

УДК 78.071.1(477)Коз:781.6

Ольга Коменда
(Луцьк)

**ПІАНІЗМ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА:
ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
(на прикладі концертного жанру)**

У статті подано загальну характеристику репертуару відомого українського піаніста Олександра Козаренка, а також спостереження за особливостями його виконавського стилю на прикладі аналізу творів концертного жанру.

Ключові слова: полімелодичне трактування фактури, концертність, театралізованість, виконавська імпровізація, векторний інтонаційний образ світу.

В статтє представлена общая характеристика репертуара известного украинского пианиста Александра Козаренко, а также наблюдения за особенностями его исполнительского стиля на примере анализа произведений концертного жанра.

Ключевые слова: полимелодическая трактовка фактуры, концертность, театрализованность, исполнительская импровизация, векторный интонационный образ мира.

The general characteristic of the repertoire of a famous Ukrainian pianist Oleksandr Kozarenko is given in the article. The author is analysing the peculiarities of his executing style by way of example of the analysis of works of concert genre.

Keywords: a polymelodic interpretation of texture, a concert, adaptation for the stage, executing improvisation, a vector intonation image of the world.

«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 Козаренко¹ – піаніст із 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 ім. М. Лисенка (1984), дипломант Всеукраїнського конкурсу камерних виконавців (1986), він концертує в Україні та за кордоном (Польща, Німеччина, Естонія, Словаччина, Македонія, Росія), до того ж, як композитор – лауреат мистецьких Премій ім. Л. Ревуцького та М. Лисенка. Він багато виступає в ансамблях з вокалістами та інструменталістами – Людмилою Давимукою, Лідією Шутко, Валерієм Буймістером, Володимиром Ігнатенком.

Репертуар Олександра Козаренка містить 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. Скрейбін, Ф. Шопен, П. Чайковський, Д. Шостакович, Р. Шуман). Проте різниця є в тому, що серед зарубіжного репертуару переважають твори XVIII–XIX ст., тоді як поміж українського – в основному XX ст.

У зарубіжній музиці – питома більшість композицій митців австро-німецької (Й. С. Бах, Л. Бетховен, Й. Брамс, В. А. Моцарт, Р. Шуман) та російської шкіл (С. Прокоф'єв, С. Рахманінов, О. Скрейбін, 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 стилевому відношенні переважають твори романтичної доби (М. Лисенко, Й. Брамс, Е. Гріг, А. Дворжак, Ф. Ліст, С. Рахманінов, О. Скрябін, Ф. Шопен, П. Чайковський, Р. Шуман) та музика ХХ ст. (О. Козаренко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Скорик, Є. Станкович, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович)².

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 значну кількість (близько сотні) у його репертуарі посідають камерно-вокальні та камерно-інструментальні мініатюри (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 твори і 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. Скрябін, Ф. Шопен, П. Чайковський, Р. Шуман), 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 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 Давимукою та Валерієм Буймістром (солоспіву М. Лисенка), а також – Оксаною Мухою, Іванною Штурмак.

Олександр Козаренко є автором восьми монографічних програм. Зокрема: програми з трьох клавірних концертів Й. С. Баха (*d-moll*, *f-moll*³ та подвійного *c-moll*, зіграного разом з Мирославом Драганом)⁴; двох лисенківських програм – фортепіанної (сольної)⁵ і вокальної (з Валерієм Буймістром і Людмилою Давимукою)⁶, сольних програм із творів Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського, «25 миттєвостей української фортепіанної музики» та двох камерних програм, зіграних з народної артисткою України Лідією Шутко (твори для скрипки і фортепіано Д. Шостаковича та проект «Українська скрипкова соната»).

Очевидно, що монографічні програми демонструють головні пріоритети митця. Це і є показником осердя його репертуарного вибору: 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 ст. (Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, О. Козаренко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, М. Скорик, Є. Станкович) і Д. Шостакович. Цікаво зауважити, що власне зі світової музики в монографічних програмах представлено твори двох геніїв – Й. С. Баха і Д. Шостаковича. І в цьому відношенні не можна не зауважити, що творчість останнього є своєрідним продовженням бахівської лінії в мистецтві ХХ ст. Все решта – українська музика у вимірі – М. Лисенко і ХХ ст.

Необхідно також відзначити, що в репертуарі О. Козаренка присутні такі блискучі й 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, митець є фактично першовідкривачем низки фортепіанних творів Миколи Лисенка, Анатолія Кос-Анатольського, Бориса Лятошинського, Мирослава Скорика, Євгена Станковича. І звичайно, дуже цікавою частиною



Композитор і піаніст Олександр Козаренко

репертуару піаніста є твори з його власного композиторського доробку. Саме в них відчувається найбільша свобода виконавця, його абсолютна розкутість і природність прочитання музичного тексту.

Розглянемо окремі приклади виконавських інтерпретацій Олександра Козаренка, а саме: *d-moll*'ний клавірний концерт Й. С. Баха, який О. Козаренко виконує разом з камерним оркестром *Perpetuum mobile* (диригент Г. Павлій), а також власні твори *Concerto Rutheno* та *Konzertstück* (у тому самому виконанні; усі записи – 1999 р.), спираючись на концепції інтерпретаційного аналізу М. Скребкової-Філатової [3] та О. Маркової [2].

Й. С. Бах. Концерт *d-moll* для клавіру з оркестром. Уся 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 проходить в унісоні всього оркестру і соліста, підкреслюючи груповий, колективний характер жанрової моделі *concerto grosso*, де соліст – один з 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 – матеріал, що її відтіняє (композиційний фон). Саме у зв'язуючих розділах форми головна роль належить солісту. Тому тут прозора фактура: оркестр мовчить або фактично мовчить, фактура соліста диференціюється. У ній виразними стають риси прихованої поліфонії, поліпластовості (два, три фактурні шари), полімелодичності. Але головне – завжди присутня в цих розділах у партії соліста площинність, терасоподібність трактування фактурно-мелодичних ліній. Марно шукати тут домінування однієї мелодичної лінії над іншою, усі вони рівні й накладаються одна на одну, як поверхи багатоповерхової будови. Очевидно, основи такого підходу слід шукати не лише у виконавській індивідуальності Олександра Козаренка, але й в естетиці, стилістиці та виконавських особливостях барокового мистецтва.

Старовинна сонатна форма тут набуває рис рондальності й варіаційності. Тема I частини поєднує в собі риси танцювальності, скерцозності (її початковий мотив близький до заголовного 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: [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 (у межах октави) і низхідне завершення фрази з рисами прихованої поліфонії.

Побудова фрази, логіка фразування тут хвилеподібна: імпульс, з розбігу захоплення мелодичної вершини і сходинчасте повернення до основи.

Виразна дво площинність (дво ярусність) фактури, а відповідно і діалогічна перекличка двох реєстрів спостерігається в партії соліста за шість тактів до проведення теми *g-moll*. Коротка каденція трактована, як така, що починається від місцевої кульмінації – з вершини-джерела. Починаючись з кульмінації, вона раптово спускається, 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 кантіленності піанізму О. Козаренка. Фортепіано «переспівує» струнних. Незважаючи на те, що партія оркестру представляє самостійний мелодизований фактурний пласт, соліст завдяки пальцевому легату, пластичності й зв'язності гри перевершує гнучкість, повноту і соковитість звучання струнних. Мелодія (фактура – гомофонного нахилу, хоча й поліфонічна) 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 й об'ємності звучання.

Вступи соліста сприймаються як підкреслення, становлення 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 фраз. Замість ритмічної регулярності й моторики панує метроритмічна свобода.

Необхідно зауважити, що мелодія соліста ще й тому є такою рельєфною, що контрапункт, який їй протиставляється, не є суто фортепіанним. Це *basso ostinato*, що звучить у фортепіано, але продубльоване віолончелями, тому темброво міксоване. Таким чином, мелодія соліста – єдине, що темброво, ритмічно (імпровізаційна, примхлива ритміка), за лінійним рельєфом протистоїть усьому 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. Бо вступає на такт раніше оркестру, випереджуючи власне вступ баса. У перших двох варіаціях у зв'язку із 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 [4, с. 147], вчений трактує мелос як прояв «особистісного внутрішнього “я” митця», і, відповідно, колорит як знеособлене «позаособистісне, зовнішнє “не-я”» [4, с. 153]. Із цього погляду, посилене акцентування мелодії, виділення мелосного, співного початку можна трактувати як апогей глибоко індивідуального образу, створеного Олександром Козаренком у цьому концерті Й. С. Баха.

Узагалі трактування Козаренка відзначене пріоритетом горизонталі над вертикаллю. Йдеться 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 у тому числі тим, що як для композитора для Олександра Козаренка дуже важливим є загальний композиційно-драматургічний вимір твору (що рідко зустрічається у «чистих» виконавців).



**Олександр
Козаренко
на презентації
свого диску.
2010 р.**

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 (у 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, у якому превалює 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 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, причому переважають потовщені паралельними терціями, децимами, секстакордами мелодичні мотиви, а також прийоми прихованого дво- і триголосся та арпеджіо – такі, про які говорилося в першій частині. Загалом III частина – це моторика і однорідність руху.

Отже, які риси виконавського стилю О. 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, що великою мірою зумовлено лідерськими якостями виконавства Олександра Володимировича. Ці лідерські якості – уміння вести за собою, тримати на собі колектив, бути його ядром і опорою під час концертного виступу, а відповідно вибирати і вибудовувати виконавську концепцію твору – проявляються навіть в умовах не зовсім «зручного» для цього твору, яким є бароковий концерт Й. С. Баха, ближчий до типу *concerto grosso*, ніж сольного віртуозного концерту.

Без сумніву, одразу помітними в цій виконавській концепції є 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 взаємообумовленістю кожного з елементів композиції. 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 (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 в систему образів, естетику, філософсько-світоглядний настрій XVIII ст., 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 в окремих випадках не просто виникають, а навіть підкреслюються зв'язки концерту з музично-театральними жанрами. Початок концерту, наприклад, сприймається як типова оперна інтрада. Адже заклічні засоби в ньому акцентовано досить сильно, а відтак за допомогою цього створено виразний театральний афект на зразок: «Слухайте! Вистава почалася». Нарешті театральну природу виконавської інтерпретації Олександра Козаренка підкреслюють дуже виразні проведення теми у співвідношенні *соліст – оркестр*, де соліст помітно виходить на перший план, як актор у театрі виходить на авансцену. Це стосується також і 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 вельми зручно застосовувати власне в умовах поліфонічного складу. Воно є виявом української піаністичної школи з погляду її вокальної, співної природи, а також 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* – у трактуванні партії соліста проявляються схожі риси. По-перше, і в *Concerto Rutheno*, і в *Konzertstück* велика увага в партії соліста приділена імпровізаційним розділам форми, а сама імпровізація носить мелодійний характер і виконується піаністом з максимальним акцентуванням горизонтального, мелодичного начала. По-друге, партія фортепіано трактується як одна з 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 [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 й інше заради виразності, яскравості виділення цих мелодичних пластів потовщується октавно). У межах цієї драматургічної хвилі звучить, між іншим, виразна алюзія до теми токати з відомої Токати і фуги *d-moll* Й. С. Баха. Як мелодичні трактовані й побудови [4], що представляють собою контрастні поліфонічні сплетіння з елементами ракоходу і обернення. У 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. Загалом у 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 композитор).

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* унікальна тим, що в тексті частково випи-сані алеаторичні побудови. Тобто графічні позначення, дуже фрагментарні. Тоді як виконання Олександра Козаренка є прикладом рідкісної співності, мелосносності, цілісності форми. Провідну роль у 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 в письмових текстах композитора та особливості його виконавського стилю – тяжіння до про-співування 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 в другій частині «*Concerto Rutheno*», де піаніст блискавично розширює діапазон теми за рахунок включення щоразу інших, на дальшій відстані від центру розташованих звуків. Поєднання прийому перекидання рук з міцною, пружною атакою звуку зовні схоже на ритуал з послідовно виконуваними магічними діями.

Зовнішній вигляд артиста на естраді, його сценічна поведінка відповідає образу романтичного митця, спадкоємця великої класико-романтичної традиції. Це зібраність, підтягнутість, у 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 заряджає всіх, у тому числі 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 спостерігається вміння добувати пружне цілеспрямовано ударне звучання, але не поверхневе і не стрибаюче, а глибоке, у міру насичене й проникливе. Ще одне вміння митця – легка напівгра, напівнагравання, як на початку *Concerto Rutheno*, тобто відчуття вільної, 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 техніки, руху паралельними інтервалами, арпеджіо, фігурацій – 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 в бахівському концерті, в обох концертних творах Козаренка можна спостерігати риси векторного, динамічного інтонаційного образу світу. У *Konzertstück* звертає на себе увагу хвилеподібний характер розгортання матеріалу, що приводить до генеральної кульмінації (починаючи 2 такти до [6] і далі) з алюзією до відомої теми Е. Морріконе *Chi Mai* ([7]), де відбувається зрив кульмінації, пов'язаний із 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 творові, побудованому на двох фольклорних темах, на зразок романтичних рапсодій. Тому абсолютно природними виглядають порівняння окремих прийомів гри препарованого фортепіано в *Concerto Rutheno* із 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 річищем. Вона полягає у зв'язку з величезним масивом музики неписьменної традиції. А крім фольклору – це і середньовічна церковна практика, і джазова імпровізація, і головне – різноманітні авангардні техніки ХХ ст.: мінімалізм, алеаторика тощо. Саме тому імпровізаційність *Konzertstück* і є такою спробою протиставлення академічній класичній писемній традиції – фіксованій музичній мові – пріоритету засобів мовлення. Тому в цих творах на солістові лежить величезна відповідальність, пов'язана з умінням не тільки прочитати алеаторичне письмо (*Concerto Rutheno*), але й 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 Козаренка є барокові інтонаційні джерела і жанрові моделі), з другого, – це веде до ідеї «оживлення» всіх фактурних пластів. 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.

¹ 1996 року Олександр Козаренко як молодий композитор і піаніст був удостоєний мистецької премії ім. Л. М. Ревуцького. – *Ред.*

² 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.

³ Необхідно зазначити, що клавірний концерт *f-moll* Й. С. Баха знаходиться в репертуарі Олександра Володимировича ще з 1981 року, коли він, будучи третьокурсником, зіграв його разом з камерним оркестром Львівського музичного училища (диригент Мойсей Аранович), а розучував з Є. І. Агроскіною.

⁴ Усі три концерти записані з камерним оркестром «*Perpetuum mobile*» (диригент Г. Павлій) у 1999 році.

⁵ Неодноразово виконувалася за кордоном – в Німеччині, Польщі, США.

⁶ Вокальна програма містить близько половини всіх солоспівів М. Лисенка.

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

⁸ Див. монографію Ю. І. Чекана «Інтонаційний образ світу» [4].

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.

1. Козаренко О. В. В умовах найбільших розривів державності у нас не припинявся процес творення духовного материка [Електронний ресурс] / Олександр Козаренко. – 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 / Е. Н. Маркова. – Киев : Музична Україна, 1990. – 182 с.
3. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – Москва : Музыка, 1985. – 290 с.
4. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу / Юрій Чекан. – Київ : Логос, 2009. – 227 с.

SUMMARY

Today we see the growing role of an artist as interpreter of music texts. One of them is Olexandr Kozarenko – pianist with bright individual style of execution. He gives concerts in Ukraine and abroad (Poland, Germany, Estonia, Slovakia, Macedonia, Russia), serves many ensembles of singers and instrumentalists – singers L. Davymuka, V. Buimister, V. Ihnatenko, violinist L. Shutko.

Repertoire of Olexandr Kozarenko includes over two hundred works of small and large forms, approximately equally represented in Ukrainian (D. Bortnianskyi, O. Kozarenko, M. Kolessa, A. Kos-Anatolskyi, M. Lysenko, B. Liatoshynskyi, L. Revutskyi, M. Skoryk, E. Stankovych) and foreign music (J. S. Bach, L. Beethoven, I. Brahms, E. Grieg, A. Dvorzak, F. Liszt, W. A. Mozart, S. Prokofiev, S. Rachmaninoff, A. Scriabin, F. Chopin, P. Tchaikovsky, D. Shostakovich, R. Schumann).

In foreign music there is the vast majority of the pieces of the Austro-German composers (J. S. Bach, L. Beethoven, I. Brahms, W. A. Mozart, R. Schumann) and Russian schools (S. Prokofiev, S. Rachmaninoff, A. Scriabin, P. Tchaikovsky, D. Shostakovich). In Ukraine there is approximate parity of East (D. Bortnyanskyi, M. Lysenko, B. Liatoshynskyi, L. Revutskyi, E. Stankovych) and Western schools (O. Kozarenko, M. Kolessa, A. Kos-Anatolskyi, M. Skoryk).

In the aspect of style the works of romantic era (M. Lysenko, I. Brahms, E. Grieg, A. Dvorzhak, F. Liszt, S. Rachmaninoff, A. Scriabin, F. Chopin, P. Tchaikovsky, R. Schumann) and the music of the twentieth century (O. Kozarenko, M. Kolessa, A. Kos-Anatolskyi, B. Liatoshynskyi, L. Revutskyi, M. Skoryk, E. Stankovych, S. Prokofiev, D. Shostakovich) dominate.

Approximately equilibrium is O. Kozarenko as a solo performer, accompanist and ensemble. He seeks insightful voicing sounding of ringtones by special depth of sound, sound quality distinctiveness. Generally interpretation of Kozarenko marked priority over horizontal vertical. It is about a factor of universal, ubiquitous melody work, but also that the pianist is able to align the texture details, and usually always does so without favouring a particular texture layer element or even for a short time. We can assume that for the composer O. Kozarenko the overall compositional and dramatic dimension of the work (which rarely occurs in *pure* artists) is very important.

The features of the executing style of O. Kozarenko may be distinguished on the basis of the analysis at this stage of the study. The attraction to concert artist and concert genre as a characteristic quality performance style is largely due to leadership qualities of O. Kozarenko. These leadership skills are the ability to lead, hold on a team, to be the core and support staff during a concert performance in particular, and therefore – to choose and build the concept of performing the work.

Keywords: a polymelodic interpretation of texture, a concert, adaptation for the stage, executing improvisation, a vector intonation image of the world.