

УДК 787.1.087.2:785.7(477)

НАТАЛІЯ ФЕЩАК

**ТРАДИЦІОНАЛІЗМ У ВИКОНАВСЬКОМУ
ТРАКТУВАННІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ
ОСОБЛИВОСТЕЙ СТРУННОГО КВАРТЕТУ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ
В. КИРЕЙКА ТА А. ШТОГАРЕНКА)**

Зазначено, що головним вектором стилістики досліджуваних квартетів постає неоромантична тенденція виконання. Наспівний тип тематизму Квартету № 3 В. Кирейка, обумовлений традиціями хорového співу, спонукає до особливостей виконавської інтерпретації (штрихи *legato*, *detache*, артикуляційні засоби щодо виконання розлогих мелодичних фраз тощо). Особливістю Квартету А. Штогаренка є наявність образного контрасту в середині кожної частини, що становить складність для виконавців, оскільки музична тканина позначена строкатістю тематичних утворень.

Ключові слова: струнний квартет, виконавство, виражальні засоби, В. Кирейко, А. Штогаренко.

Наталія Фещак. Традиціоналізм в исполнительском трактовке жанрово-стилевых особенностей струнного квартета (на примере произведений В. Кирейко и А. Штогаренко). В статті указано, що головним вектором стилістики досліджуваних квартетів являється неоромантична тенденція виконання. Певучий тип тематизму Квартету № 3 В. Кирейко, обумовлений традиціями хорového співу, побуждає к особливостям исполнительской интерпретации (штрихи *legato*, *detache*, артикуляційні засоби щодо виконання розлогих мелодичних фраз і т.п.). Особливістю Квартету А. Штогаренка є наявність образного контрасту в середині кожної частини, що становить складність для виконавців, оскільки музична тканина позначена строкатістю тематичних утворень.

Ключевые слова: струнний квартет, виконавство, виражальні засоби, В. Кирейко, А. Штогаренко.

Natalia Feshchak. Traditionalism in Performing the Interpretation of Genre and Stylistic Features of String Quartet (with an example of the works by V. Kyreyko and A. Shtogarenko).

The article states that the main vector of stylistics of quartets investigated is neo-romantic trend performing. Songful type of thematism in V. Kyreyko's Quartet № 3, due to traditions of choral singing, performance characteristics, leads to interpretation (strokes legato, detache, articulation means to implement the lengthy melodic phrases, etc.). Quartet special feature is the presence of A. Shtogarenko vivid contrast in the middle of each big part, which is the difficulty for performers as musical fabric marked with variegated thematic entities.

Key words: string quartet, performance, expressive means, V. Kyreyko, A. Shtogarenko.

Українська квартетна музика ХХ століття активно еволюціонувала у напрямку розширення стильових та виражальних засобів. Зокрема, вирізнялися такі тенденції, як взаємопроникнення жанрів, стилістичний синтез, наслідування та копіювання зразків та принципів західної сучасної музики і, водночас, спостерігалася «пріоритетна орієнтація на апробовані зразки з національного мистецького спадку»¹.

Ці основні тенденції – пошук варіантів, «парадигматичні моделі яких започатковані у творчості визнаних західних композиторів» та використання «форм музикування, прийнятих на Заході», і, з іншого боку, осучаснення «моделей та парадигм, запропонованих національною музичною класикою», що спостерігається у відновленні «парадигми національного музичного фольклору як найпереконливішого виразника національних рис та духу нації»² – виразно окреслюють процес становлення квартетного жанру в Україні як окремого виду композиторської творчості та виконавського мистецтва на сучасному етапі.

¹ Калениченко А. Музика для камерно-інструментального ансамблю / А. Калениченко // Історія української музики / відп. ред. А. Муха. Т. 5. – К.: ІМФЕ, 2004. – С. 21.

² Там само. – С. 22.

У зв'язку з розширенням палітри стильових та виражальних засобів квартетного мистецтва відбувається відповідно і перегляд значень деяких орієнтирів музичної композиції, зокрема, щодо їх драматургії. Так, наприклад, щодо перегляду фактурних норм інструментальної музики, які мають визначальне композиційне значення, важливі положення про виражальну різноспрямованість поліфонії та гомофонії знаходимо у роботі Г. Павлія, яка за своїм змістом є одночасно і науково-дослідницькою розробкою, і методичними рекомендаціями виконавцям.

Як відомо, основними засобами музичної виразності і носіями музичного змісту у творі є мелодія, поліфонія, гармонія і ритм. Мелодія повинна завжди звучати чітко, рельєфно, опукло. Мляве, малорельєфне звучання мелодичного голосу приводить до «сірої», невиразної звучності всього квартету. Якими б важливими не були контрапункти, поліфонічна підголоскованість, гармонія, слід пам'ятати, що вони є лише доповненнями до мелодії. Виконавські завдання є набагато складнішими, якщо ми маємо справу із поліфонічним викладом матеріалу. Поліфонія, як правило, веде до мелодичного (тематичного) збагачення партій квартету і до відносної рівнозначності голосів.

Г. Павлій визначає основні критерії та ознаки відмінності гомофонії та поліфонії, в основі яких лежить:

а) відношення до звуку (характер звуковідчуття, звукосприйняття);

б) спосіб емоційного висловлювання.

Як критерії для розрізнення цих ознак пропонуються, з одного боку, чуттєво-фонічний спосіб звуковідчуття та безпосередній спосіб емоційного висловлювання, характерний для гомофонії, та, з іншого боку, лінійно-енергетичний спосіб відношення до звуку, а також опосередкований спосіб емоційного висловлювання, що є характерним для поліфонії¹.

¹ Павлій Г. Виразові відмінності між гомофонією та поліфонією (теорія та виконавство) / Г. Павлій // ВДМІ ім. М. Лисенка. Л.: ВДМІ, 1995. – С. 109.

Обидва типи звуковідчуття (вертикальний та горизонтальний) виявляються через інтонування у виконавстві. При цьому розрізняються фонічна спрямованість мелодики (як от у С. Прокоф'єва) та лінійно-енергетична (як у Д. Шостаковича). Відповідно, у висновках автор підкреслює, що «спосіб виконавського інтонування повинен відповідати змістовно-стильовим ознакам твору»¹.

Отже, певна стильова спрямованість камерно-інструментальної, зокрема, квартетної музики визначає і певні пріоритети виражальності у композиторському застосуванні чи інтерпретаційному відтворенні, тобто, покладається на переосмислення традиційних норм горизонталі та вертикалі та їх новаторського трактування у тому чи іншому стилістичному напрямку.

Розвиток камерної ансамблевої музики протягом останніх півтора сторіч йшов паралельно з розвитком непрограмного симфонізму. Спостерігаючи співвідношення історичної еволюції симфонічної та камерної музики, можна виявити наступну тенденцію: ліричне трактування симфоній, з одного боку, та епічно-драматичне трактування творів камерного жанру, з іншого, що наближує обидві ці сфери інструментальної непрограмної музики та дозволяє говорити про риси камерності деяких симфоній та про симфонічність деяких камерних творів.

Отже, українська квартетна музика ХХ століття виявляє значний потенціал для інтерпретації як в традиційному значенні (ведення кантילени, чіткість динамічних і темпових контрастів між розділами, частинами форми, синхронність штрихових прийомів, цілісність тембрових характеристик музичного образу, диференціація фактури на мелодію й супровід і т. п.), так і інноваційному, що проявляється в розумінні й втіленні стильового синтезу, сонористики та інших тенденцій.

¹ Там само.

Прояв *традиційного* на прикладі типів інтонування (що відповідає поліфонічному та гомофонному типу мислення) виразно спостерігається в квартетах В. Кирейка та А. Штогаренка, які виявляють різні стилістичні напрямки розвитку квартетної музики в Україні у 60-ті – 90-ті роки, тобто є передумовами стильової еволюції квартетної музики наприкінці ХХ століття в творчості наступної композиторської генерації.

Ім'я видатного українського композитора **В. Кирейка** добре відоме не тільки в Україні, а й далеко за її межами. Камерно-інструментальна музика митця була не просто лабораторією композитора для створення крупних жанрів, а самостійною та цікавою галуззю, у якій здійснювались пошуки власної стилістики, музичної мови. Основною ознакою композиторського стилю В. Кирейка є яскрава національна визначеність музики. Письму композитора притаманні душевна щирість, чистота емоцій, досконале художнє відтворення душевного світу особистості.

Перші спроби В. Кирейка в галузі квартетної музики – «Фантазія та фуга» (1957), Сюїта для струнного квартету (1958) – відносяться до раннього етапу його творчості, коли автор дебютував у жанрі опери («Лісова пісня», 1957). Але одне із важливих місць серед творів камерно-інструментальної музики посідають його чотири струнні квартети. Квартетний доробок композитора, на превеликий жаль, відомий музикантам набагато менше, ніж він того заслуговує. Тому дослідження квартетної творчості композитора є сьогодні надзвичайно *актуальним*.

Звернемось до **Квартету № 3 Віталія Кирейка**, який написаний вже зрілим майстром у 1985 році. Чотиричастинний цикл свідчить про схильність автора до *класичної традиції*. Класичною є і структура самого циклу:

- 1 частина – *Allegro risoluto* – сонатне алегро
- 2 частина – *Allegro scherzando* – скерцо
- 3 частина – *Andante piacevole* – анданте
- 4 частина – *Allegro impetuoso* – фінал

Це типова сонатно-циклічна форма зі скерцо у другій частині. Зміст першої частини складає співвідношення головної та побічної тем, які не протистоять одна одній у конфлікті, а швидше, доповнюють одна одну. Це носії різних сторін одного, по суті, ліричного образу.

Незважаючи на деякі елементи героїки, загальний характер теми головної партії відрізняється наспівністю. Широкий діапазон теми, в якій переважає поступовий низхідний рух, її діатонічний склад, мінорний нахил, відсутність у гармонії яскраво означеної тоніки, переважання голосної динаміки надають музиці головної партії дещо суворого, архаїчного відтінку та, все ж таки, не змінюють її сутності як ліричного висловлювання. Поліфонізація голосів гомофонно-гармонічної тканини робить музику головної партії плинною, в'язкою, сутнісно спорідненою з народно-пісенним хоровим розспівом.

Друга мелодична ідея першої частини (тема побічної партії) не вносить суттєвого контрасту у плинність музики. Зміна ладового нахилу (мажор), зменшення мелодичного діапазону, її більш врівноважений характер (симетрія низхідного та висхідного мелодичного руху), тиха та помірна динаміка дозволяють досягти певного контрасту. Але наявність інтонаційних зв'язків і схожий тип фактури (поліфонізований, хоровий) роблять цей контраст настільки незначним, що можна говорити про неконфліктну драматургію даного сонатного *allegro*.

У даному випадку ми маємо справу з лірико-епічною оповіддю, де на першому плані виявляється внутрішнє зростання, єдність емоційного розвитку образів, їх багаторівнева розгалуженість (що зумовлено епічним складом мислення), акцент робиться на варіантності, хоча зустрічаємо тут і елементи мотивно-тематичної розробки.

Перша частина, в результаті, виявляється насиченою проведенням теми головної партії, що зумовлює значні труднощі виконавської інтерпретації тексту. Окрім того, розви-

ток музики не передбачає різких динамічних змін – всі переходи відбуваються поступово. Тому основну увагу тут слід приділити пошукам можливостей виразової штрихової характеристики, динамічним співставленням.

Особливо важливим є виконання основного тематичного матеріалу частини, тобто головної та побічної партій. Про характер їх взаємовпливу та контрасту вже йшлося вище; для інтерпретатора головним завданням тут є визначення – яким чином зробити цей контраст найбільш цілеспрямованим.

Композитор, позначаючи темп частини як *Allegro risoluto*, дає виконавцеві зрозуміти, який характер «вимовлення» музики він передбачає. Очевидно, що темп для досягнення *risoluto* має не перевищувати чверть = 126–132, бажано навіть використовувати перший щабель (126), оскільки він більшою мірою дозволяє використовувати штрих *detache* (широкий рух смичка), що відповідає характеру музики.

Однак, у 3-6 тактах партій першої та другої скрипок від цього штриха в русі шістнадцятими слід відмовитися на користь штриха *legato*, оскільки в іншому випадку енергійне *detache* шістнадцятими, на тлі якого розгортається тема, заважатиме її рельєфному проведенню у альта та віолончелі. Аналогічно, слід відмовитися від штриха *detache* у партії альта (2 такти до ц. 2).

На початку побічної партії немає авторських вказівок на зміну темпу, але й немає вказівок на його поновлення після уповільнення в кінці зв'язуючої побудови. Тому, на наш погляд, тут можлива вказівка на продовження темпу *Meno mosso*.

Для більш повного виявлення образної сутності теми побічної партії та для посилення контрасту між головною та побічною партіями, у побічній слід, на нашу думку, підкреслити пластичність звучання штриховими засобами.

Динаміка потребує також деякого коригування і авторської версії. Так, початковий чотиритакт не слід ділити в плані динаміки на дві побудови, а виконувати його в одній динаміці. Щодо останньої чверті четвертого такту у першої

Розділ четвертий

скрипки слід застосувати прийом *сфорцандо* – *форте*, а далі грати *piano*, яке поступово переходить у збільшення звучності і до першої цифри утримувати *форте*. В цифрі 1 – знову звучить тема на *piano*, а всі подальші проведення теми у альт та віолончелі виконувати *форте*.

Всю побічну тему рекомендується грати на *piano*, укрупнюючи структуру цієї побудови. Заключну ж партію (3-й такт цифри 4) рекомендується виконувати в динаміці *меццо-форте* – *форте*.

Початок розробки цієї частини (5-й такт цифри 5) підкреслено різкою зміною динаміки – *piano* після *форте*. Всі наступні проведення головної партії виділені автором в середньому нюансі *меццо-форте*. Таке позначення здається умовним, тому пропонуються окремі динамічні ремарки для партій солістів. Від початкового моменту вступу заключної партії – включно до кульмінаційної зони (3-8 такти цифри 7) має відбуватися поступове накопичення звучності. Перш за все, тут треба звернути увагу на динаміку партії віолончелі (два такти до цифри 7).

Вихід з кульмінації має бути плавним, відповідним до плинності музики в цьому розділі. Тому вказівка на *меццо-форте* в 3 такті до цифри 8 також може розглядатися як умовна. В даному випадку бажання автора внести елемент різноманітності в плинність музичного процесу за допомогою зміни нюансу може бути посилене пошуками різноманітних характерних штрихів, наприклад, штрих *detache* тут змінює штрих *legato*. При динаміці *форте* цей штрих у верхніх голосах створює «пом'якшуюче» тло для наступного вступу *risoluto* віолончелі з темою головної партії.

Таким чином, забезпечується ефект плавного переходу від однієї побудови до іншої і починається процес поступового зменшення звучання, аж до 4 такту цифри 8, стретного проведення теми головної партії. Разом з накопиченням голосів бажано посилювати загальне звучання для того, щоб

початок репризи (2-й такт цифри 9) став кульмінаційним моментом цього *крецендо*.

Далі від початку репризи головної партії до 2 такта цифри 10 має відбутися поступове зменшення звучності. З цього місця починається подвійний канон, функція якого – підготувати вступ побічної. Тут ми стикаємося з тим, як поліфонізація голосів узагальнює та активізує образ головної партії, в основі своїй – ліричного наспівного характеру.

Момент вступу побічної теми бажано виділити (динаміка – *forte*), музичну тканину, що передує побічній партії, слід витримати в динаміці *piano*.

У заключній партії, окрім змінної динаміки (*mezzo-forte* – *forte*) необхідно уточнити штрихи. Шістнадцяті, які мають функцію декоруючого матеріалу, можна виконувати *legato*, що дозволить диференціювати первинні та вторинні елементи музичної тканини.

Друга частина, *Allegro scherzando*, не дуже відрізняється від першої частини за засобами розвитку, манерою викладу. Отже, завданням виконавців тут є пошук музичних засобів «виразного мовлення», які посилюють контраст частин. Насамперед, уточнення потребує темп. Характеру музики швидше відповідає темп *Andante*, аніж *Allegro*. Порівняно з першою частиною він має бути дещо стриманішим. Проте, штрихова характеристика основної музичної ідеї має бути більш характерною. Щоб уникнути в'язкості звучання першої частини, яка може виникнути через схожість фактури, пропонувані штрихи повинні бути гостріші та полегшені. Цьому ж підпорядковане і трактування динаміки. *Forte* не повинно бути тут важким, а навпаки, легким та ясным. Для цього тему потрібно виконувати верхньою частиною смичка, дуже гостро, використовуючи штрих *staccato*.

У загальній рондальній структурі цієї частини рефрен, що вирізняється пісенно-танцювальним характером, неодноразово зіставляється з епізодами, пісенно-хорова природа яких повинна відтіняти його легку грайливість, граціозність.

Перший контрастний епізод вокально-хорового складу є інтонаційно спорідненим з побічною партією першої частини. Широка мелодична наспівна музична ідея вимагає неголосного, але насиченого за тембром звучання. Саме на відзначеному протиставленні характерів звучання, різноманітних прийомів звуковидобування вибудовується основа виконавської інтерпретації цієї частини.

Третя частина – *Andante piacevole* – своєрідне ліричне інтермеццо, яке за характером мелодики віддалено нагадує пісню гондольєра. Обидві мелодичні теми сонатної форми, в якій викладена ця частина, містять у собі характерне «погойдування» з опорою на поступовий рух. Такій структурі мелодичного руху відповідає стримано-спокійний, врівноважений характер музики.

Педалі та підголоски в супровідних голосах також витримані в аналогічному дусі. Друга тема протистоїть першій завдяки зміні ладу (мінор), в той час, як фактура викладу зберігає риси хорового типу, що зустрічається в першій темі цієї частини. Проте заключна партія (*a tempo*) поживає музичний процес завдяки появі у мелодиці синкоп, зміні темпу, активному тональному руху та імітаційності викладу. По суті, ствердження мажорного тону тональності побічної партії тут співіснує з активним розробковим рухом. Щоб підкреслити цю якість, автор у розробці (*Tempo I*) дійсно зберігає імітаційний принцип викладу матеріалу заключної частини, поєднуючи його з проведенням теми головної партії. Тому розробка в тематичному відношенні є начебто об'єднанням матеріалу, його взаємодією по вертикалі.

Заклучний розділ розробки ніби знімає напруту, з моменту кульмінації (3-й такт цифри 7) розробляється матеріал тільки головної партії.

Реприза має цікаву структурну особливість: заключна партія з'являється перед побічною. Напружений та динамічний характер її дозволяє підвести музичний процес до кульмінаційного проголошення побічної (13 цифра), що ніби на-

слідуює «клич природи». У кодї (цифра 14), починаючи з тихого звучання і поступово переходячи до *forte*, ще раз проголошується тема головної партії в контрапункті з імітаційним проведенням заключної, яка завершується ніжним та просвітленим епізодом у верхньому регістрі, що викликає асоціації з образами природи.

Характер викладу матеріалу обумовлений традиціями хорового співу, він в загальних рисах зберігається протягом всієї частини. Тому у виконавців виникає бажання до повнокровного, насиченого «співу»; цього потрібно уникати, щоб не перетворити весь цикл в одноманітне експресивне «співання». З точки зору драматургії цілого, лірика цієї частини повинна бути легкою, вишуканою і безпосередньою, оскільки фінал на тлі такої повноти експресії здаватиметься малоцінним, легковажним. Ці загальні поради повинні конкретизуватися у темпі, штрихах, динаміці.

Якщо динамічні градації в межах головної партії повинні бути спрямовані на створення образу незавершеного, мінливого, рухливого, то побічна – більш рівна як в образному, так і в динамічному плані (в усіх чотирьох проведеннях звучить у межах *mezzo-forte*). Таке ж звучання переважає і в заключній партії. Своєрідність цього розділу форми полягає в тому, що попри усю його ладову та тональну нестійкість і внутрішню напругу, він усе ж таки є підсумковою частиною, тому і темпові зрушення (рекомендується виконання *piu mosso*), і характер штрихів (рекомендується штрих *portato*) повинні бути осмислені відповідно до загальної логіки образно-тематичного розвитку.

А. Штогаренко – видатний український композитор, творам якого притаманні яскравий мелодизм, монументальність і стрункість музичної форми. Його музика має життєву силу, вона емоційна, правдива, позначена високим громадянським пафосом.

Серед камерно-інструментального доробку композитора важливе місце посідає Квартет «**Вірменські ескізи**»

(1960). Даний твір написаний композитором у період «затишшя» у розвитку вітчизняної квартетної музики та відкриває новий етап розвитку даного жанру. Дослідники відзначали, що «академізм жанрово-стильової системи європейської класичної музики був прогресивним фактором в українській музиці 20–40-х рр.», але згодом «перетворився на консервативне гальмо і призвів до догматичного панування *традиціоналізму*»¹. Починаючи саме з 60-х років ХХ століття в українську музику на повних правах ввійшов фольклор народів СРСР, який пильно та активно вивчався українськими композиторами та музикознавцями.

«Вірменські ескізи» є найбільш значним і своєрідним щодо форми твором, присвяченим розкриттю теми дружби народів. У циклі переважає картинно-сюїтний тип музичного висловлення, хоча тут присутні і риси, притаманні сонатно-симфонічному способу музичного розвитку. Чотиричасинний цикл має конкретну програму твору (що характерно для А. Штогаренка): «Ода Вірменії», «Скерцо», «Драматичний етюд», «Пісня щастя». Ця програма доповнюється поетичними епіграфами з творів А. Ісаакяна.

Всі частини об'єднані наскрізним розвитком окремих тем та інтонацій, чим, власне, розкривається симфонічний підтекст твору. Особливо важливу роль відіграє початкова тема першої частини. В своєму незмінному вигляді вона завершує останню частину циклу. А якщо врахувати наявність її інтонацій у 2-й частині – Скерцо (цифра 5, 9, 10), то стає очевидною її конструктивна роль. Саме це надає формі закінченості та стрункості.

Виконавська інтерпретація цього твору завдяки щирості, відкритості та природності музичного висловлення, здавалося б, не передбачає специфічних труднощів. Але саме у цій уда-

¹ Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці / Г. Суворовська // Українське музикознавство. Вип. 26. – К.: Київська держ. консерваторія, 1991. – С. 146-155.

ваній простоті і криються виконавські проблеми. Продовжуючи найкращі класичні традиції квартетного письма, для яких характерна інтонаційна змістовність музичного процесу загалом і кожного конкретного відрізка твору, ця музика вимагає точного і навіть дещо вишуканого відтворення.

У тканині «Вірменських ескізів» майже немає інтонаційно інертних, рамплісажних побудов. Навіть у «акомпануючих» голосах завжди відчувається інтонаційна «мускулатура», напруженість. Спрямованість багатінонаційного потоку, кожної його лінії до своєї смислової кульмінації в будь-якому найменшому відрізку твору, а також, на більших обсягах, вимагає від виконавців точного і однакового розуміння процесу інтонаційного становлення твору.

При виконанні першої частини («Ода Вірменії») перш за все треба визначити темп виконання. Композитор подав широкі темпові межі: рух вісімками – 80-100. На наш погляд, найкраще відповідає характеру музики темп 100, при якому можливо створити достатньо величний, дещо урочистий настрій і, разом з тим, надати музиці певної «польотності», що відповідала б сонатній функції частини в циклі.

Звучання першої побудови повинно бути повним, але м'яким. Ця вимога зумовлює використання таких штрихів.

У 8-9 такті треба обов'язково зробити *крещендо*, а на тонічному тризвуку 10-го такту – *дімінуендо*. Завдяки цьому завершення думки набуде потрібної виразності.

Вся друга побудова (цифра 1) вносить динамічний контраст, що відображається відповідно у зміні динаміки. Окрім того, тут з'являється новий елемент, який відіграє важливу роль в музичному формотворенні – поліфонічне двоголосся у альту та віолончелі.

Це раптове розрідження фактури після гармонічного чотириголосся прекрасно відтворює величний, урочистий характер основної музичної думки, але, разом з тим, подає основний образ у новому емоційно-психологічному ракурсі. Основна музична ідея другої побудови викладена у високому

Розділ четвертий

регістрі віолончелі, яку вдало відтінює мелодична лінія альта в середньому та низькому регістрі, тобто, напружене звучання віолончелі пом'якшується.

У мелодичній лінії віолончелі роздрібнюються інтонації головного музичного матеріалу в оберненні, тому стає зрозумілим, що тут з'являється нова якість основної музичної ідеї частини. Більш дрібна структурна побудова підкріплюється динамічними «вилками»: їх точне відтворення – необхідна умова виразного виконання цієї музики.

Наступний етап – цифра 2 (*con motto energico*). Конструктивною її основою є імітація. Проведення мелодичної ідеї спочатку у альта та віолончелі, а потім у першій та другій скрипок дає природне ущільнення тканини. Окрім того, тут ми стикаємось з якісно новим перетворенням інтонаційного матеріалу першої побудови. Виконувати її потрібно на голоській динаміці, підкреслюючи акцентами початок пропости та ріпости. Цей фрагмент належить виконувати *detache* повним смичком, акцентуючи кожну з п'яти початкових нот. В другій половині теми-відповіді звучання пом'якшується завдяки введенню штриха *legato*.

Наступний розділ першої частини – цифра 3 – це третій етап розвитку середньої частини простої тричастинної форми, в якій викладено головний тематичний матеріал. Тут знову змінюється динаміка (*niano*), темп (*Menomosso*), характер відтворення музики (*dolce*). Спочатку переважає штрих *legato*, а під кінець цієї побудови в зв'язку з інтенсивним крещендо знову повертається штрих *detache*. Отже, середня частина простої тричастинної форми складається з трьох побудов, кожна з яких має свій внутрішній рух, і структурно відрізняється одна від одної.

А	В	С
12 тактів	10 тактів	8 тактів
<i>mp-p-pp</i>	<i>f</i>	<i>p – cresc. – f</i>
<i>Moderato cantando</i>	<i>Con moto energico</i>	<i>Dolce</i>

Якщо розглядати динамічний профіль зсередини, то неважко знайти риси симетрії, яка при певних умовах могла б створити ефект врівноваженої усталеності. Але є два чинники, які протистоять створенню такого ефекту.

По-перше, тематичний: кожна побудова містить в собі таке значне інтонаційне перетворення початкового матеріалу, що виникає відповідний похідний контраст цих побудов, який не дозволяє їм замкнутися у репризі.

По-друге, цей динамічний і тематичний процес супроводжується асиметрією структурної будови – 12-10-8 тактів, що призводить до відчуття нестійкості середини. Виконавці повинні чітко усвідомлювати цю функцію, відчути її і відтворити у виконанні.

Так, наприклад, у першій цифрі в партії віолончелі стрижнем, навколо якого відбувається мелодичний розвиток, є звук «фа», тобто домінанта основної тональності. Ця домінантність мелодичної лінії, в поєднанні з нестійкістю гармонії, що виникає внаслідок контрапунктування двох мелодичних ліній, створюють типовий для середини ефект розробкової нестійкості.

Віолончелісту потрібно підкреслювати спрямованість інтонаційного руху до звуку «фа» в 1, 2, 5 тактах. У двох наступних розділах середньої частини простої тричастинної форми в тій чи іншій мірі також відчувається домінантність в мелодичних лініях та гармонічних структурах. Основне завдання цих побудов полягає у підготовці репризи простої тричастинної форми.

Середня частина (цифра 5) складної тричастинної форми вносить в музичний розвиток новий елемент: вся побудова проходить на піщікатному русі віолончелей подвійними нотами. Надаючи музиці певної активності, подібний ритмічний супровід містить в собі небезпеку одноманітності. Тому тут важливо знаходити можливості для надання цій лінії виразності за допомогою *крещендо* і *дімінуендо*, своєрідного фразування.

Мелодична структура теми середньої частини складної тричастинної форми подібна до вже розглянутих мелодичних утворень. Майже у всіх мають місце ротаційні структури, побудовані на оспівуванні того чи іншого щаблю тональності. Тому тут, як і в інших випадках, інтонування повинно відбуватися згідно зі спрямованістю кожного інтонаційного комплексу до свого опорного тону (щабля). Динамічний розвиток цієї частини спрямований від *mezzo-piano* дольче цифри 5 – через *mezzo-forte* цифр 6, 7 – до *fortissimo* цифри 8 (реприза).

Таким чином, реприза є метою і результатом всього попереднього розвитку. *Maestoso con fuoco* – такого характеру набуває перша тема цієї частини завдяки вживанню подвійних нот в усіх партіях. Тут важливим завданням виконавців є видобування «повного» звучання, в зв'язку з чим треба звернути увагу на повне використання смичка при відсутності навмисного його притискання.

Друга частина – Скерцо – блискуча, ефектна п'єса, де з самого початку виступають динамічні контрасти як між лініями, так і в рамках ліній. Всю побудову до 7 такту першої цифри слід розглядати як вступ, для якого характерна дрібність структури, підкріплена динамічним контрастом та способом звуковидобування.

Тут передусім треба звернути увагу на диференціацію штрихів. Так, пульс подвійних нот альтист повинен виконувати легким штрихом *staccato*. В цей час перша фігура шістнадцятих у першої скрипки, а потім у віолончелі повинна виконуватись *sautille* на крещендо, тобто більш гостро, але при цьому дуже легко.

Одночасно фраза другої скрипки грається широким *detache* з акцентом на кожному звуці. Протиставлення різних способів звуковидобування підкреслює ефект діалогічного висловлювання цієї побудови. В 5-8 тактах цей діалог набуває вигляду протиставлення *pizz.* першої і другої скрипок та *arco* у альту – віолончелі.

Із сьомого такту першої цифри у контрапункті першої та другої скрипок з'являється тематичне утворення (*tr – dolce*), яке супроводжується фігурацією альту й віолончелі, що відіграє головну роль у формуванні першого відділу складної тричастинної форми. З цього моменту встановлюється безперервний рух шістнадцятими, що надає музиці радісного характеру й є своєрідною «внутрішньою пружиною» всієї частини. Цей рух спочатку у альту, потім у другій скрипці і знову у альту треба виконувати *legato*, що надасть музиці пластичності та необхідного контрасту. Кожна мелодична лінія тут прослуховується не тільки завдяки ритмічному контрасту, але й завдяки контрастності штрихів. Тому особлива увага має приділятися якісному виконанню штрихової техніки. Особливо треба опрацювати місця, де всі інструменти грають *detache* на *крещендо* – від *piano* до *forte*, як наприклад, 2 такти до цифри 1. Тут потрібно визначити градацію сили звучання та розподіл смичка.

Так, першу групу ритмічної побудови треба виконувати верхньою частиною смичка (*marcato*), поступово розширюючи рух смичка для того, щоб друга група виконувалась вже усередині, а третя – повним смичком. Після цього у тексті відбувається диференціація штрихів, аж до цифри 3, в якій знову звучання *tutti* досягається однаковим штрихом (акцентоване *detache*, що наближується до *martele*).

Третя частина – «Драматичний етюд» – є тричастинною композицією. В музиці відтворюються переживання людини, відірваної від Батьківщини. Тут доречно нагадати рядки з поезії А. Ісаакяна:

«Хотів би сном невидимим стати,
Щоб зустрітися нам, матінко-джан».

Думки, почуття, переживання поета, його мрії про повернення на Батьківщину перегукуються зі змістом українських дум, невільницьких плачів. Ось чому, відтворюючи цей зміст, композитор по суті залишається у своїй улюбленій інтонаційно-ладовій сфері, що походить від українських дум.

Мелодія і гармонія на початку цього епізоду (3-6 такти) витримані у характерному для дум дорійському ладі з підвищеним четвертим ступенем. Починаючи з сьомого такту, широкий, наспівний за характером контрапункт у першій скрипці вводить новий ладовий елемент: гармонічний тетрахорд. Таким чином, разом з основним голосом (у другій скрипці) виникає нова ладова система – двічі гармонічний лад: d – e – f – gis – a – b – cis – d.

Із погляду виконавської практики ця частина не містить жодних серйозних проблем. Важливим є вибір темпу, який для відтворення потрібного характеру музики повинен наближатися до Андантіно, чверть = 72. Загальне «приглушене» звучання частини не повинно форсуватись навіть на *форте*.

Рондоподібний фінал – Пісня щастя – розпочинається ритмічно пружною, енергійною, радісно-збудженою темою (рефреном). В основу цієї теми покладено перше речення відомої жартівливої вірменської пісні «Люба Шогер» («Шогер джан»).

Важливим моментом у відтворенні визначеного характеру музики рефрену є піццікатні збивки, які переривають мелодичний струм першої та другої скрипок і сприяють більш рельєфному експонуванню тематизму. Тут прийнятне стрімке та яскраве *крецендо* від *форте* до *фортіссімо*.

Наступний важливий для виконавців момент – тема, яка проводиться вдруге, у скрипок (9 такт цифри 2), а потім у віолончелі (4 такти до цифри 3). Треба домагатися ідентичності її виконання різними інструментами.

Для того, щоб природно досягти наступного *Roso tempo mosso*, треба почати піццікатний рух в попередньому темпі, а закінчити вже в темпі наступної побудови. На наш погляд, зміна темпу не повинна бути значною, треба дотримуватися ефекту імпровізаційної пісенності, яка притаманна вірменському народному музикуванню.

Легатний штрих повинен бути спрямованим на відтворення характеру ніжного наспівування і тільки в цифрі 6 звук,

завдяки більш інтенсивній вібрації, повинен стати експресивним і поступово досягати *forte* в п'ятому такті цієї цифри.

У цифрі 10 важливим засобом вібрації є пальцеве тремоло в 2 та 4 тактах. Так само, як і в рефрені, піщікатна побудова, тремоло тут виконує подібну функцію переривання мелодико-тематичного струму.

Нарешті, останнє завдання виконавців – відтворити за ключну одинадцяту цифру в характері *Maestoso con fuoco*. Для цього треба розрахувати звучання таким чином, щоб усі попередні *forte* ніколи не досягали рівня *fortissimo*. Отже, в цьому місці повинно бути справжнє *fortissimo* і найбільша в квартеті щільність звучання. Для цього треба гранично звільнити праву руку та використовувати повний смичок.

Крім висловлених зауважень з приводу виконавських завдань, поза увагою поки що залишилися важливі подробиці мелодико-інтонаційного процесу. Складність інтерпретування цієї музики полягає в тому, що її найменші фрагменти несуть в собі інтонаційно напружені порухи. Інтонаційно-тематична побудова та її смисловий центр при виконанні повинні бути правильно наголошені, а правильне трактування виразових засобів має бути основою точної інтерпретації образно-стилістичної системи того чи іншого квартетного твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Калениченко А. Музика для камерно-інструментального ансамблю / А. Калениченко // Історія української музики / відп. ред. А. Муха. – Т. 5. – К.: ІМФЕ, 2004. – С. 21-22.
2. Павлій Г. Виразові відмінності між гомофонією та поліфонією (теорія та виконавство) / Г. Павлій // ВДМІ ім. М. Лисенка. Л.: ВДМІ, 1995. – 109 с.
3. Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці / Г. Суворовська // Українське музикознавство. Вип. 26. – К.: Київська держ. консерваторія, 1991. – С. 146–155.