

Можливості гри на харківській бандурі в Україні відкривають значні перспективи для розвитку виконавської (зокрема, штрихо-артикуляційної) техніки, про що свого часу писав Г. Хоткевич [5, с. 43–78]. Впровадження й засвоєння харківського способу гри вимагає подолання «опору» сучасних академічних шкіл України, які повсюдно культивують (за інерцією радянського минулого) київський спосіб. Є чимало проблем, пов'язаних із впровадженням харківської бандури у навчальний процес різних ланок музичної освіти в Україні, на які додатково впливає як сучасний незадовільний стан виробництва цього типу інструментів фабричним способом, так і нестача висококваліфікованих кадрів. Адже 86-річний майстер уже не в стані продукувати індивідуальні майстрові екземпляри, а Львівська фабрика музичних інструментів в умовах стагнації виробництва не має можливостей для їх серійного продукування. Однак майбутній розвиток бандурного мистецтва України все ж повинен більшою мірою орієнтуватися на розвиток харківської бандури, творцями якої в Україні є Г. Хоткевич, П. Іванов. І. Скляр, В. Герасименко, а також майстри західної української діаспори (брати Гончаренки, Василь Вецал, Василь Гляд, Кен Блум, Андрій Бірко та ін.). У наш час перед майстрами-конструкторами харківської академізованої бандури постають завдання щодо експериментування над досягненням якісних акустичних показників та пошуків оптимальної конструкції механізму для всебічного опанування репертуару, створеного для київської бандури. Проте сьогодні справа впровадження її у виробництво та педагогічний процес гальмується низкою чинників не лише економічного характеру, але й суб'єктивними факторами. На думку майстра, як київська, так і харківська бандури сьогодні є незавершеним проектом як у плані повноти звучання, так і реалізації технічних можливостей інструмента.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасименко О. Феномен Василя Герасименка у бандурному мистецтві сучасності / Оксана Герасименко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Тернопіль ; Київ, 2006. – Вип. 1 (16). – С. 69–75.
2. Євгенєва М. Знайомтесь – дует віртуозів «Бандурна розмова»: Інтерв'ю на Тернопільському радіо з бандуристом О. Созанським / М. Євгенєва, О. Козій // Кобзарство Тернопілля. – 28–28 квітня 2006. – С. 3.
3. Лазуркевич Т. М. Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України / Т. М. Лазуркевич // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2011. – № 1. – С. 103–109.
4. Мішалов В. Думки відносно конструкції та удосконалення бандури / Віктор Мішалов // Хоткевич Г. М. Бандура та її конструкція. – Торонто ; Харків : Фонд нац.-культ. ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2010. – С. 245–265.
5. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості / Г.М. Хоткевич ; [ред. і передм. В. Мішалова]. – Торонто ; Харків : «Глас» ; «Майдан», 2007. – 92 с.

УДК.78.461

Ю. С. ТОКАЧ

ПРО ІНТЕРПРЕТАЦІЮ СТРУННОГО КВАРТЕТУ G DUR OP. 106 АНТОНІНА ДВОРЖАКА

У статті досліджено особливості музичної поетики Струнного квартету G dur op. 106 Антоніна Дворжака. Вперше здійснено аналіз виконавських інтерпретацій цього твору Празьким струнним ансамблем та американським ансамблем «The Audobon Quartet».

Ключові слова: струнний ансамбль, камерний ансамбль, музична поетика, інтерпретація.

**ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТРУННОГО КВАРТЕТА G DUR OP. 106
АНТОНИНА ДВОРЖАКА**

В статье исследованы особенности музыкальной поэтики Струнного квартета G dur op. 106 Антонина Дворжака. Впервые осуществлен анализ исполнительских интерпретаций этого сочинения двумя различными исполнительскими коллективами – Пражским струнным квартетом и американским квартетом «The Audobon Quartet».

Ключевые слова: струнный квартет, камерный ансамбль, музыкальная поэтика, интерпретация.

YU. S. TOKACH

ABOUT ANTONIN DVORAK' STRING QUARTET G - DUR OP. 106 INTERPRETATION

The article examines the musical poetic features of Antonin Dvorak's String quartet G dur op. 106. A comparison of its interpretation by the Prague String quartet and the American String quartet «The Audobon Quartet» is made.

Key words: string quartet, chamber ensemble, musical poetic, interpretation

Звернення до камерно-інструментальних жанрів творчої спадщини А. Дворжака є особливо актуальним, позаяк дослідження специфіки та закономірностей його видатних пізніх камерних композицій, зокрема Струнного квартету ор. 106, в українському музикознавстві ще не ставилось. Зафіксований музичний текст отримує своє повноцінне життя лише тоді, коли він відтворений у реальних звуках, виконується та інтерпретується.

У вітчизняному музикознавстві камерно-інструментальна творчість видатного чеського романтика Антоніна Дворжака практично не досліджувалась. Побіжні згадки про неї вміщено у монографіях І. Белзи [2] та З. Гулінської [3], а також у збірнику статей, присвяченому творчості композитора під загальною редакцією Л. Гінзбурга [1]. Короткий огляд Струнного квартету ор. 106 подано у монографії О. Шоурека. Питання ж його інтерпретації у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві ніколи не ставилося.

Мета статті – здійснити порівняльну характеристику двох різних інтерпретацій музичної поезики квартету Дворжака № 13, ор. 106, G-dur – чеськими та американськими виконавцями.

У європейській музичній культурі впродовж багатьох століть камерно-інструментальна творчість залишається найбільш інтелектуалізованою за діалогічною сутністю, спорідненістю з неквапливим полілогом суверенних учасників, що спонукає до висловлення глибинних філософських думок і концепцій. Ні один інший жанр так, як камерно-інструментальний, не може вразити чистотою й лаконізмом ліній, що взаємодоповнюють одна одну, виявити вишукану гру розуму, розглядаючи світ з різних позицій і досягаючи у цьому абсолютної гармонії та досконалості, не використовуючи здебільшого для цього чисто зовнішніх ефектів, перебуваючи у сфері глибокого занурення у духовний вимір [4, с. 8]. Починаючи з тріо-сонат епохи бароко та камерних ансамблів віденської класичної школи через пошуки інноваційних виразових засобів у добу романтизму та експериментальне трактування камерного інструменталізму у ХХ сторіччі, цей жанр є незмінним стимулом до напруженої інтелектуальної діяльності, де органічно поєднуються емоційний та раціональний чинники.

Жанр струнного квартету у творчості А. Дворжака є одним з домінуючих, до якого митець звертався упродовж усього життя. Особливою є його роль у пізній період творчості. Цей твір разом з квартетом As-dur ор. 105 став першим із написаних творів композитора після його повернення зі США на батьківщину. Обидва квартети компонувались в один і той же час (листопад-грудень 1895 року) і пройняті світлим, оптимістичним настроєм. У листі до свого друга Алоїза Гобла композитор зазначає, що в нього радісно-піднесений настрій, робота над кварте-

тами йде легко й він щасливий, що Різдво він зустріне в Богемії [7, с. 2–3]. Ці обидва квартети завершують величний список камерно-інструментальних творів Дворжака.

Перше виконання квартету ор. 106 відбулося у Празі (9 жовтня 1896 р.) на концерті Чеської асоціації камерної музики. Його репрезентував відомий у ті часи «Богемський квартет» у складі К. Гофмана, Й. Сука, О. Недбала й Г. Вігана. Влітку того ж року партитура й голоси були видані у Берліні Н. Зімроком. Як зазначає О. Шоурек, цей квартет не був особливо популярним, однак мав неабиякий успіх серед професійних музикантів, оскільки ця композиція належить до розряду «абсолютної» музики [7, с. 6].

За словами І. Берковеця, квартет G-dur демонструє зрілу й урівноважену артистичну індивідуальність композитора, який створив його при «ясній погоді духу», перебуваючи в рідній Богемії в колі родини, дітей та друзів [6, с. 200]. Тому загальна образно-емоційна сфера твору, його провідний тонус – це радісне й світле світосприйняття навколишнього світу. Циклічна будова твору сприяє розкриттю різноманітних відтінків та граней оптимістичного світовідчуття. Квартет має традиційну чотиричастинну побудову, де перша частина – сонатне *allegro*, друга – *adagio*, третя – *скерцо* і четверта – *жвавий фінал (Allegro con fuoco)*.

Перша частина твору (*Allegro moderato, G-dur*), на думку І. Берковеця, демонструє композиторську гру-забаву з основним тематичним матеріалом [6, с. 175]. Зберігаючи канонічні принципи побудови сонатної форми (експозиція, розробка і кода), Дворжак збагатив мелодичну палітру частини багатоеlementністю інтонацій та майстерністю подання їх у послідовному й логічному розгортанні. Так, головна партія складається із трьох основних елементів: закличних, широкоінтервальних ходів (секста, октава) у висхідному русі, низхідних тріольних пасажів та короткої мелодичної фрази – тематичного лура (тт. 1–17). Впродовж викладу головної партії композитор не обмежується принципом експонування, вводячи у музичну тканину елементи розробковості (накладання двох складових теми, секвенційність). Зрозуміло, що найбільш яскравим у тематичному відношенні є останній третій елемент, який своїм ритмом нагадує польку.

Після імітаційного переходу (тт. 70–82) експонується побічна партія (B-dur, тт. 82–109), пройнята духом легкої меланхолії та ліризму: тріольні фігури на тлі акомпанементу підкреслюють поступальну танцювальність. Проста двочастинність, де другий період є варіантом першого, демонструє майстерність Дворжака в галузі квартетного письма: кожен учасник квартету має свою яскраво індивідуальну партію, з характерною метро-ритмічною структурою й остинтністю (тт. 110–115). Кульмінаційний момент (тт. 120–124) із подальшим унісонним пасажем підводять до появи перехідної зони до розробки, яка починається із заклично-фанфарних початкових інтонацій (тт. 142–146). Цей розділ форми характеризується хвилеподібними наростаннями і спадами, які в своєму доцільно логічному чергуванні створюють бурхливо-емоційну панораму різних музичних перипетій: від мотивного розгортання та секвенційності до поліфонічних імітацій та накладань трьох основних елементів. Досить умовно розробку можна поділити на три розділи, кожен з яких завершується кульмінаційною «точкою». З огляду на розгортання самого тематизму слід зауважити, що композитор вельми доцільно розподілив «маніпуляційні» акценти трьох рівнозначних елементів головної та побічної тем. Так, у першому розділі розробки увага композитора приділена 1-му й 2-му елементам (секвенційність, модуляції); у другому – 3-му елементу (мотив в оберненні, імітація); у третьому – всім трьома елементами головної та побічної партіям. Остання, третя «хвиля» розробки завершується потужною кульмінацією (тт. 236–249), яка своєрідно підсумовує попереднє розгортання. Затихаючі низхідні пасажі плавно підводять до репризи.

Реприза дещо скорочена за рахунок головної теми, хоча Дворжак, уникаючи одноманітності, репрезентує 3-й елемент теми в оберненні, надаючи йому в яскравому розмежуванні окремих інструментальних ліній драматично-схвильованого характеру. Побічна партія (G-dur) залишена без змін, за винятком тембрового колориту: композитор доручає її альту з його оксамитовим тембром. Завершує частину доволі розгорнута кода (тт. 349–394, *tempo 1*), побудована на матеріалі всіх трьох елементів головної партії.

Друга частина квартету (*Adagio, Es-dur ma non troppo*) становить суттєвий контраст в образно-емоційному плані: неспішність розгортання, риси епічності та характерний ритмічний рисунок, що асоціюється із ходом поховального обряду, диктують митцю свободу вибору фор-

ми й принципів тематичного розгортання. Оскільки в основі частини лежить одна єдина тема, яка різноманітно модифікується, композитор обрав для її викладу тричастинну форму з яскраво вираженим варіантно-варіаційним розгортанням. При цьому окремі епізоди мають цілком завершені характер, що дозволяє трактувати форму як романтично варіаційну.

Почерговий початковий вступ інструментів налаштовує слухача на зосередженість та увагу, що підкреслюється басовим тоніко-домінантовим органом пунктом і акордовою фактурою у низькому регістрі струнних інструментів (тт. 1–22, Es-dur). Сама тема, побудована у формі простого періоду, має риси епічної оповідності з її неспішністю розгортання. Наступне проведення теми Дворжак подає у новому музичному забарвленні: зміна тональності на однойменну (es-moll), «подрібнений» органний пункт, самостійні, але похідні від основного тематизму, підголоски (тт. 23–43), елементи імітації (тт. 44–57). Фантазія Дворжака у плані фактурної винахідливості є невичерпною. Вже подальший виклад основної теми (Es-dur, тт. 58–79) вражає різноманітністю фонового матеріалу (три типи фігураційного *ostinato*). У наступному викладі теми композитор знову звертається до її мінорного варіанта (es-moll, тт. 80–87), застосовуючи в подальшому імітаційний вступ голосів (тт. 88–103). Поліфонізована фактура в своєму розгортанні досягає кульмінаційної «точки», і шляхом енгармонічної модуляції (es-moll – Fis-dur – fis-moll) тема з'являється у новому фактурному «вбранні»: у «свіжій» тональності Fis-dur вона звучить як героїчна пісня (тт. 104–114). Подальший ладово-мінливий виклад теми у віолончелі (Fis-fis) поступово набирає емоційних «обертів», підводячи до кульмінації всієї частини (*tempo* 1, *grandioso*), яка в акордовій фактурі та в новій тональності (C-dur) набуває рис урочистого гімну (тт. 135–141). Цезура у вигляді фермати відділяє тематичну репризу, в якій Дворжак повертається до первинного образу основної теми (т. 151, Es-dur). Неспішність провітленого ліричного розгортання вже знайомої теми, метро-ритмічна різноманітність контрапунктування голосів та стрімка «місцева» кульмінація з подальшим тривалим заспокоєнням логічно завершують образний світ частини, де в кодї, невеликій за розмірами (тт. 189–202), музичні інтонації ніби «розчиняються» у тиші.

Третя частина – Скерцо, *molto vivace*, h-moll – за своїм образно-емоційним змістом та тематизмом нагадує Скерцо симфонії e-moll «З Нового Світу» [6, с. 200]. Композиторська цитата-ремінісценція найвизначнішого творіння американського періоду творчості позначилася і на структурі частини, і на принципах розгортання музичного матеріалу, і на інтонаційній природі тематизму. Як і в Скерцо симфонії, Дворжак звертається тут до складної тричастинної форми з двома тріо-епізодами (ABA1CA1), що практично відповідає канонам форми рондо.

Епізод «А» (h-moll) базується на темі жвавого танцювального характеру (тт. 1–16), в якій композитор вдало підкреслює акцентами та «fz» жанровий первень. Проста тричастинність із варіантним проведенням однієї теми практично без змін повторюється і в заключному розділі; друге її проведення більш різноманітне у модуляційному відношенні (gis-moll – H-dur – e-moll) і завершується на кульмінації.

Епізод «В» (As-dur) типу тріо зачаровує світлою ліричною стихією. Проста двочастинність та прозора інструментальна фактура створює образ гармонії та спокою (тт. 95–143). Сама ж тема діатонічна й зворушливо наївна у своїй простоті.

Другий епізод «С» (D-dur, тт. 231–305), що є центральним за значимістю, більш розгорнений і за формою (проста тричастинна). Як і тема першого епізоду, його мелодика вирізняється м'яким ліризмом і вишуканою елегантністю. Якщо в епізоді «В» композитор підкреслив пісенні витоки тематизму, то в епізоді «С» – танцювальні, з м'якими «присіданнями»-реверансами.

Завдяки тематичним та тональним контрастам Дворжакові вдалося створити логічно осмислену за формою й наївно-зворушливу за образним змістом частину квартетного циклу.

Заклучна, четверта частина – фінал (G-dur, *Andante sostenuto* – *allegro con fuoco*) завершує квартет. Найбільш розгорнена за розмірами, вона уособлює стихію народного свята, радощів і масових гулянь. І. Берковець слушно зауважує, що у фіналі квартету Дворжак використовує повні темпераменту танцювальні *allegro* своїх фортепіанних, камерних та оркестрових творів [6, с. 200]. Звичайно, автор мав на увазі не пряме цитування тематичного матеріалу, а насамперед сам дух і характер образної сфери, а також принцип побудови та розгортання – бага-

тотемну експозиційність. Форма фіналу поєднує риси рондо, складної тричастинності та вільної авторської форми – ABCADCBECA. На початку частини й після другого проведення теми «А» має місце невеликий вступ, який за темпом та характером контрастує зі своїм музичним «оточенням» (*Andante sostenuto*): унісонно-розспівна мелодика асоціюється з епічною оповідністю (тт. 1–7, 230–252).

Епізод «А» (тт. 7–47) проводиться тричі у незмінній основній тональності G-dur без суттєвих видозмін. У тематизмі цього розділу чітко прослуховується жанрова основа польки та скочни з характерним акцентуванням слабких тривалостей.

Епізод «В» продовжує стихію танцювальності (тт. 47–113), але дещо в іншому ракурсі: однойменний мінор (g-moll) та кварто-квінтове *ostinato* альта та віолончелі, що супроводжують виразну тріольну мелодію першої скрипки, нагадують радше музикування народного інструментального ансамблю та вуличному святі. Епізод (у простій двочастинній формі) проводиться двічі без зміни тональності й форми.

Більш розлогим є епізод «С» (тт. 114–184), інтонаційна формула якого з'являється тричі впродовж частини. Побудований на короткій фразі-мотиві завдяки майстерності Дворжака-інструменталіста, він набуває привабливої розвитковості в імітаційному проведенні різних тембрів, у контрастних контрапунктах, у змінах тонального плану (es-moll – H-dur – h-moll). Друге проведення епізоду вирізняється більшою емоційною насиченістю з яскравим кульмінаційним моментом (тт. 355–370). Втретє інтонації епізоду з'являються перед останнім проведенням епізоду «А», але в досить оригінальному оточенні: композитор komponує своєрідний інструментальний діалог, вводячи новий тематичний матеріал (тт. 440–447) кокетливо-ліричного характеру, який тричі у різних тональностях (G-dur, As-dur, A-dur) чергується з інтонаційним ядром епізоду «С». Цей інструментальний діалог асоціюється у слухача з розмовою хлопця з дівчиною: кокетливо-солодкі інтонації першої скрипки протиставляються мужньо-вольовим заклицам альта. Така темброва диференціація сприяє створенню яскравої жанрової сценки з народного побуту, що практично візуалізується у сприйнятті.

Досить колоритним є епізод «D» (тт. 472–480), де чітко простежуються риси жанру думка: задумливо-ліричний образ композитор створює за допомогою прозорої фактури на тлі тоніко-домінантового органного пункту та секвенційно-нисхідної мелодики. Простота авторського вирішення вражає.

Незважаючи на строкату мозаїчність заключної частини, композитору вдалося логічно і переконливо поєднати різноманітні теми в єдине ціле, створивши різнобарвну жанрову палітру, яка уособлює багатство чеського національного духу.

Непересічність цього шедевр камерно-інструментальної музики Дворжака та його мистецько-естетична вартість надихнули виконавців квартетного жанру до різноманітних, а часом і неординарних інтерпретаційних версій квартету op. 106 G-dur.

Серед достатньої кількості творчих «прочитань» квартету в якості предмета дослідження ми обрали найбільш показові та в художньо-концептуальному сенсі відмінні інтерпретації двох камерних ансамблів – Празького струнного квартету та американського «The Audobon Quartet». Струнний квартет з Праги, заснований у 1955 році у складі: Б. Новотні – перша скрипка, Л. Мали – друга скрипка, К. Пшібил – альт, Я. Шіре – віолончель, зробив запис квартету Дворжака у 1974 році. Американський «The Audobon Quartet» був лише заснований у тому ж 1974 році, а запис зроблений у 90-х роках ХХ століття у складі: Е. Джеветт – перша скрипка, А. Такайма – друга скрипка, Д. Ледерер – альт, Т. Шоу – віолончель. Зрозуміло, що часова дистанція позначилася суттєво на самій інтерпретації різних поколінь професійних музикантів камерного жанру, на стильових особливостях виконання. Та й час тривання твору в обох колективів різний: у чеських виконавців – 36'19"; в американських – 38'14". Цікаво, що в партитурі квартету, виданій у Празі в 1955 році, редактор Ф. Бартош вказав загальний хронометраж всіх частин, що в сумі становить 36'9". Отже, час виконання чеського квартету за часовими параметрами більш наближений до редакторських вказівок, ніж час виконання американського.

В інтерпретації першої частини квартету (G-dur, *Allegro moderato*) празькими музикантами приваблює відтворення широти слов'янської душі з її підвищеною чуттєвістю та емоційністю, з контрастами і «перепадами». Романтична концепційність, обрана музикантами, диктує

відповідний темп, напористість у розгортанні тематичного матеріалу, тембральну «густину» й увагу до динамічного плану. В експонуванні головної та побічної тем експозиції яскраво поданий образний та фактурно-динамічний контраст, хоча розробка дещо перевантажена постійними зонами вельми гучної динаміки, що місцями призводить до звукової статики. Крім того, логіка мислення ансамблів слідує трифазовості розгортання розробкового матеріалу і в постійних наростаннях-спадах на невеликих ділянках музичної тканини губиться єдина і цілеспрямована лінія образно-емоційного поступу. В репрізі, де особливо акцентований 3-й елемент головної партії, різкий динамічний контраст із попереднім та наступним музичним матеріалом виокремлює цей епізод так, що він логічно не вписується у загальний образно-емоційний тонус.

Американський квартет трактує початкову частину циклу в абсолютно іншому плані, обираючи дещо повільніший темп, який дав можливість ансамбістам приділити належну увагу другорядним деталям інструментальної фактури, окреслити дещо іншу концепційну сферу – витончено ліричну. Головна партія в американських виконавців подана в ліричному «ключі», без емоційної гіперболізації та кульмінаційних «надривів». Побічна партія інтерпретується надзвичайно тонко, з елегантним шармом, який досягається завдяки першокласній диференціації інструментальних голосів та тембровому колориту. Розробка вирізняється менш інтенсивною динамікою, ніж у чеських музикантів, зате більшою монолітністю й цілеспрямованістю. Вражає те, що в ній чутний кожен голос і кожен тембр. В репрізі вже згаданий епізод вирішений американським квартетом у дуже помірних динамічних тонах, що сприяє логіці образно-емоційного розгортання.

Друга частина (*Adagio ma non troppo, Es-dur*) також відрізняється у своєму трактуванні в обох версіях. Чеські музиканти виконують цю частину дещо швидше, ніж американські, хоча обидва варіанти в темповому відношенні є достатньо переконливими.

Прагський квартет інтерпретує *adagio* у насичено емоційних тонах, з потужною вібрацією й «густими» інструментальними тембрами: тема-гімн (тт. 9–16) у них набуває оркестрового звучання. «The Audobon Quartet» трактує цю частину більш у ліричному, наспівному плані, уникаючи надмірного *vibrato* та зміни динаміки на коротких музичних відрізках. Натомість американські музиканти приділяють більшу увагу індивідуалізації окремих мелодичних ліній, оскільки, крім основної теми, існує ще три голоси, що виконують функцію досить самотніх і яскравих контрапунктів. Особливо це прослуховується у поліфонізованих епізодах (тт. 58–65), де імітаційний вступ кожного голосу не повинен темброво знебарвлювати контрапунктуючий. У чеському ансамблі в таких моментах дещо губиться в загальному звуковому хаосі темброва характерність кожного інструментального голосу, «розчиняються» у звуковій масі другорядні мелодичні лінії. Для американського квартету характерна витончена диференціація голосів ансамблю на всіх рівнях: мелодичному, фактурному, тембровому та динамічному.

Третя частина скерцо – в загальних рисах обох інтерпретацій має доволі багато спільного: контрастне зіставлення тематичного матеріалу, досконала єдність форми, цілеспрямованість музичного розгортання. Проте мають місце і певні відмінності. Зокрема, квартет із Праги трактує епізод «А» (рефрен) в зосереджено-драматичних тонах, у той час як в американського колективу домінує лірико-споглядальне начало. Зрозуміло, що з цієї причини контраст рефрену та епізодів дещо нівельований. Обидва ліричні епізоди виконуються обома ансамблями майже ідентично, хіба що інтерпретація американських музикантів вирізняється більшою деталізованою вишуканістю та витонченістю динамічного плану. Особливо це стосується градацій у рамках тихого звучання – «р», «pp», «ppp».

Підсумковий фінал (*Allegro con fuoco*) містить суттєві відмінності у трактуванні обох колективів. Чеські ансамблі виконують цю частину у швидшому темпі з концертно-віртуозним блиском, де миттєва мозаїчна зміна танцювально-пісенного тематизму втілюється на одному диханні й завершується ефектною кодою. Американські музиканти знайшли інший інтерпретаційний варіант, підкресливши яскраві контрасти (особливо динамічні) між темами, а також відшліфувавши логічність переходів між окремими епізодами частини. Для трактування чеських виконавців характерна певна динамічна одноплановість (переважно *mf-f*) на доволі великих часових проміжках, у той час як американський квартет тяжіє до гнучкішого динамічного плану, фактурно його деталізуючи. Досить відмінне в обох ансамблів і трактування окре-

мих тем. Так, до прикладу, епізод «С» поданий празьким колективом як драматично напружена розповідь, у той час як американський інтерпретує його в дусі ліричного інтермецо (тт. 114–184). А тема в дусі народної думки (епізод «D») трактується американським квітетом у витончено-ліричному плані, зберігаючи при цьому всі динамічні контрасти. У виконанні празьких музикантів тема думки забарвлюється у епіко-трагічні тони, підсилені гучнішою, ніж слід, динамікою та дещо насиченішим *vibrato* (особливо у низьких струнних).

Підсумовуючи порівняльний інтерпретаційний аналіз обох виконань, слід зазначити, що концепційно-творче осмислення музичної поетики квітету ор. 106 Дворжака у них доволі різне. Чеський колектив, очевидно, в силу слов'янської ментальності та збереження традицій романтичного стилю репрезентує квітет композитора з надлишком емоційної чуттєвості, з жаром серця і поривами душі, що підкреслюється яскравими контрастами динаміки, екзальтованим *vibrato*, наявністю великих звукових «зон» дещо одноманітного потужного звучання. І все ж така інтерпретація є переконливою для слухача, оскільки захоплює єдиним образно-емоційним поривом, підкуповує своєю ширістю, деякою спонтанністю та простотою виконавської логіки. Американська версія квітету є більш сучасною, інтелектуалізованою, тоншою й вибагливішою до деталей другого плану, до індивідуалізації окремих фактурних ліній. Як констатує дослідниця музичного виконавства в ситуації постмодернізму І. Чернова [5, с. 1], поява в останні десятиліття ХХ століття нової генерації музикантів-виконавців, серед яких «гравці за моделями», інтерпретатори-інтелектуали та майстри виконавського «фрістайлу» (термін Г. Кремера) – трансформує парадигму музично-виконавського мистецтва, надаючи стратифікованому арт-простору постмодернізму вражаючу контрверсійність. Історичний поступ музики відбувається у напрямі постійного зростання соціокультурних функцій музичного виконавства, яке із притаманними йому самостійністю та специфікою виражальних засобів – артикуляційними, логічними, тембровими, динамічними, темповими нюансами, різноманітними способами звуковидобування, не зафіксованими у нотному тексті – вивершує онтологічний статус музики [5, с. 1]. І тому, вичерпуючи одні типологічні види та стилі, виконавське мистецтво формує інші, окреслюючи парадигму нової виконавської поетики. В нашому випадку слід зазначити, що інтерпретація Празького квітету належить до майже автентичної традиційності з яскравим національно-ментальним забарвленням, у той час як трактування квітету американськими музикантами знаменує нове постмодерністичне, осучаснене бачення цього камерного шедевра А. Дворжака. Безперечно, що обидві версії мають право «на життя», оскільки дають змогу слухачеві порівняти еволюційний поступ музичного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Антонин Дворжак / И. Бэлза. – Москва : Музгиз, 1949. – 138 с.
2. Гулинская З. Антонин Дворжак / З. Гулинская. – Москва : Музгиз, 1937. – 238 с.
3. Дворжак Антонин. Сборник статей / [сост. и общ. ред. Л. Гинзбурга]. – Москва : Музыка, 1967. – 259 с.
4. Кияновська Л. Специфіка камерно-інструментального мислення М. Скорика / Любов Кияновська // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. – Львів : Сполом, 2011. – Вип. 25. – С. 7–16.
5. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : Автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства / Чернова Ірина Вікторівна. – Львів, 2007. – 20 с.
6. Berkovec Í. Dworzak / Ííří Berkovec. – Warszawa : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. – 318 s.
7. Šourek O. Kvartet G-dur op. 106 / Otakar Šourek // A. Dvořák Quartetto Sol maggiore. Vorwort. – Praha : Artia, 1955. – S. 6–7.