УДК 78. 27
78. 1

Тарас Менцінський *(Львів)*

ВІОЛОНЧЕЛЬНІ СОНАТИ ЮРІЯ ІЩЕНКА В АСПЕКТІ ЕВОЛЮЦІЇ СТИЛЮ

Менцінський Тарас. Віолончельні сонати Юрія Іщенка в аспекті еволюції стилю

Розглядаються проблеми образно-семантичних, стильових та структурних особливостей віолончельних сонат Юрія Іщенка.

Ключові слова : камерна музика, віолончельна соната, стильові особливості.

Менцинский Тарас. Виолончельные сонаты Юрия Ищенка в аспекте еволюции стиля

Рассмотрены проблемы образно-семантических, стилевых и структурных особенностей виолончельных сонат Юрия Ищенка.

Ключевые слова : камерная музыка, виолончельная соната, стилевые особенности.

Mentsinskyy Taras. Cello Sonatas of Yu. Ischenko are in Aspect of Evolution of Style

The article is dedicated to problem figuratively-semantic, style and structured analysis cello sonatas of Uriy Ischenko.

Key words : chamber music, cello sonata.

Композиторське мистецтво України сучасної постмодерної доби відзначається своєрідною “переоцінкою цінностей” у сфері творчості, переглядом арсеналу багатьох традиційних засобів організації музичного матеріалу, пошуками нових “точок відліку” в музичному вимірі життєвих явищ. У цьому аспекті 1960 - 70-ті роки стали не просто періодом новацій у сфері найстійкіших форм, особливо у сонатній, й періодом якісного “перетлумачення” сонатних першоджерел формотворення. За словами Г. Демешко, цілком іншим стає розуміння явищ тотожності й контрасту, водночас співвідношення цих понять суттєво видозмінюється. Унаслідок цього в інструментальній музиці з’являються об’ємні монотематичні, моноінтонаційні композиції з безперервним варіантним розгортанням,

архітектонічно стрункі й завершені, з одного боку, й “ланцюгові”, насичені самостійними інтонаційно-тематичними утвореннями, розімкнуті композиції, – з іншого [3, с. 170]. Інноваційними є функції теми й діалектика співвідношення тематичного й нетематичного, експозиційного й розробкового, рельєфного та фонового матеріалу в композиції цілого.

Слушним видається висновок М. Тараканова про те, що в 1960 - 70-ті роки окреслився “відхід” від глобальних симфонічних концепцій на користь скромніших камерних композицій, де на перший план виступає не діючий, а медитуючий герой, відмова від монументальності й фресковості, на користь скрупульозного “шліфування” деталей [8, с. 93 – 91].

У творчості Ю. Іщенка простежуються саме ці дві характерні тенденції: тяжіння до камерно-інструментальних композицій та пошуки нових, індивідуальних структур під знаком сонатності. У різноманітних жанрах камерної музики – квінтетах, квартетах, сонатах для різних інструментів (скрипки, віолончелі, кларнета, гобоя, флейти) – втілився притаманний композитору потяг до ліричного самовираження та філософських роздумів, до самобутньої концепційності сонатності та вивіреності форми-структури. Важливу роль у пошуках інновацій у сфері традиційних музичних форм (зокрема сонатної) відіграють стильові засади творчості композитора, котрі в кожного митця є глибоко індивідуальними.

Як зазначає Н. Щербакова, у деяких авторів самобутність творчого почерку лежить на поверхні (це, зазвичай, пов’язане з уведенням у музичну мову певних новацій). Проте досить часто стильова індивідуальність “схована” на глибинному рівні. Зрозуміти оригінальність індивідуального стилю можна лише за умови глибокого “занурення” у творчість композитора, а осмислити особливості композиторського стилеутворення – виявивши основний концептуальний стрижень художнього процесу [9, с. 228].

Формування “інтонаційного словника” Ю. Іщенка відбувалося під впливом сучасного музичного контексту. Але вже на початку творчого шляху композитор застосовує особистісний підхід у відборі пріоритетів і окреслює майбутні стильові акценти власної творчості. Досить різновекторні стильові напрямки “режисували” шлях розвитку авторських виражальниних засобів молодого митця: це й “неокласицизм” С. Прокоф’єва, й “експресія” Д. Шостаковича, і “таємнича вишуканість” О. Скрябіна, й “вільна атональність” А. Веберна, й переосмислення національних інтонацій Б. Лятошинського, Л. Ревуцького. Проте всі вище перелічені стильові паралелі віднаходять лише зовнішній прояв у стилі Ю. Іщенка та

підпорядковуються яскраво вираженій лірико-філософській домінантності стилю композитора [9, с. 228]. Кожен твір Ю. Іщенка – це відображення авторської світоглядної концепції, в якій присутня така характерна особливість його мислення, як внутрішня суперечливість, поєднання несумісних, на перший погляд, начал. Саме ця риса пронизує практично всі рівні стилеутворення композитора і знаходить свій вияв у мовних та концепційно-драматургічних вирішеннях.

У статті "Моя гармонія" композитор дає характеристику власній творчості: "В середині 70-х я працював у двох фактично протилежних стильових манерах: близькій до українського фольклору і умовно експресіоністичній. У мій творчий портфель продовжували надходити твори, які ніби належали перу двох різних композиторів. Очевидно, я працював за двох не лише у сенсі кількості написаного" [5, с. 123]. Власне досягнення гармоній між двома несумісними стильовими первнями композитор вважає головною подією у своєму внутрішньому творчому житті і головним моментом остаточного формування власного почерку.

Саме до цього періоду належать обидві віолончельні сонати, які стали об'єктом нашого дослідження. Написані у час, коли композитор особливо активно компонував у жанрі камерно-інструментального ансамблю (сонати для скрипки з фортепіано, "Адажієтта і скерціно", "Рапсодія" для віолончелі з фортепіано). Вони уособлюють пошуки Ю. Іщенка у сфері індивідуалізації виражальних засобів та власного трактування принципів побудови сонатно-циклічних композицій.

Як констатує сам композитор, у цей час (1976) з'являється його Четверта симфонія, трагічна за своєю художньо-образною сутністю, у якій фольклорний матеріал "працює" на трагедію так само, як і нефольклорний. Фольклор поки що не перестав бути об'єктивним первнем, але об'єктивне вже стало трагічним [5, с. 123]. Ю. Іщенко вважає, що його творчий почерк сформувався лише в 1978 році, у Другій віолончельній сонаті, котру він оцінює як один із кращих своїх творів.

Перша віолончельна соната, написана в 1969 році, належить до раннього періоду творчості, періоду стильової "роздвоєності" композитора, коли різні композиції мали різний, інколи несумісний інтонаційний словник: умовно-експресіоністичний чи фольклорний. Названа соната витримана в умовно-експресіоністичному стилі з відповідними постулатами художньо-образної концепції, принципами розгортання музичної думки та інтонаційними "якостями" самого тематизму.

Своєрідність мистецької концепції твору “продиктувала” митцю відмову від типової парадигми сонатної циклічності. Як альтернативу обрано давно апробований композиторською практикою двочастинний інструментальний цикл. Взаємодію між контрастними частинами та єдність композиції визначає принцип доповнення і безперервного розгортання (attacca) між частинами. З інваріантного набору жанрово-семантичних амплуа збережено функцію першої – центральної – частини й фінального резюме.

Контрастний образно-семантичний зміст сонати спонукав Ю. Іщенка до пошуків відповідних модифікацій форм обох складових сонатного циклу: протиставлення ліричного героя ворожій дійсності (I ч.) та її невблаганний “тиск” на особистість (II ч.) втілилися в модифікованій структурі сонатного allegro й оригінальній рондоподібній формі.

Починається цикл повільним вступом (Adagio): засурдинена віолончель на фоні “застиглої” фактури фортепіано неспішно розпочинає свій монолог-роздум.

Зміна темпу (*Allegro moderato)* знаменує початок експозиції: на фоні пульсуючої фактури фортепіано скрябінського типу з’являється головна партія у віолончелі, синкопована й насичена хроматизмами.

Цікавим моментом в аспекті інтонаційної драматургії головної партії є майстерне модифікування початкових інтервалів теми в різних варіантах.

Після короткотривалого спаду з ферматною зупинкою виразний сольний віолончельний перехід широкого дихання “занурює” нас у цілком інший образний світ – світ витонченої лірики й рефлексії. Побічна партія (*Andante*) вирізняється вишуканою хроматикою, прозорою фактурою: вона ніби уособлює спокій та гармонію ліричного героя.

Розробка (*piu mosso*) складається з двох розділів, де в першому домінує віолончель, а в другому – фортепіано.

Тематичною основою першого розділу розробки є інтонації побічної теми, а у другій каденції віолончелі – інтонація та інтервал малої секунди, що підкреслює дисонансність внутрішнього стану, гармонійний “дискомфорт”. Сама кульмінація теж оригінальна: головна тема на потужній динаміці (*fff*) звучить у партії фортепіано афективно-загрозливо на фоні звукового “шелесту” й “мерехтіння” віолончелі (дубль-штрих).

Чотиритактова побудова (*adagio*, т. 296), що базується на секундово-квартових інтонаціях у поєднанні із “застиглими” акордами зі вступу, готує появу репризи, напрочуд заспокоєної і прозорої.

Друга частина циклу, що слідує attaca за першою, переносить нас у цілком інший образно-емоційний світ: позначення автора – *allegro imperioso* – вказує на активізацію музичних образів. Для цієї частини Ю. Іщенко обрав вільну наскрізну форму з ознаками рондальності (ABCABABC + coda).

Музичний матеріал, що виконує функцію рефрену (А) створює образ активної, безперервної моторики.

Основна тема епізоду В створює образ владної безупинної сили, що руйнує все на своєму шляху, злісно оскалюючись у гротескній гримасі.

Серединна тема (т.т. 47 - 49, т.т. 50 - 53) дещо інша за характером: вона створює відчуття рухливої токатності із розміреним чергуванням рівних вісімок штрихом staccato у партії фортепіано, що надає образу відтінку механічності й бездумності.

Кульмінаційна зона досить обширна й потужна за динамікою (*ff):* абсолютно рівний рух вісімками дисонантними інтервалами (у партії віолончелі – великі септіми) при кластерній вертикалі (партія фортепіано) із зупинками в русі (фермати) створює відчуття граничної межі емоційного напруження та дискомфорту.

Після останньої фермати (авторська вказівка *lunga)* ніби знову відновлюється життя. Повернення до вихідного темпу Andante із засурдиненою віолончеллю на фоні витриманих акордів фортепіано із подальшим сповільненням (adagio) та завмирання (віолончельні флажолети) створює ефект ірреальності й ілюзорності. І лише наприкінці коди в партії фортепіано на мінімальній динаміці викристалізовується гармонійний тризвук D - dur'у: завмираючий шелест флажолетів cello не в змозі його затримати.

Художня концепція твору зумовила й саму структуру циклу – двочастинну, що виконується без перерви: повільний, медитативний вступ і в тому ж темповому вимірі кода – завершення; експресивна головна тема активно-дієвого характеру у протиставленні до витонченої лірики побічної партії (у першій частині) та гротескний "марш-парад" зловісних сил, котрі нівелюють все на своєму шляху (у другій частині), й авторське резюме у коді – світлий, далекий, сповнений гармонії ліричний образ побічної теми з першої частини, як символ вічних цінностей у цьому напружено-дискомфортному світі.

Образна цілісність виявляється і на рівні інтонаційної драматургії (послідовність різних варіантів секунди і кварти в обох частинах), і на рівні фактури (безперервна "токатність" супроводу у другій частині), і на рівні

гармонічної вертикалі (кластерна “дисонантність” вузлових моментів драматургії, тонально-диференційовані акорди в лірико-просвітленій сфері (побічна тема в першій частині, завершення другої).

Однією з характерних рис Першої віолончельної сонати є її монологічність, пріоритет партії віолончелі над партією фортепіано, особливо в першій частині. Всі основні теми циклу з’являються спершу у віолончелі, а згодом – у фортепіано; завершення тематичних побудов надається також віолончелі; зв’язки-переходи є фактично виразними solo cello.

Відсутність у циклі традиційної другої повільної частини своєрідно “компенсується” двома *quasi cadenza cello* із першої частини: поєднуючи в собі ознаки віртуозного конвертування і виразного монологу із активною інтонаційною модифікацією, вони в контексті циклу сприймаються як авторське відношення композитора до того, що відбувається.

Велика питома вага монологічності як домінуючого засобу виразності в циклі наштовхує на аналогію із камерно-інструментальними ансамблями Д. Шостаковича, зокрема із його знаменитим фортепіанним тріо, присвяченим пам’яті І. Солертинського, де solo віолончелі в багатьох епізодах твору виконує функцію медитативного авторського роздуму.

Певну аналогію можна простежити й у розгортанні драматургії образів, їх протиставленні та семантичній забарвленості: образна концепція фіналу тріо Д. Шостаковича, де ряд негативних образів конфліктує з темою просвітленого хоралу, знаходить інший авторський варіант у сонаті Ю. Іщенка – друга частина резюме базується на контрасті “негативізму” та витонченої лірики. Композитор ніби фокусує увагу на внутрішньому світі свого ліричного героя, залишаючи осторонь об’єктивну реальність, ворожу людині.

Умовно-експресіоністичний стиль сонати знайшов свій прояв як в образній концепції (протиставлення індивідуальності ворожій дійсності), так і у відповідних засобах втілення цієї концепції: розширена тональність, перенасичена хроматизмами мелодична лінія, що викладається короткими мотивами, опора на інтервальну дисонансність (зокрема, велику септіму, велику і малу секунди), домінування акордів кластерного типу, наявність остинатних ритмо-фігур (токатність), темброві ефекти (протиставлення крайніх регістрів), “непередбачуваний” динамічний план. Усі ці моменти дають підставу віднести Першу віолончельну сонату композитора до умовно-експресіоністичного напрямку, характерного для раннього періоду творчості.

Друга віолончельна соната Ю. Іщенка написана в 1978 році. Як зазначає сам автор, *“у цій сонаті фольклорне вперше стало об’єктивним, і прокляте роздвоєння зникло назавжди. Віднині українська народнопісенна інтонація перестала бути відстороненою від мого “я”, а ліричне, суб’єктивне начало стало підгрунтям”* [5, с. 123 - 124].

Образно-художня концепція Сонати, проникнута яскравими неофольклористичними рисами, “запрограмовує” свідому відмову композитора від традиційної парадигми сонатного циклу: зберігаючи тричастинну структуру твору, Ю. Іщенко поміняв місцями другу і третю частини, які виконуються без перерви, й увів смислову коду всього циклу, що базується на темах попередніх частин.

Перша частина циклу написана в сонатній формі з дзеркальною репризою. Експозиція репрезентована трьома інтонаційно яскравими та контрастними темами: головна партія проникнута інтонаційними зворотами веснянкових пісень; побічна мелодикою нагадує народні плачі-голосіння; заключна – просте народне інструментальне музикування.

В основі головної партії лежить характерна веснянкова тема, котра, експонуючись двічі (перший період – у віолончелі, другий – у фортепіано) у варіантно-варіаційний спосіб, досягає своєї кульмінації у третьому підсумковому періоді. Виразно-напружена зв’язка-перехід (poco piu mosso) настроює на подальше розгортання образної драматургії.

Побічна партія (*Andante drammatico*) об’єднує в собі два тематичні моменти: майже сольний монолог віолончелі та сумну мелодію із яскраво “загостреними” інтонаціями народних плачів-голосінь у партії фортепіано.

Розробка (*Allegro appassionato*) складається із двох самостійних розділів: перший базується на розгортанні і трансформації головної партії, що набуває у процесі розвитку образу рис трагічної патетики; другий – на ритмічній видозміні цієї ж теми.

Реприза скорочена й компактна: авторське позначення *“scordato”* вказує на образний “підсумок” драматичних перипетій – “дисонансність” внутрішнього стану особистості. Заключна партія теж скорочена: динаміка “*pp”* створює ефект далекого відлуння. Зловісний, ніби потойбічний, “шелест” віолончелі (*sul ponticello*) в супроводі завмираючого руху в партії фортепіано на завершення “спалахує” гучним кластером, що озивається тихою луною останнього акорду першої частини.

Друга частина *(presto*) є, певною мірою, своєрідним відстороненням від бурхливих перипетій попередньої частини. Написана вона у формі рондо.

Рефрен танцювально-інструментального характеру зі змінним метром: за характером звучання нагадує народно-інструментальний ансамбль троїстих музик. Особливо майстерно віолончель імітує басолю (гра на відкритих струнах, квінтовий бас у партії фортепіано) (т.т. 1 - 5).

Фінал циклу (*Adagio*) слідує attaca за попередньою частиною і починається з тих самих звуків, якими завершується друга частина (*d, fis*). Цю частину можна умовно поділити на два великі розділи – власне третя частина з її індивідуальним тематизмом і кода – резюме усього циклу.

Повільна, медитативна тема у віолончелі на фоні "скупого" фортепіанного супроводу вводить слухача в атмосферу глибокого осмислення недавніх подій.

Основна тема фіналу (т.т. 10 - 14) виникає ніби з тиші, уособлюючи глибоку й задушевну лірику. Проста тричастинна форма (ABA_1) ідеально пасує для втілення образу ліричної споглядальності і краси.

Другий розділ фіналу – образно-смислова кода усього сонатного циклу. Засурдинена віолончель проводить головну партію першої частини на фоні довільних імпровізаційних фігур фортепіано (т.т. 79 - 81). Вібраційно-"тремтливий" фон створює відчуття містичної фантасмагорії, котра знаходиться поза межами реальності. Виразні віолончельні фрази широкого дихання, що акумулювали в собі інтонаційну ауру циклу, поступово "витісняють" звукове мерехтіння супроводу: одинокий, тихий голос поступово завмирає. І лише його остання довга нота викликає "до життя" мінливі звукові тіні.

Друга віолончельна соната Ю. Іщенка відзначається яскравою неофольклористичною стилістикою, де національне стало виразом індивідуального. Вражає вміння та майстерність композитора втілити в характерних для українського мелосу інтонаціях сам дух народу, спосіб його музичного мислення (несиметричні побудови тем, змінна метрика, розгортання тематизму). Проте й особливості індивідуального стилю митця (глибокий ліризм, експресивність тематизму, монологічність висловлювання) вплинули на художню концепцію та структуру циклу. Гармонійність і краса здорового народного первня (перші і друга частини) переосмислюється і подекуди деформується безжальним світом навколишньої реальності: ліричний герой зі складним внутрішнім світом, будучи невід'ємною маленькою часткою національної спільноти, шукає пояснення цьому, роздумує над проблемами буття (третя частина); питання залишається відкритим: воно "повисає" на тлі ілюзорно-фантасмагоричної ірреальності.

Отже, обидві віолончельні сонати Ю. Іщенка, при відмінності стильових засад (умовно-експресіоністичної у ранній період та неофольклорної у середній), мають чимало спільних рис, таких як домінування художньої концепції твору над традиційністю структури, пошуки інноваційних варіантів сонатного циклу, збереження єдиної драматургічної лінії у розгортанні тем-образів, монологічність як дієвий чинник концепційності, інтонаційна драматургія, використання сучасних технік композиторського письма.

Цікаві за образним змістом та неординарні за побудовою, обидва сонатні цикли Юрія Іщенка посідають почесне місце в концертному репертуарі провідних вітчизняних виконавців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова Н. До аналізу інтонаційної драматургії для духових інструментів Ю. Іщенка / Н. Александрова // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1988. – Вип. 23. – С. 40 - 47.
2. Губенко А. Структурні особливості поліфонічного тематизму в інструментальних ансамблях українських радянських композиторів / А. Губенко // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1986. – Вип. 21. – С. 36 - 44.
3. Демешко Г. К проблеме обновления сонатных принципов в советской инструментальной музыке 60-70-х годов / Г. Демешко // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1977. – Вып. 15. – С. 170 - 190.
4. Зинькевич Е. Юрий Ищенко / Е. Зинькевич// Композиторы союзних республик. – М. : Советский композитор, 1977. – Вып. 2. – С. 117 - 150.
5. Іщенко Ю. Моя гармонія / Ю. Іщенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського : Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство : зб. статей. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 114 - 126.
6. Конькова Г. Юрій Іщенко / Г. Конькова. – К. : Музична Україна, 1975. – 47 с.
7. Омельченко Т. Роль фактури ансамблевого твору у формуванні темброобразів (на матеріалі сонат для скрипки та фортепіано Ю. Іщенка) / Т. Омельченко // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Виконавське музикознавство : зб. статей. – К., 2005. – Вип. 47. Кн. 11. – С. 182 - 193.

8. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке 60-70-х годов. Пути развития / М. Тараканов. – М.: Советский композитор, 1988. – 271 с.
9. Щербакова Н. Об одном свойстве композиторского мышления. Ю. Ищенко сквозь призму творчества и “авторского” осмысления / Н. Щербакова // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: зб. Статей. – К., 2004. – Вип. 38. – С. 227 - 236.