

УДК 789.2+78.071.1 (477) “19”

*Ольга Анатоліївна Суховерська,  
аспірант кафедри історії української музики і фольклористики  
Національної Музичної Академії імені П.І. Чайковського*

### **«ПОЕТИЧНІ НАСТРОЇ» Ю. ИЩЕНКА В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ**

В статті вперше в сучасному музикознавстві аналізується перший зошит фортепіанного циклу «Поетичні настрої» Ю. Іщенко. Акцентується увага на композиційних та стильових аспектах композиції.

*Ключові слова:* стиль, лад, мініатюра, полістилістика.

*Ольга Анатольевна Суховерская,  
аспирант кафедры истории украинской музыки и фольклористики  
НМАУ имени П.И. Чайковского*

### **«ПОЭТИЧЕСКИЕ НАСТРОЕНИЯ» Ю. ИЩЕНКА В КОНТЕКСТЕ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ХХ ВЕКА**

В статье впервые в современном музыковедении анализируется первая тетрадь фортепианного цикла «Поэтические настроения» Ю. Ищенко. Акцентируется внимание на композиционных и стилевых аспектах композиции.

*Ключевые слова:* стиль, лад, миниатюра, полистилистика.

*Olga Anatoliyivna Sukhovska,  
Postgraduate student of studying of the chair of Ukrainian music and folklore  
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

### **«POETIC MOODS» BY Y. ISHCENKO IN THE CONTEXT OF STYLISTIC FEATURES OF MUSICAL CULTURE OF XX CENTURY**

In the article for the first time in the modern musicology is analyzing first notebook of piano cycle «Poetic Moods» by Y. Ischenko. Attention is focused on compositional and stylistic aspects of composition.

*Key words:* style, mode, miniature, polystylistics.

Перший зошит фортепіанного циклу «*Poetic moods*» («Поетичні настрої») був створений Юрієм Іщенком у 1981 році. Зі стильової точки зору твір є ще недостатньо самостійним, у ньому відчутні впливи фортепіанних п'єс малої форми кінця ХІХ – початку ХХ століття, зокрема творів Й. Брамса, С. Рахманінова, О. Скрибін, С. Прокоф'єва як на рівні ладогармонічних структур, так і на рівні музичної форми.

Актуальність даної статті полягає в тому, що до цього часу фортепіанній творчості Юрія Іщенко не приділено достатньої уваги з боку музикознавців. Існують певні наукові пошуки і здобутки в галузі інструментальної, вокальної музики, особливостей стилю композитора [2; 3], тому необхідність вивчення і аналізу фортепіанної творчості композитора не викликає сумніву.

Цикл складається з семи п'єс, які контрастують між собою. На музично-образному рівні цей контраст балансує у відповідності до гротесково-скерцозних, лірико-медитативних та трагічних образів. Так, лірико-поетична перша мініатюра змінюється насторожено-скерцозною другою; та, в свою чергу, переходить у трагічну маршоподібну третю. Далі настає черга легкого, грайливого скерцо четвертої. Ліричний та медитативний настрій п'ятої змінюється драматичним та пафосно-трагедійним скерцо шостої, а завершує цикл поетична мініатюра, яка побудована на ремінісценціях попередніх.

З точки зору ладової будови, п'єси циклу «*Poetic moods*» є прикладом атональної організації. Говорити про певні ладові опори тут не доводиться. Щодо музичної форми, то її риси пов'язані з достатньо традиційними для жанру фортепіанної мініатюри рисами, які сформувалися ще на початку ХХ століття (зокрема у п'єсах С. Прокоф'єва). Отже, можна говорити про активне засвоєння Юрієм Іщенком даної традиції. Розглянемо детальніше специфіку його циклу.

### № 1 – *Tempo rubato con anima*.

Являє собою невелику *quasi* імпровізаційну п'єсу, викладену в одночастинній формі. Вона складається з двох речень, причому друге є варіантним повтором першого, який, до того ж, розвиває основне тематичне зерно.

Фактура мініатюри – фігураційного типу. *Quasi* мелодична лінія тут присутня, але вона інтегрується у переливи фігурацій. Подібні риси є характерним явищем для фортепіанної музики пізнього романтизму (зокрема у деяких останніх *intermezzo* Й. Брамса) та початку ХХ століття, у тому числі й для творів О. Скрябіна та С. Прокоф'єва.

Жанрова основа мініатюри – прелюдія. По-перше, це досягається за рахунок імпровізаційної природи фактури. По-друге, музична форма тут є одночастинною, яка доволі часто зустрічається в інших представників жанру.

Розглянемо особливості розвитку музичної тканини. Основна тема заповнює обсяг у перші два такти. Вона містить у собі мелодичну лінію, з якої виростають фігурації. Ця риса, а також загальний низхідний рух, звучання на *p* створюють відчуття неспокійної мінливості, можливо, томління. При другому проведенні цього ядра (3-4 такти) розвиток відбувається дещо інакше: загальний висхідний рух, *crescendo*, провокує на відкриття цієї теми та її просвітлення. У 5-6 тактах можна спостерігати вичленування матеріалу першого такту тематичного ядра та проведення його у русі, подібному до секвенції. Подальший розвиток до 9-го такту відбувається у низхідному русі. Відзначимо тон *g*, до якого приходить розвиток мелодичної лінії і який виконує функцію своєрідної педалі до коротких фігурацій у акомпанементі. Три такти (10-12) висхідного речитативу виконують функцію кадансового замикання першого речення. Ремарка *recitativo* підкреслює манеру виконання даного фрагмента, що передбачає дуже виразне промовляння кожного тону та інтервалів між ними.

Друге речення, як уже зазначалось, являє собою приклад варіантного розвитку першого. Основне ядро транспонується на октаву вище (все інше – без змін), а його розвиток відбувається іншим чином, ніж у першому реченні. Друге речення не завершується каденційним речитативом. Заключне нанизування арпеджіо і пульсація тону «*des*» встановлює кінцевий акорд <*a-g-d*>.

Отже, дана п'єса являє собою приклад імпровізаційного висловлювання. Цього ефекту композитор досягає за рахунок:

– живої, ніби дихаючої фактури, яка утворюється внаслідок специфічного ритму, насиченого тріолями, квінтолями, секстолями, залігованими нотами, синкопами тощо;

– нерегулярної метроритміки, розшарованої на кілька пластів (як мінімум три), що виявляє тенденцію до подрібнення ближче до зони кульмінації;

– постійних агогічних відхилень від загального *tempo rubato con anima*, що підкреслює у цілому ліричний поетико-імпровізаційний характер мініатюри, до численних уповільнень (*ritenuto, meno mosso*) і кульмінаційного напруженого прискорення (*accelerando*);

– яскраво вираженої асоціації з живою, схвильованою мовою і диханням людини, що підкреслюється не лише авторськими ремарками, метроритмічною і тембровою організацією музичної тканини, а й засобами динаміки: уся п'єса звучить приглушено, ніби пошепки, в межах *p-pp*, лише одноразово, знову ж таки – у зоні кульмінації – досягаючи *mf* з наступним поверненням до *p-pp* у заключних тактах мініатюри.

## № 2 – *Allegretto*.

Являє собою скерцо, викладене у вільній імпровізаційній формі, в яку інтегруються елементи рондальності та варіаційності. Риси першої можна спостерігати у періодичних поверненнях початкових тактів основної теми, але за рахунок специфіки ладових та гармонічних процесів її навряд чи можна вважати рефреном. Риси другої – у повторі матеріалу епізоду після другого проведення теми «рефрену», що провокує на трактування форми як *подвійні варіації*.

Така досить складна форма обумовлена характером драматургічної ідеї, що втілює суперечку двох персоніфікованих тем: вигадливо-чудернацької, метушливої, кострубатої (розділ *A*) та замріяно-душевної, співучої (розділ *B*). Характерною є певна театралізація, майже зрима видовищність. Спочатку дається експозиція – презентація цих двох образів, один з яких ніби топчеться на місці і робить якісь незграбні рухи, намагаючись щось комусь довести, а другий замріяно награв свою мелодію, ніби нічого й не чує. Далі перший персонаж перебиває співця, знову втручається зі своїми репліками, які, втім, стають значно коротшими і невпевненішими (такти 13-14). Але співець продовжує далі свою пісню. Перша тема на коротку мить (20-й такт) ще раз втручається і зовсім зникає, і співець, нарешті, закінчує свою мелодію. Отже, є всі підстави говорити про перемогу ліричного начала над гротесково-скерцозним у цьому номері.

Можна відзначити тут і наявні принципи кадрово-монтажної драматургії, запозичені з кінематографа, що проявляється у розгортанні музичної тканини паралельно у двох планах. П'єса відрізняється різновидами гомофонної фактури, тривалість якої збігається з тривалістю розділів. У одному випадку акомпанементом є пульсуюче остинато, в іншому – бурдонна квінта. Мелодія розділу *A* за своїми рисами надзвичайно гротескова; епізод являє собою інструментальне награвання. Заключний арпеджований пасаж є прикладом фігураційної фактури. Подібні ефектні пасажі зустрічаються й наприкінці розділів форми.

Обсяг розділу *A* – сім тактів. Усі вони являють собою приклад поєднання механістичного пульсуючого остинато акомпанементу та мелодичної лінії, що насичена синкопами, дрібними тривалостями, хроматичними зворотами.

Розділ *B* (8-12 такти), як зазначалося, має жанрову основу інструментального награву. На бурдонний квінтакорд <*d-a-e*> нашаровується виразна орнаментована мелодія, в якій відсутні різкі стрибки, проте наявні тріолі та синкопи. Ремарка *cantabile* акцентує увагу на її кантиленній природі. Вона відрізняється внутрішньою єдністю побудови, без певних синтаксичних членувань і завершується тільки з зупинкою на тоні «*a*» у 12-му такті.

У 13-14 тактах повертається тема розділу *A* (*A<sub>1</sub>*), з 15-го – знову звучить тема розділу *B*, але у видозміненому вигляді (*B<sub>1</sub>*). Цього разу вона насиченіша нетрадиційними тривалостями (тріолями, квінтолями), синкопами та інтонаційно складними зворотами. У 20-му такті на короткий момент з'являється тема рефрену, але з 21-го і до кінця п'єси – панує тема епізоду, яка затверджує домінанту лірико-медитативного начала.

### № 3 – *Sostenuto lugubre*.

П'єса різко контрастує з двома попередніми. По-перше, сам характер темпової ремарки вказує на сувору та похмуру (*lugubre*) стриманість. По-друге, нова образно-жанрова сфера траурного маршу. Незважаючи на розмір 5/4, маршовість є доволі помітною через темп *Sostenuto lugubre* та характер акомпанементу (мірні терції у регістрах малої та великої октав). Ця мініатюра Ю. Іщенко створює яскраву алузію до музики С. Прокоф'єва – фортепіанного циклу «Миттевості», зокрема № 10.

Аналогічні терції (через дві-три октави) наявні і у партії правої руки, вони виконують функцію своєрідної педалі. У середині цього обрамлення знаходяться підголоски, що складаються з дрібних тривалостей та тріолів, квінтолів, секстолів тощо. Такою є специфіка фактури у першому розділі тричастинної форми.

Середній розділ (9-18 такти) має дещо іншу фактурну організацію, засновану на регістрових перекличках, коротких дискретних пасажах арпеджіо та більш енергійному русі (ремарка *con forza*). Нарешті, реприза синтезує елементи обох розділів.

Щодо ладової специфіки, то тут можна констатувати безумовну перевагу тональності *es*. Відчуття цієї переваги формується за рахунок мінорної терції <*es-ges*> у басу та її мажорного варіанта. У той же час, центральний розділ є більш розімкненим і відрізняється відсутністю чіткої ладової опори. Так, ладова організація у поєднанні з ритмікою і формує ефект жанрової присутності маршу як у траурному, так і в урочистому виглядах. Відповідно і характер образно-емоційного наповнення «модулює» від патетико-трагедійного до урочистого.

Драматургічний розвиток у першому розділі базується на поступовому *crescendo* музичної тканини. Воно досягається як за рахунок збільшення звучності музичної тканини, так і за рахунок поступового ускладнення та насичення підголоску, який починає активно себе проявляти з 6-го такту. Цей розвиток підводить до кульмінації у дев'ятому такті, з якої починається центральний розділ, у якому висвітлюється ще одна жанрово-образна грань цієї мініатюри – колокольний передзвін, ефект якого утворюється за рахунок сонорно-регістрових зіставлень та педалі. Ремарка *misterioso* («таємничо») лише підкреслює містичну та похмуру атмосферу п'єси. В образній сфері цього розділу можна проводити паралелі з фортепіанними творами С. Рахманінова, зокрема з «Етюдом-картиною № 8», який багато в чому подібний за образним наповненням та засобами його втілення.

У репризі, яка за своїми властивостями є синтетичною, обидві грані мініатюри – марш і колокольний передзвін – зливаються у єдиному русі. При цьому можна констатувати заспокоєння в музичній тканині, виражене у фактурному розрідженні, подальшому динамічному згасанні (від *pp* - *ppp*). Ці засоби створюють ефект поступового віддалення траурної ходи.

#### № 4 – *Allegretto zeffiroso*.

Мініатюра являє собою приклад енергійного, але в той же час легкого та повітряного скерцо. Вона має одночастинну форму з кодою, де друге речення є варіантним повтором першого.

У п'єсі переважає фактура гомофонного-гармонічного складу. Обидві партії дуже розвинені і можуть чергувати між собою функції мелодії та акомпанементу. З ладової точки зору тут можна виділити опори <G–C–D>, тривалість яких збігається з тривалістю розділів форми. Хоча вони є доволі слабкими і виявляються лише наприкінці розділів з акцентованою динамікою та форшлагом, зупинкою на центральному тоні. Інакше кажучи, ця опора є своєрідним аналогом *фіналісу* у монодії. Приклади такої ладової роботи можна знайти у творчості С. Прокоф'єва та Б. Бартока.

Драматургічний розвиток в обох реченнях заснований на поступовому *crescendo* музичної тканини та її підйому у верхній регістр. Серед фактурних елементів виділяються короткі пасажі або стрибки, які чергуються між партіями рук, створюючи ілюзію руху. Останній переривається короткою зупинкою на акорді нетерцієвої побудови. Саме таким чином будується матеріал першого такту, а згодом і 2 – 4-х тактів.

Такти з 5 по 8 являють собою безперервний рух до кульмінації та її саму. Він насичений короткими дискретними пасажами, поліритмічними складноладовими структурами. Цей рух завершується висхідним *martellatto* акордів та інтервалів у восьмому такті, яке зупиняється на акцентованому тоні-«*фіналісі*».

Друге речення, як це можна було очікувати, є варіантом першого. Загалом, прийоми розвитку тут зберігаються, а зміни стосуються лише певних інтонаційних зворотів та гармонічних структур. Невелика тритактова кода (18-20 такти) ставить солідну та впевнену крапку в цьому енергійному русі.

#### № 5 – *Andante recitando*.

Мініатюра є нетиповою порівняно з іншими п'єсами циклу. Це, по-перше, виражається у відсутності класичного тактометричного поділу та розміру. По-друге, ця риса провокує на достатньо вільний розвиток тематичного матеріалу, який виходить на межі відкритої імпровізації. Такі особливості обумовили і специфіку музичної форми: вона тут одночастинна з дуже умовним поділом (за рахунок повтору) на два розділи, кожен з яких займає обсяг в одну сторінку нотного тексту.

З точки зору ладової організації тут переважає опора на тон «*as*», яка, зокрема фіксується наприкінці твору. Іншою ознакою такої опори можна вважати достатньо яскраво виражену діатоніку: білоклавішні тони тут явно переважають, а у вертикалях акордів домінують терцієві структури.

У фактурі п'єси переважають елементи фігураційного типу та «акордові педали». Фігурації багато в чому подібні до пасажів речитативного плану з п'єси № 1<sup>1</sup> та – інструментальних награвань п'єси № 2, але без бурдонних квінтакордів. У свою чергу, на витримані акорди можуть «нанизуватись» інші звуки, як це можна побачити наприкінці обох розділів. Сонористична природа вертикалі та регістрові контрасти – засоби, які вказують на колористичний характер музичної фактури.

Драматургічний розвиток базується на зіставленні різних фактурних елементів в умовах відносної динамічної статичності. Так, у першому розділі динаміка не виходить за межі *p-pp*. Другий розділ, який є варіантом першого, базується на динамічних відтінках амплітудою від *mf* до *ff*. В іншому він повторює перший з незначними змінами на інтонаційному рівні.

Обидва розділи завершуються барвистою акордовою педаллю у поєднанні з поодинокими речитативами правої руки. Ці риси, а також авторська ремарка *dolente* вказують на дуже легке та заспокійливе звучання, яке підкреслює загальний лірико-медитативний образ даної п'єси.

#### № 6 – *Presto fervido*.

Як уже можна здогадатися з ремарки, п'єса різко контрастує з попередньою. Це енергійне полум'яне (*fervido* перекладається як *гаряче, полум'яно*) скерцо з патетико-трагедійною кінцівкою. Структура п'єси базується на вільній одночастинній формі з кодою.

З ладової точки зору ця п'єса являє собою приклад атональної організації без яскраво виражених опорних зон. Розвиток гранично хроматизований, що також є засобом виражальності в умовах гротесково-скерцозного характеру.

Фактура твору являє приклад чергувань гомофонно-гармонічного та фігураційного складів. Вираженої мелодичної лінії тут немає, вона дуже тісно переплетена з супроводом (у цьому можна вбачати втілення ідеї гармонії-мелодії О. Скрябіна). Фігурації і подальші акордові скандування формують зону кульмінації. Також варто відзначити домінування поліритмічних структур між партіями рук.

Розглянемо особливості драматургічного розвитку основної теми. Перші два такти виконують функцію вступу. Короткі дискретні поспівки на *mf*, які переходять між руками, – засоби, які формують відчуття розгону перед подальшим енергійним рухом. Останній являє собою поєднання коротких фігураційних поспівок, акордів правої руки та висхідного руху у лівій. Водночас цей фрагмент (3 – 5 такти) є прикладом і поліритмічних співвідношень та синкоп.

Матеріал 6 – 7-х тактів є варіантом першого-другого. Подальший двотактовий рух на фігураційних поспівках та поліритмії приводить до початку кульмінаційної зони, яка охоплює майже всю другу половину твору. З акордів на *ff* у правій руці та коротких висхідних арпеджіо у лівій виростають фігурації, пасажі яких приводять до акордових скандувань. Таке «скандування» у 19 – 20-х тактах підводить до кульмінаційної коди *Adagio drammatico*, яка являє собою акорди у різних регістрах на *fff*. Зіставлення регістрів формує ефект передзвону. Глибокими «набатними» ударами акордів (певна відсилка до № 3, де також присутня колокольність) ця п'єса завершується. Наступна, заключна, виконується *attacca*.

### № 7 – *Tempo rubato*.

Особливість цієї мініатюри полягає в тому, що в ній синтезуються елементи з практично усіх попередніх мініатюр. Обрані автором фрагменти, репрезентують в основному ліричний бік образної сфери циклу. Вочевидь, це продиктоване композиторським устремлінням до перемоги світлого ліричного начала над темним гротесковим. І такий підсумок циклу вказує на домінування сповненої краси лірики та внутрішньої і зовнішньої гармонії.

Послідовність цитат вказує і на музичну форму п'єси – тричастинна з кодою. Починається вона варіантним проведенням основного тематичного ядра першої мініатюри. Цей фрагмент займає обсяг з першого по 5-й такти. Далі йде фрагмент бурдонного розділу з п'єси № 2 (6 – 9 такти, ремарка *cantabile*), потім – розгорнутий (10 – 14-й такти) фрагмент з середини третього номера. За ним, до 27 такту, знову йде фрагмент з епізоду № 2, у який інтегрується початковий мотив п'єси № 4 (15 – 16-й такти, ремарка *capricioso*). З 28 по 35 такти викладений фрагмент тематичного ядра першої мініатюри (можна розглядати цю появу як початок репризи). Нарешті у коді (36 – 40-й такти) з'являються речитативи з № 2 та акорди з № 5.

Таким чином, ліричне начало утверджує свою перевагу над скерцо.

Проведений аналіз дає підстави відносити цикл «*Poetic moods*» до неоромантичної тенденції в сучасній українській фортепіанній музиці, яка виявляється у наступному:

1. Наявність контрастних образних сфер – ліричної (репрезентованою у мініатюрах № 1 та № 5, у розділі *B* – другої), гротескно-скерцозної (мініатюри № 2, № 4) та драматико-трагедійної (№ 3, № 6), – з подальшим синтезуванням всіх елементів і образних сфер та затвердженням ліричної сфери у заключному № 7.

2. У циклі відчутні стильові впливи музики епохи пізнього романтизму (програмна назва твору, перевага ліричних настоїв, народно-бурдонні квінти як ознака фольклорного начала). Впливи фортепіанної музики першої половини ХХ століття, представлені, зокрема, творчістю О. Скребіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Б. Бартока тощо. Інтонаційна природа мініатюри викликає алюзії до «Етюдів-картин» С. Рахманінова, «Миттєвостей» С. Прокоф'єва, «Інтермеццо» Й. Брамса тощо. У мініатюрі № 5, з її лірико-медитативним характером, можна вбачати й риси низки прелюдій К. Дебюссі.

3. Характер жанрових витоків тематизму, що відрізняються різноманітністю: прелюдійність (№ 1), рондальність та варіаційність (№ 2), траурна маршовість та колокольність (№ 3), скерцозність (№ 2, № 4, № 6), речитативність (№ 5), імпровізація (№ 1, № 7).

4. Особливості музичної форми, які представлені спектром від рондально-варіаційної (№ 2) – до одночастинної (№ 1, № 4, № 5, № 6), тричастинної (№ 3, 7).

5. Особливості самої музичної тканини. Зокрема, ладові особливості, які спираються як на атональні (№ 1, № 2, № 6), так і на складноладові (№ 3, № 4, № 5) структури.

6. Особливості темброво-фактурної роботи композитора, яка є визначальною для композиційно-драматургічної структури мініатюр.

Такі стильові відсилки до інтонаційних практик та жанрово-стильових рис минулого взагалі притаманні музиці початку 70-х років ХХ століття (часу створення «*Poetic moods*»). При цьому, це стосується як академічної, так і неакадемічної традицій. Як приклади можна навести:

- творчий метод *полістилістики*<sup>2</sup>, в якому працював А. Шнітке;
- електроакустичні колажі, засновані на трансформації творів минулого;
- вільні обробки зразків академічної музики (зокрема у джазовому та роковому стилях).

Усе це вказує на повноцінну тенденцію звернення до минулого, на тлі проблем сучасного глобалізованого світу. І в цій складній системі, ліричне світовідчуття Ю. Іщенка затверджує й ліричну домінанту його творчості.

#### *Примітки*

<sup>1</sup> Навіть темпова ремарка п'єси – *Andante recitando* – вказує на речитативну та вільно-імпровізаційну природу звучання мініатюри, що робить її подібною до п'єси №1.

<sup>2</sup> Відповідно до цієї концепції йдеться про вираження «нової плюралістичної свідомості», яка «в своїй боротьбі з умовностями консервативного і авангардного академізму переступає через найстійкішу умовність – поняття стилю як стерильно чистого явища». Як основні форми прояву цієї тенденції виділяються принцип цитування і принцип алюзії (стилістичного натяку, гри в стиль).

#### *Література*

1. *Sawycky Roman*. Music Review: «Poetic Moods» CD presents a century of Ukrainian piano music / Roman Sawycky // *The Ukrainian Weekly*. – 2007. – No. 22. – Sunday, June 3. – 10 p.

2. *Ищенко Юрий* та сучасний музичний простір / Юрий Ищенко // *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського* / [упоряд. І.Б. Пясковський]. – К., 2012. – Вип.94. – 307 с.

3. *Ищенко Ю.* Моя гармонія / Ю. Ищенко // *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. – К., 2004. – Вип. 37. – С.114-126.

4. *Медушевский В.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевський // *Музыкальный современник*. – М.: Сов. композитор 1984. – Вып.5. – С. 5-17.