

Фортепіанні твори Миколи Лисенка у інтерпретації Олександра Козаренка

Олександр Козаренко – піаніст з яскравим творчим обличчям. Його самостійний творчий шлях розпочався у 1984 р. з Республіканського конкурсу імені М. Лисенка, лауреатом якого він став. З того часу лисенковий репертуар для піаніста – зона особливого тяжіння, а також поле, на якому проросла гідна подиву творча індивідуальність. Лисенко захопив Козаренка виразно національним звучанням, проте не спрощено народницьким, як було прийнято трактувати класика української музики в радянський період, а навпаки – внутрішнім лицарством, силою національного духу, європейською освіченістю, інтелігентністю, потужністю нерозкритих смислів. Вже після перших кроків в напрямі освоєння його творчості, Олександр Козаренко зрозумів, що справжнього Лисенка, тим більше в царині фортепіанного жанру, Україна не знає. З цього погляду цілком закономірною бачиться реакція Стефанії Павлишин на виконання Олександром Козаренком творів Лисенка у одному з концертів 2003 р.: «То було щось унікальне. Так Лисенка ніхто не грає. Велика душа, великий талант Козаренка творить чудо»¹.

Робота піаніста над творами Лисенка, а паралельно велася і наукове дослідження, привела до створення цілої програми², з якою Олександр Козаренко об'їздив мало не півсвіта (неодноразово виконувалася в Польщі, Німеччині, США), а також запису компакт-диску.

¹ «Козаренко має своє ставлення, більш того, свою пристрасть до Лисенка – писала І. Строй. – Бо ще студентом він став лауреатом Всеукраїнського конкурсу піаністів ім. Лисенка, потім захистив дисертацію на тему «М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови», далі – докторську, де музична мова Лисенка досліджувалась ним як визначальний етап національного семіотичного процесу. Отож, рівень посвяченості у таїну творчості українського генія і відданість Козаренка Лисенковій музі, думаю, не мають аналогів у музичній україністиці» Див.: 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>

² Крім фортепіанної програми з творів М. Лисенка, О. Козаренко є автором також вокальної, що включає близько половини всіх солоспівів М. Лисенка, і співтворцями якої були вокалісти Валерій Буймістр і Люмила Давимука.

З приводу виконання Олександром Козаренком фортепіанної програми з творів М. Лисенка у 2003 р. Ірина Строй зазначала: «Інтелектуальна вивіреність звукотворення, спрямованого на віднайдення адекватної національному звуковому ідеалу етнонаціональної артикуляції – інтонування, поєднуючись у виконавській манері Козаренка з емоційною наснагою, граничною внутрішньою експресією і свободою, надавали гри чогось надзвичайного, якогось Євшан-зілля (саме так згадувала Л. Старицька-Черняхівська про гру самого Миколи Віталійовича¹) і народжували диво духовного діалогу виконавця і слухачів з музикою Лисенка, котра сприймалась ніби по-новому, навдивовижу сучасно і цікаво»². А Аделіна Єфіменко стосовно концерту, присвяченого 170-річчю з дня народження М. Лисенка, у Мюнхені, писала: «О. Козаренко вміє відтворити звукову експресію лисенківського мелодизму як частину власного Я, що випромінює у концертному просторі всіма фарбами емоційної райдуги, при чому у найбільш несподіваних і неповторних поєднаннях»³.

Лисенкова сольна фортепіанна програма, багатократно обіграна в різних концертах і в 2014 р. нарешті записана на компакт-диск, включає Сонату a-moll op. 16, Рапсодію №2 A-dur «Думка-шумка» op. 18, П'ять п'єс за Ляйпцігським автографом 1878–1879 років («Музичний момент»; «Мазурка»;

¹ У «Феномені національної музичної мови» Олександр Козаренко робить висновок, що саме «вплив вокального начала на український інструменталізм» додавав «того дивного «євшан-зілля» до Лисенкових фортепіанних творів», і що «цим явищем є тотальна мелодизація усіх фактурних пластів». Див.: Козаренко О. Феномен національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пясовський, О. Купчинський]. – Л.: 2000. – С 138. – (Українознавча бібліотека НТШ. Число15).

² Див.: 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>

³ Див.: Єфіменко А. Лисенкові твори у виконанні Олександра Козаренка звучать у Мюнхені / Аделіна Єфіменко // Українська музика. – 2012. – №1(3). – С. 16 / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/ukrmuzyka/2012_1/014_018.pdf

«Гумореска»; «Пісня без слів»; «Експромт»), Перший концертний полонез оп. 5, As-Dur та «Мрію „На солодкім меду”»¹.

Цикл «П'ять п'єс за ляйпцігським автографом 1878–1879 років»² відображає захоплення композитора романтичним – шопенівським, а також грігівським піанізмом, західноєвропейське в них виражено значно сильніше і виразніше, ніж українське. Саме це О. Козаренко і підкреслює у своєму виконанні. Зокрема, яскравим прикладом тяжіння до шопенівського піанізму стає виконання «Музичного моменту», де піаніст яскраво виділяє мелодичну лінію, послідовно вживає рубато, контрастні динамічні співставлення. Водночас трактування цієї п'єси просякнуте глибоким ліризмом, суб'єктивністю виконавського тону.

Близьким до попереднього є виконання «Мазурки» та «Гуморески». Помітною тут є артикуляційна відшліфованість, чіткість, виразні героїчні, танцювальні та скерцозні інтонації (як виконавський нахил; термін М. Скребкової-Філатової). Героїчні інтонації превалюють і у «Концертному полонезі» №1, Козаренкове виконання якого відзначено віртуозністю, бравурністю, і як таке змушує пригадати шопенівське трактування цього жанру.

Натомість «Пісня без слів» та «Експромт» витримані піаністом переважно в українському стилі. Позбавлені пафосу і ефектності, вони вщерть наповнені сповідальним ліризмом, довірливістю тону, підкресленням пісенних жанрових ознак. Водночас стриманість емоції і темпераменту виконавця вносить у їхнє трактування ледь відчутний епічний нюанс.

Інтерпретація рапсодії №1 «Думка-шумка» виступає зразком досконалого володіння засобами епіко-драматичного піанізму, органічного для історико-

¹ Не увійшла в цю програму Прелюдія «Хлопче, молодче» (з Сюїти у формі старовинних танців), яка також уже тривалий час перебуває в активному репертуарі піаніста.

² Завершені О. Козаренком.

героїчного жанру. Імпровізаційність першої частини відзначена нервовим, імпульсивним драматизмом, що в т. ч. досягається й за рахунок рубато. Танець розгортається в широкому діапазоні образно-емоційних нюансів – від повільного, дещо сумовитого початку – до активного, завзятого, з тенденцією до пришвидшення в основній фазі форми.

Чи не найоригінальнішу інтерпретацію лисенкового фортепіанного письма демонструє козаренкове виконання знаменитої «Мрії „На солодкім меду”». У порівнянні з попередніми творами слухач раптово «вловлює» зовсім інший, об’ємний, немов огортаючий характер звуку. У цій п’єсі, значно виразніше, ніж в інших, помітна вокальна природа фразування, утворена природністю і зручністю дихання (чергування вдиху – видиху). Добре відчутною є плинність музичного матеріалу, гнучкість переходу від однієї фрази до іншої, рівне, як лінія, витримана на одній висоті, ведення звуку. Захоплює матовість звучання, особлива, чаруюча, атака звуку, не явна і відкрита, а немов приглушена, затаєна, з прихованими смислами. Таке звукоутворення створює відчуття безпосередньої участі у містичному ритуалі. Геніальне, стривожене піано на початку п’єси – мотто твору – переходить у динамічний хвилеподібний пробіг з активним використанням педалі, яка забезпечує багатство обертонових звучань.

Вслухаючись у виконання Олександром Козаренком цієї лисенкової програми, слухач не може не спостерегти її багатства і різноманітності. Адже з одного боку, тут представлені різні жанрово-виконавські нахили – лірико-драматичний («Музичний момент», «Мазурка», «Гумореска»), епіко-драматичний («Перший концертний полонез», Рапсодія «Думка-шумка»), лірико-епічний («Пісня без слів», «Експромт»). З іншого – європейсько-орієнтоване виконавство (соната) і українсько-орієнтоване («Пісня без слів», «Експромт»). Неможливо не помітити, що піаніст трактує Лисенка, як композитора, тісно пов’язаного з західноєвропейською традицією, твори якого резонують із пульсом музичної думки його часу. При цьому, Лисенко

не втрачає національної самобутності. Навпаки, вона починає вигравати яскравішими барвами. У цьому – один із секретів нового, незнаного раніше українській публіці фортепіанного Лисенка, яким він виходить із творчої майстерні Олександра Козаренка.

Разом з тим, стрижнем представленої програми є соната, яку Олександр Козаренко вперше виконав у 2003 р., першим серед сучасних українських піаністів. Добре це чи погано, але, він, як зізнається, не мав можливості з чимось порівняти своє бачення: «Коли я відкрив фортепіанну сонату Лисенка, яку ніхто до того не виконував, і я її ніколи не чув, я побачив, по-перше, якого високого класу це піанізм, по-друге, – яка інтертекстуальна гра наповнює цей текст, наскільки він модерний за мисленням»¹.

Вступ першої частини, за словами піаніста, це своєрідна думна заплачка, оригінальний, національно характерний український стиль. Крім того, тут – риси канту, водночас – інтегрована фактура, де немає головного і побічного. Головна партія, на його думку, є алюзією до фортепіанної сонати Е. Гріга *et molto*. Однак це делікатно зроблена алюзія, з рухом мелодії в протилежний бік, але з подібною фактурою. Сполучна партія має спільні риси з шопенівськими баладами та скерцо. З іншого боку, вона – втілення потужного руху, загальноромантичного, поемного начала. Побічна – хоральна, це знак кучкістів, що реалізується за допомогою плагальних зворотів. В розробці, на думку О. Козаренка, – «стільки схлипувань, стогонів, які не можна пролітати», а навпаки – необхідно вирізнити і показати. Тірати у підході до репризи нагадують початок кантати Лисенка «Б'ють пороги» і малюють образ збурення.

У фіналі Олександр Козаренко розшифровує низку західноєвропейських знаків: В. А. Моцарт (рефрен), Ф. Шуберт (2-й епізод, фугато), К. В. Глюк, Й. С. Бах (кода). «Тим Лисенко і великий, тим він мене і підкупив, і захопив,

¹ Тут і далі слова О. Козаренка узяті з приватної розмови з автором статті.

– говорить виконавець, – що я скрізь у нього бачу колосальне володіння новітньою технікою так званого комбінаторного монтажного принципу творчості».

О. Козаренко погоджується, що загалом концепція сонати може бути представлена і як рух від українських джерел до західноєвропейських, зауважуючи, що в Лисенка так само є й в кантатах. «Він починає від українського, національного, а приходить до європейського, до якихось європейських музичних звучань, які всім однаково зрозумілі і коли спробувати вникнути в семантику тих знаків і намагатися їх розшифрувати через суто піаністичні прийоми, то тоді соната розцвітає».

Особливе місце у Козаренковій інтерпретації твору належить другій частині. Адже вона постає переломним моментом драматургії твору. Її складна тричастинна форма створена взаємодією трьох тем вокального походження. Перша – побудова гомофонного складу, одна з найчарівніших мелодій Лисенка, яскраво вираженого пісенно-романсового походження. Друга – чудове аріозо, з виразними мовними інтонаціями і рисами декламаційності. Третя – найбільш неоднозначна в жанровому відношенні. Адже, з одного боку, – це тема явно мелодичного, вокального складу, з іншого – мелодія досить широкого діапазону, політна, рвучка, афектована, близька до т. зв. мелодій інструментального складу. Тим не менше, її мелодійна складова прочитується досить виразно.

Більш ретельне вслухання виявляє присутність у цих темах і деяких інших, не настільки помітних з першого погляду, але не менш впливових фактурних ознак. Це елементи хоральності в першій темі, які проявляються акордовим потовщенням початку кожної долі (у дводольному розмірі в темпі *rosso adagio*), завдяки, передусім, лінії баса. Це також досить скромні спочатку, але все більш зростаючі по ходу розвитку теми елементи «оркестрового інструментування» – мелодичні підголоски, які так і не стають самостійними поліфонічними голосами, але створюють відчуття дивного

мелодичного багатства, витонченого співу на фортепіано. Таким чином, приступаючи до її виконання, піаніст потрапляє в ситуацію можливого вибору з як мінімум трьох фактурних варіантів інтерпретації.

Олександр Козаренко, який у розмові неодноразово стверджує, що головним своїм виконавським завданням бачить «оживлення всіх пластів фактури», і що ні в якому разі не переслідує мети виділення одних фактурних елементів за рахунок інших, в цьому конкретному виконанні чинить не зовсім так, як говорить. Незважаючи на можливості: а) зрівняти всі елементи фактури, б) підкреслити акордово-хоральний стрижень теми; в) виділити її підголосково-поліфонічне обличчя; він все таки залишається відданим найбільш явному – гомофонному складу фактури, з явним поділом на рельєф (мелодію) і акомпанемент (фонові голоси). Ця тенденція проявляється у всіх проведеннях теми, попри деяке розростання фігураційної складової у серединному і репризному розділах форми. Чому? Можливо, маєстро керує відчуття пісенно-романсового жанру, визначальне для цієї частини. Проте, не варто обминати увагою й мовні, стогнучі інтонації в середині першого розділу і кодї, досить виразно проведені піаністом. Адже саме вони засвідчують суб'єктивне, навіть інтимне трактування художнього образу, а також виступають показником того, що не гуртовий хоровий спів, виражений хорально-акордовим або ж підголосково-поліфонічним складом фактури, а саме сольний, з елементами декламації, – і є тим генералізованим жанровим нахилом, а також головним виразником художнього образу, втілення якого переслідує виконавець. Діапазон жанрових джерел зазначеного сольного співу – значно ширший, ніж про це можна скласти думку на основі класичних праць, присвячених творчості М. Лисенка (про це свідчать делікатно, але все ж, повторимо, виразно підкреслені стогнучі інтонації). Це не тільки народна, селянська пісня, безумовно, – дуже важливе жанрове джерело головної теми, а й – опера, а також камерно-вокальний жанр, в час Лисенка значно більше розвинений у західноєвропейській музиці, ніж в

українській. Про це свідчить структура мелодики, характер мелодичного рельєфу всіх, крім першого, проведень першої теми, а також друга і третя теми цієї частини.

Отже, початок форми, її першоімпульс (перше речення періоду повторної будови, шістнадцятитакт) – найвищою мірою цілісна і однорідна в жанровому і образному змісті ділянка форми. Саме так цілісно й однорідно, пісенно-романсово, трактує його піаніст. Зміни художнього образу пов'язані з наступними кульмінаційними вершинами – останнім восьмитактом середини першого розділу (починаючи з тональності g-moll) і останнім шеститактом тріо (a tempo, від тональності f-moll), а також заключною побудовою (останній шістнадцятитакт).

У зоні першої кульмінації піаніст акцентує романсовий хід – виразний, хоча й ковзаючий висхідний сектовий форшлаг, а також за допомогою згаданих стогнучих інтонацій – риси аріозо, що свідчить про появу оперних (або ж камерно-вокальних) жанрових ознак. У другій кульмінації він, з одного боку, виразно акцентує риси патетичної, афектованої оперної арії, про що свідчить повнозвучність проведення мелодії, потовщеної октавами, і акордових репетицій акомпанементу¹. Разом з тим, його увага до мовних інтонацій проявляється у виразному проведенні цілої серії стогнучих мотивів, що також переконує нас у важливості мовних джерел, а відповідно – моделі оперного (музично-драматичного) жанру. Нарешті, присутність у заключній фазі форми, хоча і в дещо згладженому (синтезованому) вигляді тих і інших інтонацій (і пісенно-романсових, і мовних, як властивих камерно-вокальному жанру, але передусім, музичному театру) дозволяє стверджувати, що в основу розглядуваної виконавської концепції покладено ідею повільного, поступового, але абсолютно чітко простежуваного *процесу*

¹ Необхідно зауважити, що така драматизація теми відбувається після того, як весь попередній час у тріо виконавцем акцентувалися ознаки діалогу, тобто драматичної оперної сцени.

вбирання пісенно-романсовою інтонаційною сферою інтонацій драматично-мовного типу, тобто інтонаційної сфери музичного театру. Про що це свідчить з точки зору інтонаційної ідеї Лисенкової доби? Очевидно, не лише про формування української професійної музики в обличчі зачинателя її композиторської школи та освоєнні камерно-вокального жанру, який ішов на зміну протонародної селянської пісні, але головне – про оперу, як домінуючу, визначальну ідею музичної культури у фазі свого становлення. (Між іншим, О. Козаренко вважає, що в наш час не стільки музиці, скільки театрові належать лідируючі позиції в мистецтві, і тому саме з театром найближчим часом потрібно пов'язувати очікування особливо істотних художніх досягнень¹). Таким чином за допомогою театралізації інструментального жанру Олександр Козаренко досягає відповідності цієї виконавської концепції не тільки інтонаційній ідеї епохи Лисенка, а й – інтонаційній ідеї сучасності.

Залучення в якості аналітичного інструментарію ресурсів знакової інтерпретації музичного тексту, якими послідовно користується Олександр Козаренко, як піаніст і музикознавець, відкриває ще одну грань виконавської концепції твору. М'яке, але глибоке туше, співучість звуковидобування, з тенденцією до максимально можливої безперервності звучання, помірна хвилеподібність дихання звучачої тканини, акуратна педаль, поступовість і м'якість *crescendo* і *diminuendo*, незначне, але помітне *rubato* свідчать про помірну романтизованість цього виконавського нахилу, як загального плану інтерпретації, її домінуючу стилістичну спрямованість.

Ще уважніше вслухання в «контрольні точки» тексту дозволяє розрізнити в помірно романтизованому нахилі дві протилежні стилістично-інтерпретаційні моделі, на співвідношенні яких і будується стилістично-

¹ Див.: «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>

інтерпретаційна концепція твору. Вони різняться якістю звуковидобування, атаки звуку, породжуючи помітний тембровий контраст виконання тем цієї частини – основної, теми середини першого розділу і теми тріо.

Основна тема звучить особливо м'яко, приглушено, пастельно, трохи віддалено, розпливчасто, по-епічному непримітно, з не зовсім аристократичним, навіть дещо грубуватим, народнопісенним відтінком (всі ці характеристики стосуються тембрової характерності звуку піаніста), виявляючи риси шубертівсько-брамсівської моделі (у перших двох проведеннях теми). Тема тріо і частково тема середини першої частини складної тричастинної форми (як перехідний елемент) підкресленою дзвінкістю, чіткістю, сфокусованістю, драматичною напруженістю кожного звуку, його насиченістю, що створює враження барвистого виблискування, переливання відтінками, як промінь сонця у краплині роси, наближаються до шопенівсько-лістівської моделі¹.

Співвідношення зазначених моделей, формуючи художню концепцію цього виконання, разом з особливостями тематичної роботи розкриває і підкреслює глибинні закономірності складної тричастинної форми, схематичне вираження якої набуває такого вигляду: (A-b-A) – B – (AB) – (ab), де A – шубертівсько-брамсівська модель, b/B – шопенівсько-лістівська. Як зазначено на схемі, в середині першої частини (b) здійснюється перша, несмілива, «дотична» спроба переходу від однієї моделі до іншої, у тріо (B) – повноцінна репрезентація другої моделі, в репризі (AB) – створення нової якості на основі рівноцінного синтезу обох моделей², в коді (ab) – утвердження нової якості в «знятому», дещо полегшеному вигляді¹.

¹ Помічена різниця звуковидобування залежить і від різного ступеня насиченості педалі: більш скромного і акуратного в основній темі й більш частого, фактично перехоплюючої педалі, яка посилює обертонове резонування звучань, – у тріо.

² Наше розуміння семантичної сутності цієї репризи близьке опису Є. Назайкінським репризи скрябінської прелюдії ор. 16 es-moll: «Ця скрябінська реприза існує вже не тільки в синтаксичному та композиційному часі, але і в величезному просторі увібраної слухачем музичної, художньої культури, і є репризою також по відношенню до безлічі розсіяних в

Збираючи воєдино, в репризі і коді, елементи пісенно-епічної та інструментально-драматичної жанрово-стилістичної виразовості, концепція другої частини виявляє не тільки стилістичну, а й родо-жанрову збірність, а також універсалізм піанізму О. Козаренка, підтверджений різножанровим репертуаром маестро. Наважимося також припустити, що саме за рахунок колоритної гри моделями західноєвропейського піанізму, О. Козаренко знаходить не лише оригінальний, художньо переконливий варіант інтерпретації цього твору, а й добирається до універсальної сутності українського піанізму, коріння якого міститься в австро-німецькому та польському піанізмі ХІХ ст. Нарешті, наведений приклад стилістично-інтерпретаційного універсалізму виступає важливою особливістю всеосяжної універсальної творчої діяльності О. Козаренка – піаніста, композитора і вченого.

Підсумовуючи результати аналізу інтерпретації лисенкових творів, необхідно відзначити такі риси піанізму Олександра Козаренка. По-перше, *якісне володіння всім багатством фортепіанних штрихів і засобів артикуляції* (легато, стаккато, інтервальним та акордовим тремоло, педаллю, остінато, треллю та ін.). По-друге, *володіння багатою і різноманітною атакою звуку*, а відповідно і його різним тембровим забарвленням: контраст різних типів звукоутворення – глибокого, проникливого, міцного, опертого і легкого, немов розсіяного, з колоритною грою обертонів, співучого, ніжного і ударного, колючого, дзвінкого, сяючого і глухого, як невиразне гудіння, м'якого і твердого, щільного, насиченого і світлого, прозорого. По-третє, *уміння фразувати* (контраст довгих і коротких фраз), при цьому досягнення

історії музики фактів». Див. : Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – С. 275.

¹ Ідею важливості руху до синтезуючого розділу форми посилює й послідовне збільшення піаністом темпу від *Roco adagio* на початку – до *Andantino* в репризі, незважаючи на ремарку М. Лисенка *Tempo I*; проаналізувавши десятки виконань О. Козаренка, не можна не відзначити крайню рідкісність, навіть винятковість такого явища для виконавця.

рідкісної рівності звучання, завдяки максимальній злігованості і загальній полімелодизації фактури, в основі якої лежить ідея вокального фразування, пов'язаного із закономірностями дихання, промовляння, проспівування¹. По-четверте, *використання широкого діапазону динамічних можливостей* – плавного переходу і різкого контрасту динамічних градацій, в останньому випадку як засобу театралізації і уведення в камерне виконавство прийомів кіномистецтва (мов співвідношення загального і крупного планів, наприклад). По-п'яте, уміння *вбудувати виконавську драматургію твору*, осмисливши не тільки просторові, але й часові аспекти композиції, зробити її відповідною психологічним можливостям слухацького сприймання, уміння тримати увагу слухача в постійній напрузі, досягаючи глибокого внутрішнього, психологічного динамізму звучання, напруженої внутрішньої експресії, зосередженості, сконцентрованості виконання.

«Здійснити вичерпний аналіз Лисенкових текстів, – пише Олександр Козаренко у «Феномені національної музичної мови», – настільки важко, як і сучасних – спостерігається подібне явище: як тільки дослідник досягає своєї мети, коли відтворено „всерозуміючий контекст”, якраз у цю мить він опиняється обличчям впритул із безкінечно порозумнілим автором і

¹ Олександр Козаренко стверджує, що в основі його виконавського стилю лежить ідея всеохопного мелодизму: «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 фамінорного 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 було тоді неусвідомлене мною, 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». Слушною з приводу співвідношення мелодичного і позамелодичного чинників у виконавській стилістиці маестро видається думка Юрія Чекана щодо розуміння мелосу, як прояву «особистісного внутрішнього «я» митця», а колориту, як знеособленого «позаособистісного, зовнішнього «не-я». Див. : Чекан Ю. І. Інтонційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – С. 153.

безконечно зосередженим текстом-твором»¹. За словами Козаренка, частково, цим невловимим є власне сам процес інтонування, як такий, що найскладніше піддається фіксації, має ймовірний «надлишковий сенс» (Ю. Лотман), пов'язаний з етнохарактерним інтонуванням² та відповідністю виконавської інтерпретації національному звуковому ідеалові – «кодифікаційній моделі почуттів та світосприйняття етносу» (О. Бенч). Адже, як зазначає вчений, єдність світовідчуття, палітри психореакцій, емоційної зарядженості, типових для певного народу, надає живому інтонуванню додаткового потужного семантичного заряду, «без якого вся система етнохарактерних засобів звукореалізації (мелодичних, ритмічних, фактурних, формотворчих) вповні *не функціонує*»³.

Завершуючи цей невеличкий нарис, присвячений по суті невичерпній і нескінченній темі інтерпретації, залишається лише зауважити, що репрезентований унікальний запис фортепіанних творів Миколи Лисенка Олександром Козаренком, навіть попри всі очікування, виявився дивовижно хвилюючим, захопливим, а головне вражаюче точним резонансом двох геніїв українського народу.

¹ Див. : Козаренко О. Феномен національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пяковський, О. Купчинський]. – Л. : 2000. – С. 92. – (Українознавча бібліотека НТШ. Число15).

² Див. : Козаренко О. Феномен національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пяковський, О. Купчинський]. – Л. : 2000. – С. 93. – (Українознавча бібліотека НТШ. Число15).

³ Див. : Козаренко О. Феномен національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пяковський, О. Купчинський]. – Л. : 2000. – С. 94. – (Українознавча бібліотека НТШ. Число15).