

## Особливості піанізму Олександра Козаренка (на прикладі камерного виконавства)

У статті визначено особливості піанізму Олександра Козаренка на прикладі аналізу виконання ним сонат для скрипки і фортепіано Бориса Лятошинського та Мирослава Скорика (в ансамблі з Лідією Шутко). Зазначено рівноправне партнерство партій скрипки і фортепіано, володіння багатством фортепіанних штрихів і засобів артикуляції, різноманітною атакою звуку, уміння фразувати, використання широкого діапазону динамічних можливостей, уміння вибудувати виконавську драматургію твору.

**Ключові слова:** рівноправне партнерство партій скрипки і фортепіано, фортепіанні штрихи і засоби артикуляції, атака звуку, фразування, динаміка, виконавська драматургія твору.

В статье определены особенности пианизма Александра Козаренко на примере анализа исполнения им сонат для скрипки и фортепиано Бориса Лятошинского и Мирослава Скорика (в ансамбле с Лидией Шутко). Отмечено равноправное партнерство партий скрипки и фортепиано, обладание богатством фортепианных штрихов и средств артикуляции, разнообразной атакой звука, умение фразировать, использование широкого диапазона динамических возможностей, умение выстроить исполнительскую драматургию произведения.

**Ключевые слова:** равноправное партнерство партий скрипки и фортепиано, фортепианные штрихи и средства артикуляции, атака звука, фразировка, динамика, исполнительская драматургия произведения.

The features of the piano style by Oleksandr Kozarenko are revealed in this paper. The author analysed the sonatas by B. Lyatoshynsky and M. Skoryk for violin and piano (in the performance of duo of O. Kozarenko and L. Shutko). The equal partnership of violin and piano, the possession of the richness of touches of piano and means of articulation, varied attack of sound, the mastery of the phrasing, the using of a wide range of dynamic capabilities, the ability to build an original performing dramaturgy of works – are specified in this study.

**Keywords:** the equal partnership of violin and piano, touches of piano and means of articulation, an attack sound, a phrasing, a dynamics, a performing dramaturgy of works.

**Виконавець, хоче він того чи ні,  
є інтерпретатором.  
П. Казальс**

Постановка проблеми. «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 Давимукою, Лідією Шутко, Валерієм Буймістером, Володимиром Ігнатенком.

У камерному ансамблі головним і багаторічним партнером Олександра Володимировича Козаренка є Лідія Остапівна Шутко, з якою переграно низку творів Л. Бетховена («Крейцера соната»), Й. Брамса (соната №3), А. Дворжака («Чотири романтичні фрагменти»), О. Козаренка («Sonata quasi una Fantasia»), Б. Лятошинського (соната), М. Скорика (соната №1), Є. Станковича (Соната piccolo) та Д. Шостаковича (соната, чотири прелюдії тв. 34, «Три фантастичні танці», Шість п'єс для двох скрипок і фортепіано).

Метою нашого дослідження є визначення особливостей піанізму Олександра Козаренка на прикладі його роботи в галузі камерного виконавства. Завданнями – простежити особливості виконавської манери піаніста у виконанні сонат для скрипки і фортепіано Бориса Лятошинського та Мирослава Скорика (соната №1).

У своїх спостереженнях і висновках ми будемо спиратися на положення праць Олени Маркової [4] та Марини Скребкової-Філатової [5], які стосуються питань аналізу виконавської інтерпретації. Ми притримуємося базових положень методики інтонаційно-динамічного аналізу О. Маркової, а саме: 1) чуття в інтонаційності композиторського тексту заданої множинності виконавських інтерпретацій; 2) усвідомлення цілісності музичного твору як такої, що визначається трьома «контрольними точками» інтонаційних взаємодій: початку (i) – кульмінації («вузол» ліній m) – завершення (t); 3) уявлення про інтонаційну амбівалентність складових музичного твору, в результаті якої музична специфіка цілого зберігається за умови витримання музично-тонових показників у вищезазначених «контрольних точках» творів художнього синтезу [4, 77].

Ми одночасно враховуємо досвід М. Скребкової-Філатової [5], яка вважає, що «при вико-

нанні інтерпретатор вибирає з різних потенційних фактурних можливостей, що одночасно містяться в тканині, ту чи іншу, яка найбільш відповідає його творчому задуму. Фактурно поліморфне ціле розуміється кожним виконавцем по-різному, а відповідно і реалізується по-різному у виконавських інтерпретаціях: так виникають виконавські фактурні варіанти одного і того ж авторського тексту» [5, 240]. Дослідниця уводить поняття «виконавського фактурного нахилу», «виконавського жанрового нахилу», тобто конкретної, вибраної музикантом виконавської реалізації жанрового характеру тематизму [5, 245], а також – «образно-сміслового виконавського нахилу», певна множина яких існує в єдиному художньому змісті твору, проте реалізується кожним виконавцем індивідуально» [5, 248].

Б. Лятошинський. Соната для скрипки і фортепіано

Твір представляє собою тричастинний цикл. Основна тональність h-moll, яку композитор трактує як дванадцятиступеневу хроматичну. Образи частин – героїко-драматичний, скорботно-ліричний та драматично-гротескний відповідно. У крайніх частинах – сонатна форма, в другій частині – проста тричастинна. В образному та інтонаційному відношенні соната споріднена з фортепіанним циклом «Відображення», фортепіанними сонатами Лятошинського періоду 1920-х. У ній так само панує гострота контрастних зіставлень, багатство образних відтінків, фактурних різновидів та артикуляційних прийомів. Цикл насичений інтенсивним симфонічним розвитком: і на рівні спільності інтонаційних зерен всіх частин, і на рівні кількарядового проведення ГП першої частини в розробці і кодї фіналу, і на рівні детальної і глибокої інтонаційної роботи з мотивного розвитку тематизму.

Партії скрипки і фортепіано у сонаті – принципово рівноправні. Їх співвідношення бувають різними – це діалог по типу питання – відповідь або паралельне ведення кожною партією свого тематично-фактурного шару. Ступінь мелодизованості партій однаковий. Нерідко фортепіано значно перебирає ініціативу мелодичну на себе (особливо в другій частині) і навіть перевершує скрипку багатством регістрових, фактурних і тембрових можливостей.

І частина (*Allegro impetuoso*) розпочинається суворим, мужнім акордом-ударом фортепіано, який ініціює розгортання драматичного, експресивного монологу скрипки. Цей акорд поставлений піаністом міцно, упевнено, серйозно і остаточно. Можна сказати: це своєрідне motto твору. Протягом усієї головної партії (період з двох речень) партія фортепіано переважно зосереджена в низькому регістрі. Вона має акордовий виклад, хоча й збагачена підголосками і багата в ритмічному відношенні, утворюючи разом з мелодією скрипки складний, звивистий поліритмічний діалог. Нерідко в партії фортепіано дублюється мелодія соліста з метою укруп-

нити і посилити головний гостро-драматичний, владний образ. Роль піаніста в рамках головної партії першої частини полягає в постійному стримуванні безкрайньої експресії скрипки. Звертає на себе увагу дуже виражена і коректна атака звуку – в міру глибока і водночас безнадмірностей, до яких легко скотитися в тексті такого високого рівня індивідуалізованості. Рівність якості звучання, витриманість єдиної динамічної лінії (без перебільшень), бездоганна чіткість штрихів. Можна сказати, що тут (а також і в подальшому в сонаті) піаніст блискуче застосовує «техніку стримування». Слухач відчуває глибоку емоційну напругу, водночас – контроль розумом. Порівнюючи трактування партій скрипки і фортепіано доречно навести порівняння з жіночим і чоловічим типом мислення, як домінуванням емоції в одному випадку і раціо – в другому.

Необхідно також звернути увагу на природність фразування і характерну для Олександра Козаренка полімелодизацію фактури. Її помітно і у першому реченні головної партії, де фортепіано виконує роль контрастного чинника (фонового елементу) по відношенню до мелодії соліста, і особливо – в другому, де функції рельєфу і фону відповідно міняються, а піаністу вдається досягти фактично безперервного пальцевого лігування в умовах крупної акордово-октавної техніки. Але навіть у першому реченні (ц. 1) хвилеподібні октавні фрази трактуються 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 переважуючі вертикальні побудови де-інде влітаються 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.

У побічній партії, яка втілює витончений ідеальний образ, піаніст виступає у двох іпостасях (побічна так само, як і головна – період з двох речень, де мелодія по-черзі проводиться спочатку скрипкою, а тоді – фортепіано). Прозорі поліритмічні фігурації виконавець 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 звуку 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.

Невелика розробка (*Allegro impetuoso*, ц. 4), окрім знайомих уже виконавських прийомів, вносить багате використання штриха *staccato*, а також інтервального і акордового тремоло, за допомогою яких розширюється звучача палітра фортепіано. Необхідно звернути увагу на те, що піаністу вдається добитися «колючої», водночас дуже прицільної, ударної атаки звуку, притаманної для створення інфернальних образів у музиці ХХ ст.

У репризі, де співвідношення провідних образів ще більше поляризується, піаніст досягає цього в т. ч. і за рахунок використання глибоких, проте дуже акуратних і чистих квінтових педалей фортепіано в зоні побічної партії (ц. 8, *Meno mosso*), які розширюють музичний простір теми, надаючи образу дещо містичного і пастельного характеру. Нарешті в кодї (*Maestoso e pesante ma non troppo lento*, ц. 13) екстатична якість образу (проведення теми головної партії в збільшенні) великою мірою досягається за рахунок масивного, багатозвучного акордового тремоло піаніста.

II частина (*Tempo precedente*) – ліричний центр твору, відзначений інтелектуальним, філософським характером образу. Специфіка фортепіанної партії полягає тут у: по-перше – досягненні легкості, особливої прозорості, дзвінкості і невагомості квінто-октавних, а також септакордових паралелізмів, які разом з тим виконують функцію мелодизованого рельєфу по відношенню до репетицій соліста тремоло *sul ponticello* (тема вступу). По-друге, винятковий інтерес представляє тут 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 поверхневе звуковидобування, з максимальною злігованістю і протяжністю дихання фраз. Якість звуку і характер голосоведення надають цій порівняно скромній і фактурно, і технічно темі – особливої краси, величч і досконалості.

Необхідно відзначити і специфіку фортепіанної партії в репризі (ц. 5, *Lento*), де колоритною знахідкою Лятошинського стали гірлянди зустрічних, спрямованих до центру звукоряду, пасажів, які згортаються. Піаністу 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 (а *tempo*) репризи, де застосовано прийом неточної мелодико-ритмічної імітації. Але, що важливо, – починає кожен фразу-ланку фортепіано, а

скрипка підхоплює, накладається, втворює 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.

Нарешті неперевершено м'яке (*legatissimo*) виконання фігураційної фортепіанної тканини на тривалій педалі, що зумовила колоритну гру обертонів, їх напластування у єдиному сонорному комплексі, бачимо у кодї (ц. 7), що в поєднанні з акордами-флажолетами скрипки, створило дивовижну сюрреалістичну картину, хвилюючу і тривожну.

У III частині (*Allergro molto risoluto*) виразно новим штрихом у партії фортепіано є пружна ударність, токатність, підкреслена ритмічна чіткість. По великому рахунку вона впливає з особливостей трактування партії фортепіано в межах головної теми першої частини. Проте у фіналі ритмічно-ударні якості виконання – значно більш випуклі і гострі, посилені гоморитмічністю теми і наявністю аналогічного штриха в партії скрипки (винятком є зона першої теми побічної партії, ц. 2, де патетична мелодія скрипки звучить на тлі бурхливих фігурацій фортепіано). Особливо насичений, щільний, спресований звук фортепіано (як за рахунок насиченості фактури у вузькому діапазоні та середньо-нижкій регістровій площині, так і міцності, опертості, злитості звукоутворення) зустрічаємо в зоні другої теми побічної партії (*pesante molto*), яка створює похмуро-драматичний образ.

У зоні розробки 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 скерцоно-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.

М. Скорик. Соната для скрипки і фортепіано №1

Соната тричастинна. Перша частина – сонатна форма. Друга – однотемна побудова типу періоду. Третя – рондо.

I частина. П'ятитактовий вступ виконує тільки піаніст. У ньому є два контрастні елементи. Перший – сонорний комплекс звуків, поданий на одній педалі, де кожен наступний звук додається до звучання попередніх. Цей елемент вертикально-горизонтальний. З одного боку, він має речитативну природу і нагадує перший елемент («речитатив») бетховенської фортепі-

анної сонати №17 «Буря», з іншого – це барвисте співзвуччя, де важливим є не тільки інтервальний склад (велика септима – головний інтервал, що фігурує і гармонічно, і мелодично), але і темброво-регістрове забарвлення (велика – друга октави). Другий елемент – чотири акорди, що рухаються вниз, строгі і сухі, проте глибоко і міцно оперті, хоча й без педалі (в малій і великій октавах). Важливим тут є контраст витриманого звучання на педалі і безпедального виконання; різних типів мелодизму: у першому випадку – домінуючого, у другому – підпорядкованого вертикалі; діапазонів: у першому – широкого, у другому – вузького внизу. Всі ці завдання враховує піаніст, протиставляючи об'ємність звучання першого елемента компактності звучання другого. Загалом створюється багатозначний філософський образ, який можна трактувати, як відправну точку в драматургії сонати.

Головна партія (*Allegro molto*) – це романтично-імпресіоністичний образ, поривчастий, ніжний, але і колоритний. Вона представляє собою цікавий матеріал з точки зору партнерського співвідношення скрипки і фортепіано. На перший погляд, здається, скрипка домінує, оскільки їй доручена яскрава мелодія широкого дихання вокального складу, яка веде за собою фортепіано. Проте це перше враження. Глибший погляд заставляє бачити, чути і розуміти глибинний мелодизм фортепіанної партії, 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).

Побічна партія (від т. 49) також не є такою простою, як вона може здатися на перший погляд. З одного боку домінуючий гомофонний склад, адже її тематизм близький до естрадно-пісенних шлягерів 1960-х років. Як у такому, в ньому проглядаються елементи танго, рок-н-ролу, джазу, синкопована ритміка, альтерована

гармонія, колоритні паралелізми і при цьому безмежно проста в мелодико-ритмічному відношенні, розмашиста, лапідарна, плакатного зразка мелодія. З іншого боку, навіть в цих умовах явно зниженого, хоча й грайливо-спокусливого образу, і сама фортепіанна фактура, і її трактування піаністом демонструють тонкість, вдумливість і диференційованість виконавського підходу. На початку побічної партії про таке свідчить тришарова фактура фортепіанного акомпанементу, де чітко виділені протяжні, викладені парно мелодія та бас, а також – середні голоси (останні, до того ж, паралельними квартами, пізніше паралельними тріззвуками тощо). Така фактурна диференціація у її яскравому виконавському втіленні компенсує певний брак мелодичної винахідливості в мелодії скрипки. Цікаво, що на відміну від компактною головної партії, сфера побічної – доволі розвинена. Це тричастинна побудова з розвитковою серединою, в першому розділі якої мелодія проводиться по черзі скрипкою і фортепіано (переважно у октавному викладі). Разом з тим у подальшому в партії фортепіано спостерігається мелодико-ритмічна комплементарність фактури (див. т. 63 і далі), а також – фактурні елементи головної партії (порів. тт. 73– і тт. 6–). У зоні динамічної репризи уводяться фактурні дублі, як в партії скрипки, так і в партії фортепіано.

Необхідно звернути увагу на притаманне Олександрові Козаренку вміння ансамблевого виконання. Це добре помітно власне на матеріалі цієї побічної партії. Зокрема виразна, але ж зважена динамічно партія фортепіано в той момент, коли мелодія звучить у скрипки, і випукла динаміка, при збереженні академічної шляхетності теми, 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 виїшов на авансцену» – «герой заховався у глибині сцени»: такого типу співвідношення визначають характер взаємодії скрипки і соліста у цій побічній партії, як і низці інших тем цього та інших творів тощо. І саме багата гама динамічних співвідношень є тим основним засобом, за допомогою якого реалізується ця драматургічна складова.

Цікавим є початок розробки, побудований на матеріалі вступу, з домінуючою роллю фортепіано. Його основою є мелодико-ритмічне остінато, на базі тонічного органного пункту (C), трактоване передусім ударно-фоново, як віддалений (*pp.*), з гострими уколами, але загалом невиразний гул. На його фоні функцію рельєфу виконують мелодико-гармонічні виклади першого і другого елементів теми (у нових варіантах). Увагу привертає фактурно-темброва трактовка другого елемента (т.104 і далі): а саме – ефект зворотного відлуння, адже тут квартакорди розбиті навпіл звучать по черзі – спочатку «надтріснутий голос» *pizzicato* скрипки, а тоді – його *echo* – половинними *pop legato* у фортепіано.

Сама розробка (*Piu mosso*) будується на «взаємних реверансах» скрипки і фортепіано. Матеріал головної партії і теми вступу розвивається як серія вільних вертикально-рухомих контрапунктів. Перший раз мелодія звучить в октавному викладі фортепіано, що заставляє згадати фортепіанне письмо Шостаковича, головну партію третього фортепіанного концерту Рахманінова, фінал другої сонати Шопена тощо. Тут виконавець досягає максимальної метро-ритмічної чіткості у співвідношенні ритмічних елементів «чвертка – дві восьмі» – «серія восьмих» тощо. Тип тематизму, його ритмічна зібраність, співвідношення елементів повторності і варіантності дещо нагадує фугатний виклад а також особливості *perpetuum mobile*. Разом з тим октавні дублі мелодії фортепіано роблять її дуже виразною, темброво, фактурно і динамічно потовщеною. Контрапунктом партії фортепіано є *pizzicato* інтервально-акордові вертикалей скрипки. Перші два проведення майже ідентичні за обсягом (30 і 29 тактів відповідно, друге – від т. 141). Проте наступні не показують такої співрозмірності. Вони скорочуються, поступово перетворюючись у типово розробковий виклад, що завершується передрепризним органом пунктом «D». Звертає на себе увагу й те, що у другому проведенні теми (т. 141 і далі) змінюється темброво-артикуляційне співвідношення виконавців. На зміну превалюючій сухості, стриманості, рафінованій інтелектуальності і діловитості звучання приходить м'якість і ніжність туше. І в партії скрипки, що веде мелодію (*arco*), і в партії фортепіано, з її акордовим контрапунктом, проте у виконавському відношенні трактованим мелодійно. У цілому в розробці виразною є тенденція до поступового просвітлення, зумовлена тональним планом (с–сiс–е–а–d), поступовим переходом у щоразу більш високий регістр, а також – специфічним «дзвоновим забарвленням» акордів фортепіано у виконанні Олександра Козаренка у всьому діапазоні їх можливостей (від низьких набатних частот (т. 165 і далі) до дзвінкого сріблястого звучання вгорі (т. 178 і далі).

Перехід від розробки до репризи злитний, в т. ч. за рахунок партії фортепіано, гудіння трелі органного пункту «D» якого в контроктаві виконує роль фонового моста між цими розділами форми. З одного боку, перший елемент теми вступу (тт. 192–193) членує ці розділи форми і вказує на початок репризи. З іншого вказаний органний пункт, а також розробковий варіант головної партії, нівелює цезуру, вказуючи, що початок репризи настане лише з появою побічної (т. 218), хоча й та також звучатиме на фоні мелодико-ритмічного остінато «D», проте її мелодико-гармонічний виклад значно більш, ніж головної, схожий на експозиційний, а тому саме тут виникає відчуття репризи. Все це йдеться до того, що згаданий органний пункт у партії фортепіано виконує дуже важливу не тільки колористичну, але і композиційно-драматургічну роль. Глибоке, вуркiтливе, загрозливе, напруже-

не забарвлення, якому надає його виконавець, рівність динамічна, технічна філігранність розкривають те, що Олександр Козаренко як виконавець дуже добре усвідомлює межову функцію, а водночас смислову і композиційно-драматургічну багатозначність цього органного пункту у композиційно-драматургічній структурі, його напруженість, власне виявляючи те, що мислить форму не тільки просторово, але й, що значно рідше трапляється у виконавців, – і в часовому аспекті. Необхідно зазначити, що разом з тим, тут він утримує рідкісну збалансованість звучання елементів фактури, ансамблю, досягаючи глибокого внутрішнього, психологічного динамізму звучання, напруженої внутрішньої експресії, зосередженості, сконцентрованості виконання.

На що спрямована така увага виконавця до цього органного пункту? На те, що саме в цьому моменті форми і за допомогою нього відбувається кардинальний злам в розвитку образної сфери частини. Адже побічна партія в репризі – суттєво скорочена (з 49 тактів в експозиції залишилося тільки 14). Можна сказати, що від неї залишилася лише тінь. Елегантно-спокусливий образ зруйновано. Кінець. І тому, що вкорочена мелодія звучить у скрипки з сурдиною, і головне, що замість дражнячих синкоп у партії фортепіано звучить фатальний поступ траурного маршу (остінато) з низхідними паралельними квартами (другий елемент вступу). Це результат. І до нього безпосередньо підвів згаданий вище органний пункт. Привертає увагу і проведення двічі теми вступу після репризи перед кодою (*Largo e grave*). Саме тут остінато (*crescendo molto*), геніально проведене піаністом, починає звучати загрозливо й навіть інфернально. Ця деталь вирішує зміст і характер наступної коди, побудованої на матеріалі головної партії. Вона втратила свою поривчастість, натхненність, політність. Тут панує покiрність, згасання і розуміння невідворотності того, що сталося.

Невеличка друга частина (*Largo*) втілює скорботний образ. Вона відзначена імпровізаційним характером розвитку матеріалу, насиченого виразними мовними інтонаціями. Напружений діалог скрипки і фортепіано передається увагою до дрібних деталей тексту. У партії фортепіано зустрічаємо і октавне дублювання мелодії речитативного складу, і лункими акордовими колонами, які створюють відчуття храмового простору, і протягнутими співзвуччями, що створюють враження застиглому часу. Холодна велич, урочистість неспішного метро-ритмічного кроку пов'язується тут з темброво-регістровою об'ємністю звучання, комплементарністю співвідношення партій скрипки і фортепіано. Важливим тут є досягнення глибокого, проникливого, але водночас стриманого і зосередженого характеру звукоутворення піаніста, прикладом якого є виконання Олександра Козаренка.

III частина (*Allegro molto*) – рондо. Рефрен втілює колективний образ і має виразні архаїчні

ознаки: це гоморитмічна фактура, п'ятидольний метр зі зміщенням акцентів (2+3 потактно чергується зі 3+2) та гетерофонічне двоголосся з елементами розщеплення унісону, бурдону, стрічкового голосоведення. Визначальні риси рефрену – токатність, ритмічність, ударність. Тема експонується як змагання скрипки і фортепіано. Віртуозність вносить в тему риси концертного жанру. Проте всередині рефрену (т. 41 і далі, т. 49 і далі) з'являються мелодизовані побудови, диференціація партії фортепіано на два пласти – басові педалі і дубльовану октавно, а тому виразну мелодію, що збагачують основний образ ліричними і лукаво-скерцозними нюансами. У цілому в рефрені панує ідея гри в її різноманітних втіленнях – передусім багатій тембро-фактурній варіантності лаконічного несиметричного мотиву.

Перший епізод (*dolce*) – це лірична, зваблива, чуттєва тема з легким східним відтінком. Виразно індивідуалізована мелодія скрипки імпровізаційного складу звучить на фоні розкішного плетива фігурацій фортепіано – легких і ажурних, що охоплюють широкий простір, а також – глибоких басів у вигляді квінтових педалей. М'якість туше, делікатність, але водночас співучість, зв'язність, легатність голосоведення є основними вимогами виконання цієї теми піаністом. Привертає увагу перехід до другого епізоду, здійснений лише партією фортепіано. Тричі у варіантах повторюється двотактовий мотив, де у виконанні Олександра Козаренка дуже значимою є динамічна градація від *f* з акцентами у першому випадку – через *p* без акцентів у другому – і *p* з заповільненням і укороченим мотивом у третьому. Виразність динамічної градації в цьому фрагменті форми пояснюється багатократним повторенням «*b*» в мелодії, яка складається лише з цього звуку, лаконічністю гармонічного мотиву і повторністю як принципом викладу. Зведення мелодичного, гармонічного і варіантно-розвиткового факторів до мінімуму залишає багато можливостей для динамічного трактування цього моменту, як дуже важливого в композиційно-драматургічному плані – підготовчого до останньої з'яви в сонаті лірично-спокусливого образу (другий епізод, *Andante*).

Проте привертає увагу не стільки сам другий епізод, оскільки він за своїм типом споріднений з попереднім: мелодія скрипки звучить на фоні акомпанементу фортепіано, що правда на відміну від попереднього будується на мелодико-гармонічній варіантності характерної в ритмічному відношенні, з пікантною синкопою, формули. Важливим є наступний 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 чітко розмежування штрихів піаніста і узгодження ним же контрастних штрихів – *staccato* в мелодії і сонорного, потягнутого, багатого на обертони і відлуння, звучання педа-

лей. 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. Цей фантастичний, містичний, повний настороженості і напруженого очікування епізод знову ж таки, як і в першій частині, про що сказано вище, виконує функцію підготовки заключного ствердлого проведення теми рефрену.

Висновок. Коротко підсумувавши результати проведеного аналізу, необхідно відзначити такі головні риси камерного виконавства Олександра Козаренка. По-перше, це постійне рівноправне партнерство партій скрипки і фортепіано, уміння ансамблювати, із переважним звертанням до різних типів діалогічних співвідношень, а саме – діалогу «питання – відповідь», поліритмічного діалогу, полімелодичного діалогу, поліфактурного діалогу, рідше комплементарним співвідношенням партій скрипки і фортепіано, а в кожному з окреслених випадків – збалансованим звучанням елементів фактури. По-друге, якісне володіння всім багатством фортепіанних штрихів і засобів артикуляції (легато, стаккато, інтервальним та акордовим тремоло, педаллю, остінато, треллю та ін.). По-третьє, володіння багатого 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-четверте, уміння фразувати (контраст довгих і коротких фраз), при цьому досягнення рідкісної рівності звучання, завдяки максимальній злігваності і загальній полімелодизації фактури, в основі якої лежить ідея вокального фразування, пов'язаного із закономірностями дихання, промовляння, проспівування. По-п'яте, використання широкого діапазону динамічних можливостей – плавний перехід і різкого контрасту динамічних градацій, в останньому випадку як засобу театралізації і уведення в камерне виконавство прийомів кіномистецтва (як співвідношення загального і крупного планів, наприклад). По-шосте, уміння вибудувати виконавську драматургію твору, осмисливши не тільки просторові, але й часові аспекти композиції, зробити її відповідною психологічним можливостям слухачького сприймання, уміння тримати увагу слухача в постійній напрузі, досягаючи глибокого внутрішнього, психологічного динамізму звучання, напруженої внутрішньої експресії, зосередженості, сконцентрованості виконання.

Список використаної літератури

«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

Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора / Ольга Коменда // Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.Чайковського: зб. наук. пр. – Вип.10 / упорядник О. І. Коменда. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – С. 141–157.

Коменда О. Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олек-

сандра Козаренка / Ольга Коменда // Яровиця. – Луцьк, 2013. – №1. – С. 7–12.

Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства : научное обоснование и проблемы педагогики / Маркова Е. Н. – К. : Муз. Україна. – 182 с.

Скробкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скробкова-Филатова. – М. : Музыка. – 1985. – 290 с.

УДК 37.018.2

Панасюк С. Л.

## Особливості формування культури побуту у дітей молодшого шкільного віку

Докорінне реформування системи освіти в умовах культурного і духовного відродження потребує вдосконалення процесу естетичного виховання дітей та молоді. Одне з основних завдань полягає у засвоєнні культурно-історичного досвіду побудови людських стосунків, і на цій основі збагачення власної естетичної культури. У статті розглянуто проблему культури побуту та особливості її формування у дітей молодшого шкільного віку.

Ключові слова: культура побуту, молодший шкільний вік, естетичне виховання.

Коренное реформирование системы образования в условиях культурного и духовного возрождения требует совершенствования процесса эстетического воспитания детей и молодежи. Одна из основных задач заключается в усвоении культурно-исторического опыта построения человеческих отношений, и на этой основе обогащения собственной эстетической культуры. В статье рассмотрено проблему культуры быта и особенности ее формирования у детей младшего школьного возраста.

Ключевые слова: культура быта, младший школьный возраст, эстетическое воспитание.

Fundamental reform of the educational system in terms of cultural and spiritual regeneration requires improving the aesthetic education of children and youth. One of the most important problem is the assimilation of cultural and historical experience of building human relations, and on this basis to enrich his own aesthetic culture. The article deals with the problem of the cultural life and its development of primary school children.

Key words: cultural life, primary school children, aesthetic education.

Вихід із кризової ситуації в системі освіти щодо розвитку незалежної, творчої, інтелектуально та духовно багатой особистості доцільно шукати як у самій особистості з усіма її суперечностями, ваганнями, позитивними проявами, так і в особливостях організації навчально-ви-

ховної діяльності сучасних виховних інститутів. Будучи ядром соціально-виховного процесу, учень молодших класів водночас є активною рушійною силою цього процесу, а його діяльність є проявом внутрішніх установок, інтересів, потреб, соціальної позиції, проявом власного „Я” як можливого самовираження, самореалізації, самоствердження.

Молодший шкільний вік охоплює життя дитини від 6 до 10 років. Головною особливістю цього періоду є зростання фізичних сил і прискорений розвиток пізнавальних здібностей дитини. Відбуваються значні зміни і в характері дітей: вони поступово звільняються від надмірної емоційності, намагаються контролювати свою поведінку. Порівняно з дошкільниками, у молодших школярів рідше спостерігається різка зміна настрою, вони спокійніші, стриманіші. Початок цього періоду співпадає зі вступом дитини в школу, зміною устрою її життя. При вступі до школи навчальна діяльність для учнів молодших класів стає провідною, а ставлення до цієї діяльності визначає основний компонент його позиції як особистості.

У працях науковців висвітлено різноманітні методологічні аспекти формування культури побуту учнів в системі естетичного виховання, а саме: обґрунтування системного підходу до проблем виховної роботи (Ю. Бабанський, І. Бех, В. Кузь, І. Мар'єнко, Ю. Руденко та інші), загальні питання теорії естетичного виховання (О. Буров, Д. Джола, І. Зязюн, Н. Калашник, О. Киричук, Н. Коган, Б. Лихачов, О. Семашко, Б. Теплов, Т. Цвєлих, Б. Юсов, А. Щербо та інші), визначення педагогічних засад естетичного виховання засобами мистецтва (Л. Горюнова, Д. Кабалевський, Є. Кв'ятковський, Б. Неменьський, З. Новлянська, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Сухомлинський, Г. Тарасенко, А. Федь, Ю. Фогт-Бабушкін, Л. Хлебнікова, О. Шевнюк, Г. Шевченко, О. Щолокова та інші), дослідження вікової специфіки у процесі естетичного виховання (С.Анічкін, М.Верб, О.Мелік-Пашаєв, Л.Печко та інші); виховання естетичних смаків через призму ціннісних орієнтацій (І. Бех, Ю.