

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Ю. ІЩЕНКА КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕНДЕНЦІЙ ГРОТЕСКОВОСТІ

Стаття присвячена огляду камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка, де з позиції вияву особливостей втілення гротеску в музиці аналізуються Маленькі партити №№ 1, 2 та Соната № 1 для віолончелі і фортепіано.

Ключові слова: камерно-інструментальна творчість, партита, соната, гротеск.

Одним із тих, хто найбільш плідно працює в руслі камерно-інструментальної музики нашої сучасності, видається Юрій Іщенко. Мабуть, це творчий результат, породжений бажанням композитора не тільки віддавати належне «найпопулярнішим солістам» камерно-інструментальної «сцени» (віолончель, скрипка з фортепіано), а й проводити експерименти в галузі тембрових мікстів (поєднання струнних, дерев'яних духових з арфою і клавесином), давати можливість «висловитися» тим інструментам, які за своєю природою перебувають, так би мовити, за кулісами «сольного життя» (сонати для альтя, контрабаса, фагота, тромбона).

Найвагоміше місце у галузі камерно-інструментальної музики належить, напевно, найулюбленішим для композитора струнним квартетам (станом на 2013 рік – шістнадцять квартетів).

Знаковим для творчості Ю. Іщенка є звернення до старовинних жанрових моделей, зокрема, до жанру партити. Тут композитор також дає волю експериментуванню в галузі інструментальних ансамблів, поєднуючи флейту з арфою (Маленька партита № 1), клавесин, флейту, скрипку і віолончель (Маленька партита № 3). Є партити, написані для солюючого інструменту (Маленька партита № 4 для віолончелі соло, Маленька партита № 8 для альтя соло, Маленька партита № 9 для клавесина соло).

Не менш вагоме місце в камерно-інструментальному доробку Ю. Іщенка належить сонатам для найрізноманітніших інструментів: для віолончелі і фортепіано, фагота і фортепіано, кларнета і фортепіано, тромбона і фортепіано і т.д.

Попри виразну темброву різноманітність очевидно, що тембр віолончелі все-таки найбільше імпонує композитору. Не дивно, чому

він представлений в різних інструментальних контекстах у творчому доробку композитора: чи-то соліст в концертному жанрі (два віолончельні концерти з симфонічним і камерним оркестром), чи-то в союзі з фортепіано (чотири сонати, ряд яскравих програмних п'єс – «Три начебто сентиментальні вальси», Рапсодія, «Адажієтто і скерцино», «Три гуморески» та ін.), чи-то в форматі поодинокого монологу (Маленька партита № 4).

Зробивши побіжний огляд камерно-інструментального доробку, перейдемо до аналізу тих творів, які яскраво і послідовно розкривають характер прояву гротеску в музиці Ю. Іщенка. Найпоказовішою в цьому плані є вже згадана Маленька партита № 1 (1971)¹. Не дивно, чому твір в рамках барокової жанрової моделі опиняється в центрі нашої уваги. Сам композитор у статті «Моя гармонія» відмітив, що «*мій неокласицизм в основному має маскарадний характер, і всі твори, написані в цьому ключі, як правило, підкоряються категорії комічного*» [4, с. 264]. Гротеск, як один із особливих відтінків комічного, наскрізно проявляється в обраному творі. Та перш ніж перейти до аналізу партити, варто вказати на принципи втілення гротеску в музиці, які, на нашу думку, є основоположними:

1. Поєднання непоєднуваного. В широкому сенсі – як принцип – воно так чи інакше резонує зі спостереженнями А. Цукера (логічний алогізм) [13], Т. Малишевої (ненормативність) [9], Т. Куришевої (парадоксальність появи музичного матеріалу недоречного в даному контексті) [7], Т. Мошонкіної (суміщення якостей властивих даному жанру з якостями принципово йому не властивими, а доданими штучно) [10] і може проявлятися:

а) у вертикальному розрізі музичної тканини (те, на що вказував А. Цукер, говорячи про особливого роду контрапункт, гротескний контрапункт [13, с. 45]).

б) по горизонталі, процесуально. При цьому характерною виявляється робота з готовими музичними даностями (на чому наголошував Б. Бородін [2, с. 37]).

2. Деформація знайомого, усталеного, звичного, що може проя-

¹Маленька партита № 1 в оригіналі написана для флейти і арфи в 1971р., але, як згадує сам автор, відкинута флейтистами: вони сприйняли музичний тематизм Партити як знущання над класиками [с. 264]. Так виникли більш відомі версії – для скрипки і фортепіано та для скрипки і арфи (1972р.). Ми аналізуємо твір за останньою версією.

влятися, відштовхуючись від термінології Ю. Манна², як:

а) деформація-зав'язка;

б) рух від «недеформації» до деформації.

У першому випадку найчастіше ми маємо справу з відомими інтонаціями, які композитор одразу цитує деформовано, піддаючи їх гротескній інтерпретації (за Т. Мошонкіною).

У другому випадку (рух від «недеформації» до деформації) теми піддаються гротескній інтерпретації в процесі музичного розвитку. При цьому, особливості драматургії формують чинники, що породжують таку трансформацію-превтілення, утворюючи теми-перевертні (традиція, що йде від «*Фантастичної симфонії*» Г. Берліоза).

3. Творення нового автономного світу. Естетичне підґрунтя такої засади пов'язане з поетикою ексцентричного (ігрового) гротеску (за Т. Малишевою), де акцент падає на ненормативність як умову для побудови чудернацьких комбінацій через поєднання реального та ірреального, в якому художній текст якби «*театралізується*», наповнюється сценічним началом (нерідко в музичному тексті можна зустріти цікаві авторські ремарки) – відтак, цінним виступає не результат, а сама гра. Гротескний світ виступає не тільки як вторинний стосовно реального, а й побудований за принципом «*від протилежного*». Так, художній вимір наче випадає із реального.

Із дев'яти партит Ю. Іщенка Перша виділяється як одна з небагатьох, де композитор свідомо не слідує за жанровим каноном старовинної сюїти-партити (Алеманда, Куранта, Сарабанда, Жига), а натомість вводить довільні номери: Прелюдію, Менует, Арію і Сициліану (і це тільки скромні натяки на подальші музичні «*витівки*» композитора), причому найбільш насичені прийомами гротеску власне нетанцювальні з них – Прелюдія і Арія. Кожна з названих п'єс циклу має цілком збережені зовнішні ознаки, що дозволяють впізнати жанр, однак внутрішнє наповнення виразно демонструє їхнього автора, митця ХХ ст. Крім того, щоб максимально ввійти в музичну довіру слухача, композитор послуговується відомими темами двох знакових композиторів барокової доби – Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя.

² У книзі «*О гротеске в литературе*» Ю. Манн намічає два основних типи введення алогізму: алогізм-зав'язка (алогізм є відправною точкою всієї концепції) і поступове «*проростання*» алогізму, перехід від «*негротеску*» до гротеску. Ми проектуємо таке термінологічне оформлення на деформацію.

Прелюдія відкривається відомою бахівською темою із Сюїти сі-мінор, яка вже одразу звучить деформовано, тобто, подана за принципом деформації-зав'язки. Завдяки інтонаційно-ритмічним навмисним неточностям, мелізматичним штрихам бароковий музичний образ починає скоріше нагадувати скерцозні теми С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича (творчість останнього мала неабиякий вплив на українського композитора). Крім того, Ю. Іщенко вдається тут до політонального колажу, на що він вказує у своїй статті [4, с. 264]: партії скрипки і арфи тонально конфліктують між собою, бо перша написана в h-moll'і, а друга – в es-moll'і. Виникає вище згаданий гротескний контрапункт (за А. Цукером). Цікаво, що в другому розділі тональності «міняються місцями» (в es-moll'і викладена сольна партія і в h-moll'і партія супроводу). Проведення основної теми в другому розділі ще більш віддалене від барокового оригіналу – початковий мотив теми рухається не по мінорному, а по зменшеному тризвуку, що якісно деформує її. Гра цими двома тональностями визначила і тональний план Прелюдії: якщо перший розділ закінчувався утвердженням es-moll'у, то другий повернув нас до заявленого на початку h-moll'у. За ідеєю політональності прихована ідея гри, яка, як зазначає Й. Хейзінга, в певний момент починається і в певний момент закінчується [12, с. 19]; вона є умовною по своїй суті і має точки перетину з гротеском, який сам заснований на ігровому принципі – поєднувати непоєднуване. Композитор грає непоєднуваними тональностями, грає готовою музичною даністю (тема Й. С. Баха), деформуючи її, і, зрештою, грає зі слухачем, демонструючи гру з бароковим музичним знаком. Таким чином, в Прелюдії ми спостерігаємо поєднання непоєднуваного у вертикальному розрізі музичної тканини (контрапункт h-moll'у і es-moll'у) і деформацію-зав'язку (виклад теми Й. С. Баха).

Менует за зовнішніми формальними ознаками витриманий у класичних традиціях (тричастинна форма з тріо). Якщо в Прелюдії і Арії композитор діалогізує з бароковою епохою, то тут постає перед нами типово галантний Менует. Однак *«причепурена»* основна тема звучить у супроводі очевидно нелогічного для неї гармонічного супроводу, в результаті чого виникають неочікувано різкі співзвуччя. Як бачимо, композитор свідомо керується тут *«логікою алогізму»* (за А. Цукером). Вносять пікантні корективи в тему Менуету глісандуючі злети на дециму з поверненням до основної мелодичної лінії (такт 10), штучне перенесення мелодії з першої в другу октаву (такт 11), навмисне алогічно вжиті хроматичні прикраси (такт 15). Та

найбільше композитор проявляє свободу при репризному проведенні (з 21 такту), де на *f* помпезно звучить тема в C-dur'і, потім фугатно накладається її проведення в Des-dur'і та в D-dur'і, а в динамічно виділеній каденції (на *ff*) автор ніби демонстративно підкреслює, що оперативно зумів виплутатися з тональних «хаців», утвердивши початковий C-dur. Так, для Менуету характерним виступає поєднання непоєднуваного у вертикальному розрізі музичної тканини (основна тема і супровід до неї).

В Арії з варіаціями на тему Г. Ф. Генделя найяскравіше проявилися сміливість і винахідливість автора ХХ ст. Тема експонується як точна цитата, однак в рамках перших чотирьох варіацій відбувається трансформація барокового образу. І варіація характеризується збереженням основного каркасу теми, але композитор грає тут барвами однойменних тональностей (B-dur і b-moll), таким чином тема коливається між двома ладовими полюсами. Крім того, глісандуючі злети, що розривають цілісність теми, додають звучанню певної міражності. У II варіації вже зароджуються паростки майбутньої трансформації. Контури теми ледь проглядають в арпеджованих злетах на staccato. З'являються джазові мотиви в акомпанементі. Тема стає скерцозно-грайливою, що підкреслюється постійними темповими коливаннями. У III варіації, надзвичайно віртуозній, такі тенденції загострюються: вона сприймається як вихор, що призводить до IV варіації, кульмінації твору – появи нахабного регтайму, як зазначає автор [4, с. 264], насиченого гострими ритмами, інтенсивною мелізматиною, імпровізаційними глісандо в акомпанементі. Однак в неочікуваний момент звучання обривається, все зникає як марево. Пауза з ферматою несе тут вагоме семантичне навантаження. Якісно змінюється відчуття часу в музиці (Allegretto con moto змінює Lento). Відбувається переключення, драматургічна модуляція, перехід до заключної V варіації, де все повертається до вихідного пункту. Барокова тема наче воскресає. Її поява (як і в I варіації) супроводжується виблискуваннями мажоро-мінору з утвердженням основної тональності (B-dur). Таким чином, в Арії ми спостерігаємо поєднання непоєднуваного по горизонталі за рахунок появи регтайму в IV варіації. Оскільки тема Г. Ф. Генделя експонується як точна цитата і в процесі варіаційного розвитку «модулює» в якісно інший жанр (регтайм), то можемо вказати і на наявний тут рух від «недеформації» до деформації. Під знаком відсторонення як одним із невід'ємних ознак гротеску особливо характерним виступає неспівпадіння двох сторін – змістовної і формотворчої, що ми і спостерігаємо в цьому творі.

Прояви гротеску варто розглянути також в Маленькій партиті № 2 (1986) і Сонаті № 1 для віолончелі і фортепіано (1969). В обох названих творах фігурує улюблений для композитора тембр віолончелі, який він свідомо приберігає для втілення своїх сокровенних задумів.

Маленьку партиту № 2 написано влітку 1986 року після жахливої квітневої аварії на ЧАЕС, що суттєво вплинуло на драматургію циклу. Як справедливо зазначила М. Кононова, ознаки комічного і трагічного в цьому творі перебувають у нерозривній антиномічній єдності [5, с. 132]. Ю. Іщенко у своїй статті «*Моя гармонія*» вказував, що бароковий пласт тут закладено у структурі і фактурі, а сучасний – у мелодії і гармонії [4, с. 264]. Після Сарабанди, яка є трагічним центром серед комічного «*роззулу*» [4, с. 265], несподівано з'являється нібито безтурботна і грайлива Жига. Вона створює образно-семантичну арку до перших двох частин циклу і викликає асоціації з карнавалом, але на противагу основній танцювальній темі у фугу вводиться цитата середньовічної секвенції *Dies irae*, яка спочатку підкоряє собі партію віолончелі (такт 17), а потім пронизує і всю фактуру. Таким чином фатальним музичним знаком заражена вся партитура твору. Фінал партити перетворюється на справжній танок смерті, як влучно зауважила М. Кононова [6, с. 129]. Композитор семантично деформує тему, подаючи веселе *Dies irae* [4, с. 265]. Перед нами постає трагікомічна розв'язка циклу. Отже, гротеск тут виникає, по-перше, на перетині середньовічної секвенції і легковажної жиги, в контексті якої, по-друге, відбувається образна трансформація першої, що ми визначаємо як деформацію-зав'язку.

У зв'язку з появою знакових музичних тем-цитат у творчості Ю. Іщенка доречно розглянути і Сонату № 1 для віолончелі і фортепіано. У фінальній другій частині циклу на апогеї кульмінації у фортепіано звучить заключна партія (такти 121-166), в якій композитор звертається до популярної у 60-70-ті роки ХХ ст. мелодії «*А я иду, шагаю по Москве*». Вона тематично проростає ще в рамках головної партії (такти 43-44, 66-68), де викристалізовується її мелодична і ритмічна канва. Тема демонстративно заявляє про себе у партії фортепіано, після чого як відлуння на *mf* дублюється у віолончелі – це звуки об'єктивної реальності, в атмосфері якої перебуває герой. Тема-цитата подається деформовано, що підкреслюється дисонансною гармонією. Її поява символізує реакцію автора на поверхневий, штучний оптимізм радянського суспільства. Флажолети і глісандуючі *pizzicato* віолончелі, що лунають на фоні теми, звучать як гнівні

вигуки, неприхований протест. У такий спосіб композитор виразив незгоду і протест проти радянського тоталітаризму. Якщо в Маленькій партиті № 2 піднімаються екзистенційні питання буття, то Соната № 1 для віолончелі і фортепіано містить в собі відгук на злободенні, насущні проблеми соціуму і гротеск виникає тут через появу деформованої цитати мелодії «А я іду, шагаю по Москві».

Отже, підводячи підсумки, можемо вказати на те, що гротеск у творах Ю. Іщенка найчастіше виникає у зв'язку з цитуванням відомих тем, в результаті чого виникає деформація-зав'язка (тема Й. С. Баха в Прелюдії з Маленької партити № 1, Dies irae в Жизі з Маленької партити № 2, мелодія пісні «А я іду, шагаю по Москві» в фіналі віолончельної сонати), або рух від «недеформації» до деформації (барокова тема «модулює» в регтайм в Арії з Маленької партити № 1). Часто композитор послуговується принципом поєднання непоєднуваного у вертикальному розрізі музичної тканини (гротескний контрапункт у Прелюдії та Менуеті з Маленької партити № 1), рідше – поєднанням непоєднуваного по горизонталі (поява регтайму в контексті варіацій на тему Г. Ф. Генделя в Арії з Маленької партити № 1). Як бачимо, сенс гротеску варто шукати в його примхливій і ніби випадковій естетичній логіці, логіці алогізму, яка виявляється близькою творчому мисленню Ю. Іщенка.

Оксана Диминяца. Камерно-инструментальное творчество Ю. Ищенко сквозь призму тенденций гротескности

Статья посвящена рассмотрению камерно-инструментального творчества Ю. Ищенко, где с позиции выявления особенностей воплощения гротеска в музыке анализируются Маленькие партиты №№ 1, 2 и Соната № 1 для виолончели и фортепиано.

Ключевые слова: камерно-инструментальное творчество, партита, соната, гротеск.

Oksana Diminyatsa. Chamber and instrumental works of Y. Ishchenko in the light of grotesque trends

The article is devoted to the overview of chamber and instrumental works of Y. Ishchenko. There are reviewed the Small Partita No1 & No 2 and Sonata for cello and piano No 1 with position of display of embodiment features of grotesque in music.

Keywords: chamber-instrumental work, Partita, Sonata, grotesque.

Література

1. Бекетова Н. Смеховой мир опер Шостаковича (К проблеме содержания гротескной концепции) / Н. Бекетова // Вопросы музыкального содержания. сб. трудов.– М., 1996. – Вып. 136. – С. 126-145.
 2. Бородин Б. Комическое в музыке / Б. Бородин. – М.: Композитор, 2004.
 3. Зав'ялова О. Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенко / О. Зав'ялова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.– К., 2012. – Вип. 94. – С. 145-163.
 4. Іщенко Ю. Моя гармония / Ю. Іщенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 94. – К., 2012. – С. 245-267.
 5. Кононова М. Особливості відображення індивідуального композиторського стилю в жанрових моделях минулого (на прикладі Маленьких партит № 2 та № 4 Ю. Іщенко) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.– К., 2012. – Вип. 94. – С. 130-144.
 6. Кононова М. Особливості інтерпретаційних версій Маленьких партит № 2 та № 4 Юрія Іщенко / М. Кононова // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.– К., 2005. – Вип. 36, кн.1. – С. 126-136.
 7. Курьшева Т. Театральность и музыка / Т.Курьшева. – М.: Советский композитор, 1984. – 200с.
 8. Магда Т. Гротеск как феномен культуры / Т. Магда // Философия XX века: школы и концепции. – Спб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 134-136.
 9. Мальшева Т. Гротеск в русском и советском музыкальном театре первой трети XX века: дисс. канд. искусствоведения / Мальшева Т. – М., 1986. – 211с.
 10. Мошонкина Т. Гротеск в «Истории солдата» Стравинского // О музыке. статьи молодых музыковедов. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 40-64.
 11. Тукова І. Функція жанру в сучасній музиці (на прикладі «Маленьких партит» Ю. Іщенко) / І. Тукова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.– К., 2012. – Вип. 94. – С. 120-130.
 12. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрешного дня / Й. Хейзинга. – М., 1992. – 458 с.
 13. Цукер А. Особенности музыкального гротеска / А. Цукер // Советская музыка. – 1969. – № 10. – С. 42-45.
-