу ряду виконань Олександра Козаренка, нами спотережено такі її зовнішні вияви, що, поза сумнівом, візуально чинять вплив на слухача. Вираз обличчя артиста бере безпосередню участь у виконавському процесі. Він прямо пов'язаний зі змістом та жанром твору. Переважно – зосереджений, без особливої напруги, але такий, що виражає активність роботи його думки. Зрідка, у особливих, як правило, драматургічно знакових точках виконання, можна підглядіти підняті брови, злегка примружений погляд або нахмурене чоло. Іноді – ледь помітну посмішку або виразне відчуття задоволення виконавським процесом.

---

уміння заглибитися в текст. «Зал включиться, – каже він, – якщо ти включений. І зал дуже добре відчуває чи ти включений, чи ні».

Погляд ніколи не є розсіяним. Він спрямований або на клавіатуру (зі злегка нахиленою вперед головою), або ж знову ж таки у важливих з точки зору ансамблю моментах – звернений у бік диригента оркестру чи співака. Проте це рідко погляд, спрямований у очі. Скоріше – крізь або навіть над фігуру партнера. У окремі моменти піаніст розправляє плечі і струнко розпрощується, граючи з високо піднятою, навіть дещо закинutoю назад головою. До характерних рухів належать легкі похитування головою з боку в бік у такт метро-ритму, легкі, нечасті кивки уперед, пов'язані з метро-ритмічним акцентом, більше або менше нахилання голови і частково корпусу до інструменту. Особливо це характерно для сольного виконання, коли створюється враження буквально візуального діалогу піаніста з роялем. У випадках ансамблевого виконання піаніст все ж частіше тримає корпус прямим, не дозволяючи собі випустити з поля зору партнера або диригента. Хоча найчастіше він тримає їх у полі зору «бічним» поглядом. У випадку потреби сильної атаки звуку розмах плеча піаніста може бути настільки значним, що кисть рвучко підіймається близько метра над клавіатурою і раптово, з розгону падає на неї. Іноді у таких силових моментах гри піаніст дозволяє собі навіть легке «підстрибування» на стільці. Але це відбувається рідко, саме тоді, коли потрібна сильна раптова атака звуку. І навпаки іноді, у моменти найглибшого зосередження, створюється враження глибокого затамування дихання, навіть заціпеніння. Привертає увагу і різна поведінка піаніста з різним репертуаром. Так бахівські концерти виконуються максимально строго і академічно з точки зору поведінки на сцені. Але вже, наприклад, виконання власних «Писанок» демонструє значно більшу свободу рухів, різноманітність і темпераментність поведінки за інструментом, а акомпанування в піснях А. Кос-Анатольського не позбавлене навіть деякої зовнішньої ефектності і бравурності. Виконання власних творів, на наш погляд, – найбільш вільне і природне з точки зору поведінки на сцені. Тут і у виразі обличчя, і в діапазоні, і в драматургії рухів на сцені помітно, що піаніст від початку і до кінця перебуває в атмосфері ним же створеного



захопливого магічного дійства. Це азартна гра у її найглибшому філософському сенсі, як синтез рафінованого піанізму, потрясаючого артистизму та глибинного занурення у хід безпосереднього творчого процесу, який твориться саме тут і саме тепер.

Зал, за словами Олександра Володимировича, разом з виконавцем є співтворцем художнього тексту. Для піаніста не важливо великий зал чи малий. Важливо те, що «коли третя координата включається, ми починаємо творити зовсім новий текст, який не був в голові ні у композитора, ні у піаніста, він з'являється на наших очах».

На наш погляд, дуже цікавим є також те, що піаніст розрізняє гру під час репетиції і концертне виконання, як пріоритет мови і мовлення. Олександр Володимирович говорить: «Всеволод Михайлович мене вчив: «Всё зависит от того, с какой атакой ты всё это поведёшь. От этой атаки вся программа пойдёт совершенно по-другому». Це вже мовлення. Тобто в процесі репетицій ми виструнчуємо мову, ми доводимо до максимально можливої досконалості знаки мовні, але промовляти ми починаємо тільки в акті мовлення, коли ці знаки уживаємо. Тобто, якщо знаки не промовляти, вони не живуть, вони мертві». Говорячи про особливості свого виконавського процесу, Олександр Володимирович зізнається, що первинним для нього завжди є емоційне начало: «Я стараюся, – каже він, – спочатку схопити загальний емоційний зліпок... намагаюся швидко зліпити нехай в першому наближенні, але перший емоційний зліпок цілий. А потім відбувається вже прорисовка» (це, на його думку, також є аргументом проти того, щоб розглядати його піанізм, як явище, що має відношення до австро-німецької школи, з характерним для неї об'єктивно-раціональним ставленням до музичного тексту; хоча варто зауважити, що у цьому питанні не варто бути таким однозначним, на нашу думку, воно потребує подальшого, значно глибшого вивчення). Натомість те, що в творчому феномені Олександра Козаренка піаніст домінує над композитором і музикознавцем – зрозуміло ще й з того, що в процесі розмови, коли мова йде про музику, Олександр

Володимирович дуже багато грає, захопливо і пристрасно, грає значно більше, ніж говорить.

**Висновки й перспективи подальших досліджень.** Отож, які риси виконавського стилю Олександра Козаренка можна вирізнити, виходячи з проведених спостережень і аналізу вже на цьому етапі дослідження. По-перше, тяжіння виконавця до концертного жанру і концертності як характерної якості виконавського стилю, яка великою мірою зумовлена лідерськими якостями виконавства Олександра Володимировича, але також і раннім і охочим засвоєнням традицій європейського піанізму, в першу чергу пов'язаним з навчанням в класах С. К. Ясіновської (Коломийська музична школа) та Є. І. Агроскіної (Львівське музичне училище). (Нагадаймо, що бахівські клавірні концерти перебувають в репертуарі піаніста ще з часу його навчання в училищі). З іншого боку, в цьому питанні значну роль відіграють лідерські якості виконавця, з одного боку пов'язані з темпераментом, типом особистості, з іншого – певним чином похідні від улюбленого концертного жанру і його принципів і вимог, – уміння вести за собою, «тримати на собі» колектив, бути ядром і опорою під час концертного виступу, обирати і вибудовувати виконавську концепцію твору. Ці риси піанізму О. Козаренка проявляються навіть в умовах не зовсім «зручних» для цього творів, якими є барокові концерти Й. С. Баха, більше схожі до *concerto grosso*, ніж до сольних віртуозних концертів, а також власні твори О. Козаренка – «*Concerto Rutheno*» та «*Konzertstück*».

Помітними рисами виконавських концепцій піаніста є раціональність, чіткість, логічність побудови форми, те, що сам Олександр Володимирович називає структурованістю композиції, тісним зв'язком усіх її елементів між собою і обумовленістю кожного один одним. Важливим у цьому відношенні є, наприклад, підкреслення різних факторів повторності, окрім мелодико-ритмічних – динамічних, темпових, штрихових тощо. Досить виразним є розмежування розділів форми.

Виконавський стиль О. Козаренка, очевидно, важко віднести до історично-орієнтованого виконавства, адже в ньому мало зовнішніх атрибутів такого, проте внутрішній зміст, характер художнього образу, виконавські засоби, чіткість артикуляції в цілому вказують на глибоке проникнення соліста у образний світ, естетику, філософсько-світоглядну атмосферу виконуваних творів.

Необхідно зауважити, що в цілому виконання Олександра Козаренка створює враження драматичного стилю, адже його гра носить достатньо 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 контрастної 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 суто інструментальних творів з музично-театральними жанрами. Початок бахівського концерту d-moll, наприклад, сприймається як типова оперна інтрада. Адже закличні інтонації в ньому акцентовані досить сильно, а відтак створено виразний театральний афект на зразок: «Слухайте! Вистава почалася». Нарешті театральну природу виконавської інтерпретації Олександром Козаренком, наприклад цього ж концерту Й. С. Баха, підкреслюють 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, про що багато було сказано вище), і що є виявом української піаністичної школи, її

вокальної природи. Така мелодизація фактури діє в т. ч. 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. В обох творах велика увага в партії соліста приділена імпровізаційним розділам форми, а сама імпровізація носить мелодійний характер і виконується піаністом з максимальним акцентуванням горизонтального, мелодичного початку. Використання улюбленого фактурного складу – прихованої поліфонії у власних творах, дозволяє полімелодизувати партію соліста, розгалужуючи її на кілька шарів – витриманий репетиційний тон і мелодичний голос, як наприклад в «Konzertstück». В рамках такого багатоголосся піаністом мелодизується кожен голос. Більше того, у цілому творі в партії фортепіано панує стихія мелодичного розгортання (на основі цього можна припустити що генеральна настанова піаніста на «вокалізоване» оживлення пластів фактури впливає і на характер фактури, яку вибирає Козаренко композитор).

Яскравим прикладом імпровізованого розгортання і гри барвами прихованої поліфонії, а водночас – полімелодичної тканини є також початок «Concerto Rutheno». Вся перша частина «Concerto Rutheno», як вже було сказано, – унікальна тим, що в тексті – частково виписані алеаторичні побудови, тобто графічні позначення, причому дуже фрагментарні. Тоді як виконання Олександра Козаренка є прикладом рідкісної співності, мелосносності, цілісності форми. Провідну роль в цій ситуації, як вже було сказано, відіграє соліст-виконавець, який веде колектив за собою. Цей приклад показує нам, що мелодичність є якістю не тільки властивою письмовим текстам, але і 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 у цьому виконанні 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 у виконанні «Concerto Rutheno» (з оркестром Г. Павлія «Perpetuum mobile») 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 стає важливим компонентом художнього образу, створюваного піаністом.

Звук піаніста – в концертних жанрах – дзвінкий, сріблястий. Він виділяється темброво на фоні оркестру, підкреслено контрастує з його звучанням завдяки глибокому, чітко сфокусованому звуковидобуванню. Олександр Козаренко володіє умінням добувати пружне, цілеспрямовано ударне звучання, не поверхневе 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.

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, а також – переважання штрихів *legato* і *non legato*.

У переважній більшості виконавських інтерпретацій Олександра Козаренка можна також спостерігати втілення концепції векторного, динамічного інтонаційного образу світу (див. про це вище, де йдеться про сонату Б. Лятошинського). Водночас і в «Konzertstück», і в «Concerto Rutheno» можна помітити широке застосування прийомів імпровізації. Про народно-інструментальне трактування партії фортепіано можна очевидно сміливо говорити в «Concerto Rutheno», як творові, побудованому на двох фольклорних темах, на зразок романтичних рапсодій. 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, на нашу думку, імпровізаційність «Konzertstück» і є такою спробою протиставлення академічній класичній писемній традиції – фіксованій музичній мові – пріоритету засобів мовлення. Це все, на нашу думку, веде 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 гатунку 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 Олександра Козаренка як композитора є барокові інтонаційні джерела і жанрові моделі), з іншого – це веде до ідеї «оживлення» всіх фактурних пластів. Адже 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. Горак Я. До ювілею Дмитра Бортнянського. Геній / Яким Горак // Поступ. – 2001. – 13–14 лист. / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://postup.brama.com/011113/173\\_8\\_2.html](http://postup.brama.com/011113/173_8_2.html)
3. Єфіменко А. Лисенкові твори у виконанні Олександра Козаренка звучать у Мюнхені / Аделіна Єфіменко // Українська музика. – 2012. – №1(3). – С. 14–18 / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/ukrmuzyka/2012\\_1/014\\_018.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/ukrmuzyka/2012_1/014_018.pdf)
4. Ключников С. Ю. Как свои пять пальцев // Священная наука чисел: символика, нумерология, психология / С. Ю. Ключников / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mar4586.narod.ru/numbers/5.html>
5. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 141–157.
6. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 9. – С. 201–231.
7. Павлишин С. Композитори-лірики / Стефанія Павлишин // Музика. – 1993. – №3. – С. 3–4.
8. Спех І. «25 музичних моментів з України» – концерт композитора та віртуоза Олександра Козаренка / Ірина Спех / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ufu-muenchen.de/presse/2009/Kozarenko-Konzert-Juli09.pdf>

9. Строй І. Простір Таїни: Олександр Козаренко грає музику Лисенка / Ірина Строй // Поступ. – 2003. – 23 квіт. / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://postup.brama.com/usual.php?what=9404>
10. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.