

ФЕЩАК Н.М.

<https://orcid.org/0000-0001-6543-1985>

Національна музична академія України
імені П.І. Чайковського (Київ, Україна);
flubomir@gmail.com

СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО ТРАКТУВАННЯ КВАРТЕТУ № 1 ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА

Проаналізовано партитуру Струнного квартету № 1 відомого українського композитора Г. Ляшенка, на прикладі якого досліджуються особливості інтерпретування мовної, образної системи та специфіки музичної форми. Вказано, що різноманітні прийоми кантиленного звучання, запозичення фольклорної манери виконання існують тут поруч із характерною і детальною тембровою та штриховою диференціацією прийомів ансамблевого виконавства. Зазначено, що головним вектором стилістики досліджуваного твору постає неофольклористична тенденція виконання, що більш глибоко розкриває зміст виконуваного квартету.

Ключові слова: квіртет, виражальні засоби, неофольклоризм, творчість Г. Ляшенка.

Постановка питання. Геннадій Ляшенко – один із найвідоміших українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, котрий вписав свою сторінку в історію розвитку сучасної української музики як автор надзвичайно глибоких, психологічно поміркованих й емоційно виважених творів. Музика Геннадія Івановича глибоко індивідуальна і нерозривно пов'язана з національною традицією, спадковістю поколінь, є своєрідним віддзеркаленням народної пам'яті. З іменем митця пов'язані такі якісні художні тенденції, як неофольклорні, неокласицистські, неоромантичні й полістилістичні напрямки, що стали виразом новаторських звершень, утвердженням нової естетики покоління «шестидесятників».

Творчість Геннадія Ляшенка досить різножанрова. Це хорова, симфонічна, камерно-вокальна, камерно-інструментальна, вокально-симфонічна музика. Але, безумовно, переважає тяжіння до інструментальності, симфонічного мислення, що виявляється в усіх жанрах і формах його творчості.

Аналіз останніх досліджень. Камерно-інструментальні твори композитора не випадково привертають увагу слухачів та дослідників і є, безперечно, визначним явищем, як національної, так і європейської музичної культури. Серед наукових розвідок про музику Г. Ляшенка видне місце займають роботи української дослідниці М. Ржевської, яка протягом останнього десятиліття публікує різноаспектні матеріали з життєвої та творчої біографії композитора. Однак, матеріали, скеровані на дослідження квіртетної творчості Г. Ляшенка практично відсутні, що зумовлює актуальність даного аналізу, присвяченого проблематиці вітчизняного квіртетного виконавства.

Мета статті полягає у розробці власної моделі виконавської інтерпретації струнного квартету № 1 Г. Ляшенка.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що 60-70-ті роки ХХ століття були позначені бурхливою хвилею зацікавленості композиторів національним фолькло-

ром, «пошуком нових психологічних підтекстів у ньому, нових підходів до його перевтілення в академічній музиці» [2, 10]. Неофольклористична течія початку минулого століття, що отримала свій розвиток у творчості І. Стравинського та Б. Бартока, сприяла створенню прекрасних зразків академічних творів на основі національної музики. Їх вплив на творчість композиторів різних національних шкіл важко переоцінити. Не уник цього впливу й Геннадій Ляшенко¹. Так, неофольклористичні тенденції найбільш помітні у першій частині Квартету № 1.

Стихія ритму, як першооснова в засобах виразності неофольклористичної стилістики, породжує новий тип мелодичних утворень. Характерними особливостями в ритмічній організації стають різноманітні обертання остинатних ритмоформул, на яких будуються інші ритмічні утворення, часто асиметричні (характерні для народної творчості), утворюючи метро-ритмічну багат шаровість. Початкову тематичну ідею квартету композитор характеризує через національне ладово-інтонаційне і жанрове забарвлення, передане танцювальністю. Коротке мелодичне дихання імпульсивної поспівки компенсується подальшим досить тривалим варіантно-варіаційним розвитком ритмо-інтонаційних елементів, який охоплює всі голоси й достатньо тривалий часовий простір, завдяки чому тематизм набуває рис «тематизму інтенсивного типу», для якого характерним є поступове набування нової якості, що загалом притаманне симфонічному методу. Наявність такого типу розвитку дозволяє композитору в деяких випадках відмовлятися від застосування форми сонатного *allegro* в перших частинах сонатно-симфонічних циклів (як і у випадку, що розглядається).

Виклад теми першої частини Квартету № 1 Г. Ляшенка охоплює 13 тактів, які умовно можна поділити на два речення (6+7). У першому реченні відбувається експонування основної ритмо-інтонаційної формули, спочатку першою скрипкою *solo* (А), потім відтворення її фрагменту другою скрипкою (А1) і далі – повторення віолончеллю останнього мотиву (А2) зі зміною його висотного положення і хореїчної форми на амфібрахічну.

Після подрібнення початкової ритмо-інтонаційної формули в другому і першій половині третього тактів ця фаза становлення теми сприймається як підсумкова. Вона «зависає» на співзвуччі великої секунди у альту, що створює ефект своєрідної домінанти. Далі друга скрипка на тлі цього співзвуччя проводить більш значущий варіант початкової поспівки, який вже нагадує повноцінну тему з доповненням, що переростає у зв'язуючу побудову (1-2-й такти цифри 2).

Наступний етап розвитку цієї частини пов'язаний з появою наспівного варіанту ініціальної поспівки у першій скрипці на тлі зустрічного канону в альту й віолончелі, побудованого на варіанті цієї ж поспівки й безперервному русі шістнадцятими другої скрипки. Подібний безперервний рух шістнадцятими протягом усього проведення тематичної структури з'являється вперше й триває до цифри 3.

Від третьої цифри починається наступний, четвертий етап розвитку. Він пов'язаний з новим ускладненням взаємодії варіантів початкової тематичної структури. Крайні голоси поліфонічно поєднують варіант, який звучав у викладі другої скрипки в такті 1 цифри 1, з варіантом, який проводився першою скрипкою в такті 5 цифри 2. У середніх голосах – у альту й другої скрипки – продовжується зустрічний канон (в оберненні), який перед цим звучав у альту і віолончелі.

¹ Досліджуваний квартет було написано композитором у 1974 році на прохання артистів Струнного квартету імені М.В. Лисенка, яким автор і присвятив твір.

П'ятий етап (такт 7 цифри 3) розвитку основного тематичного матеріалу починається з «ударного» пульсування (танцювальна формула) акордів віолончелі й октави у альту, на тлі якого проводяться фрагменти у ритмічному збільшенні теми з цифри 1 – другою скрипкою і віолончеллю в октаву різними штрихами (скрипка – *legato*, віолончель – дубль-штрих). Тему в первісному викладі продовжує альт (ц. 1: 2-й – початок 3-го такту); далі вона варіантно проводиться з додаванням нового елемента у альту (легатного контрапункту з *pizzicato* лівої руки).

Шостий етап розвитку (4 цифра) продовжує попередній епізод. Відмінна лише компліментарна пульсація триголосними акордами віолончелі та другої скрипки (*pizzicato*). На цьому тлі перша скрипка і альт в октаву проводять нову модифікацію теми. У такті 8 цифри 4 піцікатний акомпанемент (віолончель та друга скрипка) ускладнюється: акорди стають чотириголосими. Повторення деяких попередніх модифікацій тематичного матеріалу підводить до кульмінації цієї частини в цифрі 5.

Тут процес музичного розвитку набуває найбільшого напруження завдяки насиченості тканини тематичними елементами, виклад яких спочатку охоплює широкий регістровий діапазон, який поступово звужується і стишується у цифрі 6. Лише наприкінці першої частини, в цифрі 7, у крещендуючому звучанні *forte* тричі проголошується танцювальна формула 3-5-го тактів, що раптово уривається.

В основу формотворення першої частини покладено одну тематичну ідею з яскравим національно-танцювальним забарвленням, яка по суті своїй належить до тематизму екстенсивного типу, що розвивається завдяки остинатній повторності. Як можна було помітити, ця повторність ускладнена варіантно-варіаційними змінами матеріалу. Це свідчить про тяжіння до розвитку, який притаманний тематизму інтенсивного типу. Тому впродовж усієї частини відбувається динамічне цілеспрямоване накопичення нових граней єдиної образної сутності. Цим пояснюється мінливість пластичних перетворень пісенно-танцювальної інтонаційної ідеї. Отже, для виконавців важливо осмислити характер процесу формоутворення, образного становлення, що допомагає вибудувати «стратегію» виконавського втілення.

Як правило, одним із найважливіших пунктів виконавського втілення твору є самий початок твору. У нашому випадку – це дійсно так, тому що в однотоковій фразі (такт 1) сконцентровано весь зміст першої частини. І для його виразного інтонування вкрай важливим є вибір вірного темпу. Тому авторське позначення *Allegro Moderato* тут потрібно виконувати гранично точно. Поспішність призведе до спотворення потрібного характеру, який стане метушливим, а не стримано енергійним, начебто трохи гордовитим; уповільнений темп також спотворить бажаний характер. Тож продовження теми скрипкою і віолончеллю має бути в тому ж темпі і таким самим штрихом.

Наступна побудова, виконана альтом (3-6 такти), стрімко завершує перший показ основного матеріалу. Цей ефект досягається виконанням першого звуку в динаміці *forte* (щоб пов'язати закінчення попередньої фрази розвитку із завершальною), а з другої ноти перейти на *piano* з наступним енергійним *crescendo*, яке завершується в шостому такті *sforzando piano* на співзвуччі секунди «ля-сі». Далі ця гармонічна педаль звучить на *piano*, на тлі якої з'являється у другій скрипки (в динаміці *mezzo piano*) перша модифікація більш розспіваної та ширше розбудованої теми, що повинна звучати м'якше. Цей же характер зберігається в проведенні теми октавою вище – у першій скрипки. Тут стрімкість завершального моменту підкреслюється не тільки *poco a poco crescendo*, але й нашаруванням голосів у кварту. Терпкі квартові акорди підводять до голосних «акцентів» нашарованих один над

одним триголосних квінтових акордів, спочатку *arco*, а потім *pizzicato* і *diminuendo* (аналогія зі своєрідними танцювальними притупуваннями).

Цей завершальний епізод контрастно відтіняє наступну модифікацію основної теми, яка з'являється у першій скрипці (такт з цифри 2 – до цифри 3). «Ліризована» тема в динаміці *tr* має пом'якшити попередній динамічний злет і різкі акордові «притупування».

У цьому епізоді для створення зазначеного характеру теми першої скрипки важливу роль відіграє трелеподібна легатна мелодія другої скрипки, яка супроводжує тему протягом семи тактів і допомагає зв'язати з темою пласт-фактури (альта та віолончелі). Завдяки штриху та канонічній основі епізоду створюється характер елегантної танцювальності. Тим самим, утворюється чарівний ліричний осередок у композиції першої частини.

У цифрі 3 ще більше посилюється танцювальний елемент: частина основної теми, починаючи з третього такту, викладена в транспозиції у віолончелі, повинна виконуватися не *legato*, а *détaché*. Одночасно перша скрипка двічі проводить початок теми в первинному ритмічному масштабі (як у цифрі 1), а друга скрипка тричі повторює заключний мотив шістьнадцятими. Таким чином, збільшується загальна ритмічна і звукова щільність у завершальній стадії фрагменту, яку слід пом'якшити легатним штрихом. З 7-го такту цифри 3 на *forte* вривається ритмічне «притупування» акордів віолончелі та альта, поєднане із заповзятим глісандним «присвистуванням» першої та другої скрипок.

Далі повертається первинний танцювальний характер тематичного матеріалу, дещо підкреслений у штриховій гамі. З дев'ятого такту продовжується процес «ліризації» теми, раптово настає тихе звучання, але зі збереженням глісандового «присвистування» першої скрипки. В цифрі 4 вриваються «притупування» акордів, на цей раз виконувани тріолями піцкато, з акцентуванням кожного першого акорду тріолі. Таким чином, підкреслюється характер танцювальності, що супроводжується глісандним «присвистуванням». Фрагменти теми у різних інструментів тут повинні виконуватися *détaché*. Із цього моменту цей штрих домінує, іноді контрастуючи лише з короткими легатними епізодами.

Цифра 5, кульмінація всієї частини, повинна виконуватись гранично голосно з дотриманням зазначених у партитурі штрихів. П'ять тактів до цифри 6 виконуються *legato*; на згасанні звучання до цифри 6 основна тема проводиться віолончеллю *riano sul tasto*. Далі – продовження теми *sul ponticello* в супроводі першої скрипки, що грає початкову поспівку флажолетами.

Отже, з погляду виконавських завдань, перша частина Квартету № 1 Г. Ляшенка містить в собі певні труднощі у відтворенні цілісності її форми. Образно-емоційна мінливість єдиної змістової сутності спричиняє деяку подрібненість, фрагментарність формотворення і певну «пістрявість» штрихової гами. Тому загальна лінія спочатку ліризації образу, а згодом – утвердження танцювальності як матеріалізації та конкретики образу, повинна стати магістральною лінією виконавських пошуків форми цієї частини.

Стихія об'єктивних життєвих поривань раптово змінюється зосередженими монологіями віолончелі та першої скрипки у другій частині твору. Перший монолог віолончелі позначений рисами розпачу, які підсилюються щемливим звучанням, кластеру альта і другої скрипки. На завершальну ноту першого монологу віолончелі накладається монолог першої скрипки у верхньому регістрі. Діалогічно-монологічні

висловлювання інструментів стають основою цілісного прочитання епізоду. Після сольного проведення монологу віолончелі настає друга фаза розвитку.

Із 9-ї цифри посилюється інтенсивний розвиток речитативного матеріалу, що призводить до невеликої кульмінації (цифра 11); далі починається ще одна динамічна хвиля, яка переходить в репризне завершення цього розділу – проведенням теми першого монологу віолончелі у альту.

Із п'ятого такту цифри 12 починається остання фаза розвитку цієї частини квартету. Тут переважно використовується матеріал першого монологу першої скрипки (8 цифра), трансформації якого виводять весь розвиток на головну кульмінацію (14 цифра), найбільш тривалу та інтенсивну за динамікою звучання і за щільністю звукової тканини (переважає п'ятиголосний склад і ритмічна насиченість голосів). Останні сім тактів цієї повільної частини – повторення теми першого монологу віолончелі в тихій динаміці у альту – сприймаються як післямова.

Як можна зрозуміти з наведеного «сюжету» розвитку форми, тут чітко виокремлюються експозиційний, розвиваючий і завершальний розділи, яким притаманні різні стадії інтенсивності образно-емоційного висловлювання і, відповідно, різні типи перетворення інтонаційних ідей. Важливим чинником інтерпретації постають саме штрихова та артикуляційна сфера, що дозволяє правильно сприймати багатоманітні ідеї формотворення у цьому квартеті.

Розвиток теорії інтерпретації в сучасній науці ініціює звернення до теми «вібрато» як до важливого об'єкта інтерпретації. Саме розуміння варіативності та можливості вибору вібрато для виконавця стає новим методологічним аспектом при вивченні музичного твору. В музиці нашого часу цей засіб виразності відображає невідому досі диференціацію тембру, багатомірність нюансів звуку, визначену саме сонорним підходом¹.

Неможливо переоцінити вплив вібрато на інтерпретацію квартету Г. Ляшенка, де виконавці нерідко виходять за рамки традиційного розуміння цього засобу виразності та пропонують нові сонорні прийоми, пов'язані з вібраційним рухом лівої руки. Для прикладу роботи з вібрато візьмемо другу частину квартету.

У персональній виконавській інтерпретації – це діалог чотирьох людей, які розмовляють між собою, сперечаються. Починається діалог із «висловлювання» віолончелі (динаміка *forte*, проведення мелодій на струні «С»). Вібрато тут повинно бути з широкою амплітудою, завдяки чому звучання набудатиме характеру експресивності. А вже з такту 5 відбувається спад динаміки на піано, віолончель веде свою мелодичну лінію на струні «А». Тут вібрато виконується іншим прийомом: більш вузька амплітуда коливання, але швидке коливання руки. Підхоплює «розмову» перший скрипаль у цифрі 8. У даному випадку, він може обрати більш «теплій» звук, ніж у віолончелі, це підкреслить індивідуальність особистості, яка вступає у «розмову». Вібрація у нього більш спокійна.

Цифра 9 – діалог між альтом і другою скрипкою. Двотактова репліка альту імітується другим скрипалем. Це говорить про повну підтримку «висловлювання» альтиста, яке ще раз «стверджується» скрипалем. Тому вібрація у скрипалю має бути максимально наближена до альтового, скрипковий звук тут повинен асоціюватися з альтовим звучанням.

¹ Проблема квартетного «вібрато» детально висвітлена в окремій публікації автора [3].

Що стосується кульмінації цієї частини (такт з цифри 12), то вона спочатку звучить в унісон у першій скрипці, другій скрипці та віолончелі. Як же бути тут із виконанням вібрації? Квартетисти повинні чітко розуміти, що однаковість вібраційних коливань в унісонах не потрібна, оскільки мелодія тут звучить у різних регістрах, і частота пульсації звука у скрипалів і віолончеліста, який виконує цей унісон в низькому регістрі, не повинна бути абсолютно однаковою. Останнє навіть надало би звучанню віолончелі більшої напруженості, ніж у скрипок, що могло б призвести до порушення єдиної трактовки кульмінації.

«Народні мотиви» музики Г. Ляшенка вимагають від виконавців наближеного звучання до народних інструментів. І вібрато, як засіб виразності, відіграє тут не останню роль у створенні художнього образу.

Як відомо, вібрато у народних скрипалів переважно кистьове, має значно більшу амплітуду та меншу частоту коливання. Більш швидка вібрація, яка досягається обертальними рухами передпліччя лівої руки, іноді виконується практично зажатими кистю та пальцями. При цьому сама скрипка, яка у народних виконавців зазвичай спирається на груди чи живіт, починає коливатися, утворюючи швидкі зростання чи послаблення контакту смичка і струни, що формує вібрацію.

Трелі у цьому квартеті, в основному, виконуються вібраційними коливаннями кисті. «Фольклорне» вібрато та трелі мають споріднені рухові стереотипи. Вони часто непомітно переходять один в одного, маючи спільну темброфонічну забарвленість.

Цей прийом з амплітудою, розширеною до чверті тону, знаходиться на стику, власне, сонорних та інтонаційних виражальних засобів. Такого типу вібрація виконує функцію оздоблення і споріднюється з орнаментальною. У скрипалів вона переважно кистьова, має значно більшу амплітуду та меншу частоту (за І. Андрієвським). У віолончеліста цей прийом доводиться видобувати завдяки прямій зміні розташування пальця на струні, при цьому рухи лівої руки подібні до рухів як при ліктьовому виді традиційної вібрації.

На нашу думку, особливе звучання цього квартету пов'язане з втіленням фольклорної манери звуковидобування та впровадження її у штрихову техніку квартетистів. Саме ця якість музики квартету може надати його виконанню ознак національної своєрідності.

Звучання струнно-смичкових інструментів завжди пов'язують з «вокальним» звуком. Вокальний стиль «бельканто» – це глибоке, м'яке, міцне звучання, яке не має призвуків. В історичному аспекті белькантовий стиль виконання на струнно-смичкових інструментах надав «вокальвагомості» європейському інструменталізму [1, 16].

Народна ж скрипка – більш інструментальна, ніж вокальна. Та й вокальність її зовсім не белькантова. Звучання у народних виконавців терпке, багате на призвуки. За визначенням І. Андрієвського, важливий процес узагальнення іманентних рис фольклорного контексту в професійному виконавському контексті можна визначити як «виконавський фольклоризм» [1]. Далі ми будемо базуватися на цьому визначенні.

Удаючись до виконавського фольклоризму, квартетисти можуть використовувати темброві, звуковисотні, артикуляційно-штрихові особливості гри народних музикантів. Творче переосмислення цих елементів може надати поштовх для знаходження нетрадиційних засобів виразності, які прикрашатимуть виконавську інтерпретацію.

Водночас, виконавці повинні чітко усвідомлювати ступінь втручання в композиторський текст. Інакше навіть вдалі знахідки при невмілому їх використанні можуть призвести до того, що інтерпретація перетвориться на імпровізацію. Виконавці

повинні усвідомлювати, що фольклорна манера гри в порівнянні з класичною не є примітивом. Вона має власні закони, до яких треба ставитися з повагою. Взаємний вплив двох контекстів – фольклорного та професійного – одна з важливих, на наш погляд, особливостей виконавського фольклоризму.

Як же можна оцінити характеристику того або іншого штриха та якою мірою може бути визначена доцільність застосування та спосіб виконання того чи іншого штриха в конкретній музичній ситуації?

Характеристика скрипкового штриха, використання його як провідника певної художньої ідеї можуть бути зумовлені багатьма чинниками. Це пояснюється тим, що скрипкові штрихи виконують одночасно кілька функцій, забезпечуючи динаміку й темброву визначеність звучання, метро-ритмічну структуру музичної інтонації, а також інші сторони художнього виконання. Та, окрім того, перелічені вище засоби музичної виразності, що істотно впливають на характер конкретної музичної інтонації, формуються не лише за допомогою штрихів, а й значною мірою за допомогою лівої руки виконавця, від якої залежить звуковисотна (інтонаційна) точність виконання, а також, у взаємозв'язку з роботою смичка, яка впливає на агогічну та динамічну сторони інтонування, на особливе темброве забарвлення звучання.

Отже, навіть на прикладі цих вибіркових епізодів у квартеті Г. Ляшенка можна зробити висновки про перспективну можливість застосування в академічній квартетній грі рис виконавського фольклоризму, зокрема, специфічної постановки виконавського апарату, що впливає на звуковидобування, а також про важливість індивідуальної інтерпретації техніки вібрато; про різноманітні форми та цілі її застосування у квартетній партитурі, що поглиблюють наше уявлення про характеристики тембру струнно-смичкових та сприяють живому колоритному звучанню квартетного ансамблю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Андриєвський І. Проблеми фольклористики та сучасної української скрипкової школи // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 1: Музичне виконавство. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. С. 85-96.
2. Раабен Л. Новое в советской музыке 70-х годов // Современные проблемы советской музыки : сб. ст. Ленинград : ЛГК, 1983. С. 9-23.
3. Фещак Н. Вібрація як засіб виразності у квартетах Г. Ляшенка та Є. Станковича // Мистецтвознавчі записки. Київ : ДАККиМ, 2009. Вип. 15. С. 37-44.

REFERENCES:

1. Andriievskiy, I. (1999), "Problems of Folklore and Contemporary Ukrainian Violin School", *Naukovyj Visnyk Nacional'noji muzychnoji akademiji Ukrajinjy imeni P.I.Chajkovskjogho* [Scientific Bulletin of the National music academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky], vol. 1, Kyiv, pp. 85-96 [in Ukrainian].
2. Raaben, L. (1983), "New in Soviet Music of the 70s", *Sovremennyye problemyi sovetskoy muzyki* [Modern Problems of Soviet Music], LGK, Leningrad, p. 9-23 [in Russian].
3. Feshchak, N. (2009), "Vibration as a medium of expression in quartets by H. Liashenko and Ye. Stankovych", *Mystectvoznavchi zapysky* [Art-Studies Notes], vol. 15, p. 37-44 [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 11.03.2018 р.

NATALIIA FESHCHAK

<https://orcid.org/0000-0001-6543-1985>
National Music Academy of Ukraine
named after P.I. Tchaikovsky (Kyiv, Ukraine);
flubomir@gmail.com

Specificity of Performance Interpretation of Hennady Liashenko`s Quartet №1

The relevance of the investigation. For the first time in Ukrainian music studies, the partiture of a famous Ukrainian composer H. Liashenko is studied. In the case of the partiture, the peculiarities of interpretation of linguistic, figurative system, specifics of musical form are investigated. In the article, it is stated, that the main stylistics method of the quartet is a neo-folkloric performance tendency. The genre and stylistic features of the work have been studied by the method of integral musical and theoretical analysis, the figurative content of the quartet has been determined, the features of the formation and use of compositional means of expressiveness (intonational structure of the main elements of the form, methods of development of the thematic material) have been revealed. Complex interpretation analysis is used in studying the peculiarities of the use of quartet performing expressive means (articulation, strokes, vibration) in their interaction with compositional means. Various forms of vibrato in the quartet score have been studied, which deepens the notion of the characteristic of the timbre of string-bow instruments and contributes to the life-like colorful sound of the quartet ensemble.

Conclusions. Different expedients of cantilena sound in Quartet №1, borrowings of folk performance manner coexist with specific and detailed timbral and dashed differentiation of quartet performance. Amid them there is vibrato technique as well, as it is an important mean of musical expression of a quartet performer. The practical implications of results of the given work are in the field of usage in the real quartet class, as well as in educative classes or workshops concerning with quartet methodology and performance history of bow instruments.

Keywords: quartet, expression means, neo-folklorism, a legacy of H. Liashenko.

ФЕЩАК Н.М.

<https://orcid.org/0000-0001-6543-1985>
Национальная музыкальная академия Украины
имени П. И. Чайковского (Киев, Украина);
flubomir@gmail.com

Специфика исполнительской трактовки Квартета № 1 Геннадия Ляшенко

Актуальность исследования. Впервые в отечественном музыковеденье исследуется квартетная партитура известного украинского композитора Геннадия Ляшенко, на примере которой изучаются особенности интерпретации языковой, образной системы и специфики музыкальной формы. В статье указано, что главным век-

тором стилистики квартета является неофольклористическая тенденция исполнения. Методом целостного музыкально-теоретического анализа исследовано жанрово-стилистические особенности произведения, определено образное содержание квартета, выявлены особенности формообразования и использования композиторских средств выразительности (интонационное строение основных элементов формы, приемы развития тематического материала). Комплексный интерпретационный анализ используется при исследовании особенностей применения квартетных исполнительских средств выразительности (артикуляция, штрихи, вибрация) в их взаимодействии с композиторскими средствами.

Выводы. Разнообразные приемы кантиленного звучания в Квартете № 1, заимствования фольклорной манеры исполнения существуют здесь наряду с характерной и детальной тембральной и штриховой дифференциацией приемов квартетного исполнительства. Среди них не последнее место занимает и техника вибрато, как важного средства музыкальной выразительности исполнителя-квартетиста. Исследованы различные формы вибрато в квартетной партитуре, что углубляет представление о характеристике тембра струнно-смычковых и способствуют живому колоритному звучанию квартетного ансамбля.

Практическое значение результатов работы заключается в возможности их использования в классах квартета, в вузовских учебных курсах по методике и истории исполнительства на струнно-смычковых инструментах.

Ключевые слова: квартет, выразительные средства, неофольклоризм, творчество Г. Ляшенко.