

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Ю. ІЩЕНКА КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕНДЕНЦІЙ ГРОТЕСКОВОСТІ

Стаття присвячена огляду камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенко, 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. Іщенко 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 альту 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 імponує 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, *«Адажіетто 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. Пукера (логічний алогізм) [13], Т. Малишевої (ненормативність) [9], Т. Куришевої

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.

(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 данностями (на чому наголошував Б. Бородін [2, с. 37]).

2. Деформація знайомого, усталеного, звичного, що може проявлятися, 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 старо-

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.

винної сюїти-партити (Алеманда, Куранта, Сарабанда, Жига), а нато-мість вводить довільні номери: Прелюдію, Менует, Арію і Сици-ліану (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.

Прелюдія відкривається відомою бахівською темою із Сюїти сі-мінор, яка вже одразу звучить деформовано, тобто, подана за принципом деформації-зав'язки. Завдяки інтонаційно-ритмічним на-вмисним 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 зменшено-му тризвуку, що якісно деформує її. Гра цими двома тонально-стями 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 непоєд-нуваними тональностями, грає готовою музичною даністю (тема Й. С. Баха), деформуючи її, і, зрештою, грає зі слухачем, демонстру-ючи 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 «*хащів*», 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 цих творах фігурує улюблений для композитора тембр віолончелі, який він свідомо береже 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 «*розулу*» [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 иду, шагаю по Москве*».

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 иду, шагаю по Москве*» 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 непокєднуваного у вертикальному розрізі музичної тканини (гротескний контрапункт у Прелюдії та Менуеті з Маленької партити № 1), рідше – поєднанням непокєднуваного 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.