

**ПОЕТИЧНО-ФІЛОСОФСЬКІ ОБРАЗИ
«РАНКОВОЇ МУЗИКИ» Ю. ІЩЕНКА:
ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Стаття присвячена питанням взаємодії поетичного та музичного текстів у програмному творі Ю. Іщенка для 2-х фортепіано. Виявлено механізм впливу програмної жанрової основи на формування комплексу емоційно-образних і інтонаційно-піаністичних завдань в ансамблевій інтерпретації.

Ключові слова: *двоклавірний дует, інтерпретація, лірико-поетична інтонація, ансамбль, семантика, Ю. Іщенко.*

Важливою метою виконавської музичної інтерпретації є розкриття виражальних можливостей музичного твору. Ця творча діяльність інтерпретатора передбачає в широкому вимірі розуміння твору та створення своєї індивідуально-виконавської версії.

Опануванню художнього змісту твору часто допомагають не тільки суб'єктивні погляди, а й збагачені іншими інтерпретаційними вирішеннями відчуття. На основі порівнянь своїх інтуїтивно-аналітичних рішень з «еталонними» слуховими уявленнями про твір, який інтерпретується, виникає один зі ступенів творчого процесу «прочитання» тексту. Але цілком інше відчуття – відчуття особливої відповідальності – постає перед інтерпретатором композиторського артефакту, про який він не має підготовлених власних вражень.

Особливою специфічністю інтерпретаторських пошуків може характеризуватися інструментальний твір, в якому композитор використовує поетичний епіграф, утворюючи асоціативний зв'язок між двома «мовними» рядами (музичним та вербальним). Тут саме програмний задум композитора заряджає виконавчий процес пізнання твору та створення музичної інтерпретації своєрідним новим імпульсом. У цьому випадку виконавчий ракурс буде спрямований не тільки на пізнання інтонаційної природи нотного тексту, а й на асоціативно-порівняльний аналіз взаємозв'язку між двома творчими ідеями (поетичної і музичної), які емоційно розкривають єдину образну сферу твору.

Для виявлення деяких явних і прихованих програмно-спрямованих семантичних імпульсів, які містять поетичний та музичний тексти, обрано програмний твір українського композитора Юрія

Іщенка «*Ранкова музика*» для двох фортепіано. Він неодноразово виконувався автором статті у складі фортепіанного дуету «*Oleyuria*», у тому числі у концерті, який відбувся у 2002 році у Львівській філармонії. Цей досвід дає можливість говорити, що образно-інтонаційний комплекс цього твору, поєднуючи поезію і музичну поетику у художню цілісність, втілений у такому концертному жанрі як **двоклавірний дует** [7, с. 7], безсумнівно, відкриває нові грані композиторських пошуків на порозі ХХІ ст.

Програмною основою п'єси Юрія Іщенка «*Ранкова музика*» стали поетичні рядки Василя Чумака, котрі спрямовують «*функцію передбачення*» (термін Л. Кияновської) реципієнтів (і виконавців, і слухачів) на *лірично-філософське* сприйняття художнього артефакту. Звукова реалізація фортепіанним ансамблем змісту композиції, яка базується на поєднанні семантики поетичного (вербального) та музичного (невербального) текстів, а також творчих стилів двох художніх натур (поета і композитора), відображає програмну ідею як цілісне явище.

Твір Ю. Іщенка є не просто засобом ілюстрації художнього змісту цих поетичних рядків. Він, розвиваючи музично вербальні образи, несе нове енергоінформаційне знання про змістовну ідею.

Згідно з жанровою специфікою двоклавірного дуету, важливим завданням всього процесу інтерпретації стає пошук піаністами (на базі поєднання поетичної та музичної ідеї) спільної лірико-поетичної інтонації і визначення ідентичних в ансамблі виконавських прийомів, пов'язаних з втіленням емоційного образу п'єси сучасного українського композитора.

Зіставляючи асоціативно-змістовний ряд поетичного епіграфу з художньою реалізацією його семантичного поля у музичному тексті, спробуємо усвідомити взаємозв'язок виражальних засобів виконання та глибоких причинно-наслідкових прошарків образного змісту. Адже, за словами О. Самойленко, «*музыка оказывается способной вбирать в себя и подчиняет принципам своего языка все те смыслы, которые наполняют реальное существование человека*» [6, с. 99] .

Зважаючи на тлумачення літературознавчого словника, що символ – це «*предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому не тотожній знакові... Символ постає процесом активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і – навпаки, відмінністю зовнішнього і внутрішнього... Символ існує в безкінечно*

означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення» [3, с.635], зосередимо увагу на образній символіці поетичного тексту.

Філософський настрій поетичних рядків Василя Чумака підкреслює поєднання сприйняття природи з душевним станом: «*Хочу я – ранок у полі стрічатиму – жемчуг молитви хрещатим барвінком повити*». В них енергія душевного прагнення («*хочу я*») співпадає з певним часом дії («*ранок*») – початком дня, початком творіння, повнотою світлих життєвих сил. А «*поле*» – це той простір, який асоціюється з безкінечною широчінню, мальовничою красою природи, а також життєвим полем реалізації духовних можливостей людини. Слова «*жемчуг молитви*» фіксують молитовний душевний стан поета, який у взаємодії з музичним всесвітом композитора, наводить на алузію з п'єсою «*Ранкова молитва*» з фортепіанного циклу П. Чайковського «*Дитячий альбом*».

Семантика словосполучення «*хрещатим барвінком*» постає у вигляді образу, знайомого з творчості Тараса Шевченка, у рядках якого «*Твій барвіночок хрещатий заріс боголюю*» [4, с. 717], гармонійно поєднуються молитовність з образом хреста. Спираючись на дослідження О. Соколом звукоінтонаційного образу світу в поезії Т. Шевченка, бачимо, що семантика релігійного стану проявляється в насиченні «*Кобзаря*» «*многочисленным массивом религиозно-культурных песен, молитв*» [6, с. 71], крім цього, у поета «*очень обширным является понятийное поле слова «молитися» – 228 слов*» [6, с. 70]. Емоційно-психологічне сприйняття світу через молитовне переживання великого українського поета Тараса Шевченка формувало понятійний апарат численних вітчизняних авторів, зокрема й Василя Чумака. Безсумнівно, що таке емоційне наповнення поетичних рядків дістало відображення у музичній інтонації твору Ю. Іщенко, і ця акумуляція *духовних* станів різноманітних текстів вимагає від виконавців *духовного, високонатхненного відтворення звукової форми твору*.

У поетичній семантиці художньої тканини органічно поєднуються різноманітні елементи, включаючи кольорову палітру. Вона стає важливою ознакою не лише живописних картин. В поетичній і музичній творчості така художня категорія, як колорит, відображує барвистість реального світу, розкриває емоційну та психологічну сторону художнього образу.

У поетичному епіграфі зіставляються два кольори – перламутрово-білий («*перли*») та голубий («*барвінок*»). Внутрішній настрій

поета, який відобразив світло та чистоту через понятійне сприйняття основного символічного змісту білого, і небесну далечінь, безкінечність, божественну присутність, які асоціюються з голубим кольором, тонко відчув композитор.

Не руйнуючи закони тонального тяжіння, Ю. Іщенко (як і в Капричіо для 2-х фортепіано, сонаті для віолончелі з фортепіано, сонаті для скрипки з фортепіано) користується світлим відчуттям білого атонального письма, на тлі якого акорди-тембри, які нагадують письмо Б. Бартока, створюють особливу барвистість звукової сфери. Регістрова віддаленість партій першого та другого роялів символічно малює безмежність космічного простору, використовуючи також і просторову віддаленість піаністів.

Починаючи з вступного акорду, увага інтерпретаторів буде зосереджена на символіці колориту *fis* – тематичному ядрі епізоду *Roso più mosso*, який також присутній і в побудові заключного акорду. Мабуть, Іщенко відчував цю звукову барву так, як і О. Скрибін, в уяві якого *fis-dur* – тональність синього кольору, тональність духу. Коли виблискуючі пасажі 16-их і 32-их (на межах епізодів) спалахують вогненним світлом у кульмінації (*Roso più mosso, maestoso, ff*), тоді пригадуються стрімкі польотні теми «*Поєми вогню*» О. Скрибіна, які наділені енергією пориву і відчуттям космічного простору. Учасники двоклавірного дуєту повинні зуміти створити «*кольорову партитуру*» інтерпретації, в якій кожний звук або інтервал мають відповідний тембровий колорит.

Динаміка пориву, яка закладена на початку поетичного епіграфу, проникає в драматургію музичної форми. В її основі – мозаїка чергування епізодів та пасажів, які, здіймаючись вгору, мають неоднакові кульмінаційні кінцівки: обриваються з наступною паузою на ферматі; зупиняються на акорді – тембровій плямі або розчиняються в атмосфері сонористичної стилістики (повторення заданих послідовностей). Використання композитором алеаторної техніки у динаміці мерехтіння дозволяє ансамблю добитися ефекту, схожого на звуковий міраж або туман.

Бажаємо підкреслити надзвичайно важливу функцію *фермат*, які заглиблюють слухачів у відповідні поетиці твору моменти роздумів. Вони то розділяють швидкісно наступаючі побудови, то підкреслюють захопливий стан і примушують «*зупинити мить*», насолоджуватись тишею.

Особливе ілюстративно-художнє навантаження *фермати* несуть

у вступі і в завершенні музичного висловлювання. Народження перших звуків у глибині басового регістру другого роялю (акорд з ферматою) немов говорять про пробудження у надрах землі першого звукового сплетіння, нагадуючи нам про характерний для Ю. Іщенка прийом. Адже і в першому квартеті, і в віолончельній сонаті теми-ідеї, «в яких композитор надає великого значення моментові зародження їх інтонаційної основи, становленню музичної думки в часі» [2, с. 13], починаються саме з одного звука, з порожнечі.

Звукозображальні переливи 16-их першого роялю (в кінці з ферматою над четвертною нотою або ферматою над паузою – звучання тиші), які знаходяться від початкового акорду другого роялю на відстані 6 октав, подібні кольоровим «плямам» на картинах художників-імпресіоністів. Це потребує витонченого нюансування та слухової уваги до ефекту луна-резонансу.

Увесь вступний розділ (*Tempo rubato e capriccioso*) виписаний без тактової структури (*senza misura*) та спирається на численні зупинки при допомозі фермат на паузах або акордах. Однак це не породжує статичку, а навпаки, приносить елемент живого дихання, вільної натуральності, з якою пов'язано зародження нового дня, перетворення хаосу в чітку організовану структуру.

Створити лірично-медитативну картину вдалось композитору завдяки таким, поміченим Андрієм Штогаренком ще у студентські роки якостям, як «велика творча фантазія, вміння слухати музику, прекрасне відчуття форми» [2, с. 6].

У заключному епізоді (*Tranquillo*) *фермати*, над кожною, по черзі виникаючою нотою (всього 11 восьмих), змушують піаністів вслухатись у поступове сходження по всіх регістрах звукової хвилі та слідкувати за естафетою передавання звука-думки від одного учасника ансамблю до другого, відчуваючи плавність польотного руху від земного до небесного.

Форма твору Ю. Іщенка включає в себе елементи рондо (повтори епізодів подані в різноманітних варіаційних змінах). Так, лірично прониклива мелодія зі вступу (*Andante*), яка складається з трьох ланок (здіймаються від *cis* без метро-ритмічної організації), появляється в середині твору (*Andante sostenuto*) зі змінною метрикою 5/8, 3/8. Композитор, продовжуючи використовувати монотематичні прийоми Ф. Ліста, знаходить різні способи для перетворення тематичного матеріалу: переносить проведення мелодії з партії першого роялю в партію другого; педальну димку першого викладення (усе

на одній педалі) прояснює при повторному проведенні (педаль на кожну ланку); стислу появу теми у вступі (соло першого роялю) змінює на десятикратне повторення двох перших її ланок на фоні мелодійних фігурацій (в партії другого роялю). Застосування композитором розміреної остінатності дозволяє створити картину спокійного молитовного настрою.

Динамічні підйоми органічно втілюють художній задум п'єси. Епізоди *Poco più mosso* і *Allegretto giocoso* наповнені контрастами цілеспрямованої енергії та танцювальної ритміки. Ансамблю необхідно відчутти грайливість синкопійованого танцювального ритму, який кружляє у вступі на *accelerando*, а потім в *Allegretto giocoso* чергується з чіткою ходюю звуків попереднього епізоду.

Гра ритмів (2/4, 4/4, 3/8, 4/8, 5/8) посередині п'єси у поєднанні з аритмією вступу та завершення дозволяє фортепіанному дуету розкрити ту символіку образів, яка зіштовхує стихію незнаного з мінливістю натуральних ритмів. Звукозображальність твору відбита також у зниканні звучності пасажів (на повторі заданої формули), а в кінці – у збільшенні інтервалу часу паузами.

Різнобарвне наповнення письма твору Ю. Іщенка наближається до досягнень імпресіонізму в райдужно-переливчастому, темброво-диференційному звучанні (в основі партії першого роялю – мелодійна структура, другого роялю – гармонійний стрижень). Як і в вокальному циклі «*Перлисті ланцюг*», в мініатюрах для скрипки і фортепіано «*Акварелі*», поетичний настрій автора, відбиваючи синтетичну природу програмності «*Ранкової музики*», органічно виливається в надання їм «*мінливо імпресіоністичних барв, поетичності в ніжно-ліричних, жартівливих або колористичних картинках*» [2, с. 37].

Напруженість драматизації, спрямованої до завершення твору, зростаюча насиченість фактури та поява дзвеніння у верхньому регістрі, кульмінаційні акорди (As-dur, *fff*), які переходять в енергійний потік безперервного бурління в обох партіях – усе це набуває симфонічного розмаху, нагадуючи сторінки музики С. Рахманінова. Філософсько-елегійний характер проявляється у зіставленні зображальності, пов'язаної з образами природи та мрійливої медитації, яка поглиблює проникнення у питання буття. Звідси і різноманітність інтонаційних вібрацій, представлених у витончених співвідношеннях головного і другорядного у двох фортепіанних партіях.

Для виконавців у роботі над інтерпретацією важливо рельєфно

відобразити дві образні сфери – *мрійливості* (в моменти «спокою» на ферматах та в остінатності) та *руху* (грайливого, як символу «життя»), або стрімкого підйому, який символізує «політ»).

Висловлювання від першої особи у поетичному епіграфі перетворюється на діалогічне музичне висловлювання, у якому два виконавці неподільні у своєму емоційному настрої. Таким чином постає найскладніше ансамблево-виконавське завдання – створити звукову картину безперервного музичного потоку, з досконалістю взаємодіючи на інтерпретативно-технологічному рівні.

«*Ранкова музика*», на наш погляд, стала прикладом тих фундаментальних властивостей камерно-ансамблевої культури, які, за словами Ірини Польської, пов'язані «с воплощением высоких обобщений, напряженных этического-философских размышлений и идей, тонкого и глубокого психологического постижения человеческой духовности и эмоционального мира» [5, с.189].

Погоджуємось з думкою Віктора Камінського, що «оригінальність як неподібність ні на кого, самоствердження через винайдення чудернацьких комбінацій звуків вже явно пережила свій час». Аналіз реалізації музичної програмності поетично-філософських образів «*Ранкової музики*» демонструє, що наш сучасник Юрій Іщенко зумів знайти (на базі переважно традиційної музичної мови) засоби реалізації в ансамблі двох фортепіано особливого глибинного задуму, доповнюючи нечисленний ряд творів духовно-філософської лірики у цьому жанрі.

Ольга Щербакова. Поэтически-философские образы «Утренней музыки» Ю. Ищенко: к вопросу интерпретации

Статья посвящена вопросам взаимодействия поэтически-художественного и музыкального текстов в программном произведении Ю. Ищенко для 2-х фортепиано. Выявлен механизм влияния программной жанровой основы на формирование комплекса эмоционально-образных и интонационно-пианистических задач в ансамблевой интерпретации.

Ключевые слова: *двухклавирный дуэт, интерпретация, лирико-поэтическая интонация, ансамбль, семантика, Ю. Ищенко.*