

УДК 78.27

*Олександра Гумен (Київ)*

**ЮРІЙ ІЩЕНКО. КВІНТЕТ ДЛЯ АРФИ, ДВОХ СКРИПОК,  
АЛЬТА ТА ВІОЛОНЧЕЛІ**

*Гумен Олександра. Юрій Іщенко. Квінтет для арфи, двох скрипок, альт та віолончелі*

Вперше в українському музикознавстві проаналізовано жанрово - стильові та інтонаційно - драматургічні ознаки квінтету для арфи, двох скрипок, альт та віолончелі сучасного українського композитора Ю. Іщенка в контексті арфової творчості. Висвітлено питання про значення квінтету Ю. Іщенка для становлення якісно нового етапу в українській виконавській культурі.

*Ключові слова* : жанрово-стильові особливості, арфове виконавство, квінтет Ю. Іщенка.

***Гумен Олександра. Юрий Ищенко. Квінтет для арфи, двох скрипок, альти и виолончели***

Впервые в украинском музыковедении проанализированы жанрово-стилевые и интонационно-драматургические параметры квинтета для арфы, двух скрипок, альти и виолончели современного украинского композитора Ю. Ищенко в контексте арфового творчества. Освещено значение квинтета Ю. Ищенко для становления качественно нового этапа украинской исполнительской культуры.

*Ключевые слова* : жанрово-стилевые особенности, арфовое исполнительство, квинтет Ю. Ищенко.

***Gumen Oleksandra. Quintet for a harp, two violins, viola and violoncello by Y. Ischenko***

The first time in Ukrainian musicology was analyzed the genre and stylistic, intonation and dramaturgic peculiarities of composition quintet for a harp, two violins, viola and violoncello by modern Ukrainian composer Y. Ischenko. Also in the article the importance of the Y. Ischenko concert for the formation process of the brand new stage of harp performance culture in Ukrainian music.

*Key words* : harp, harp performance, quintet for a harp, two violins, viola and violoncello by Y. Ischenko.

Камерно-інструментальний ансамбль із арфою має довгу історію. З давніх давен арфу використовували не лише як сольний, а й як акомпануючий інструмент у культових та світських формах музикування. Потужний розвиток арфової творчості спостерігається у XVIII ст., коли естетика бароко концентрує зусилля митців на відтворення багатогранного світу людських почуттів. Саме в цей час остаточно викристалізуються класичні ознаки камерно-ансамблевої музики та урізноманітнюються її склади. Однак “золотою добою” арфи вважають період класицизму. Відомо, що Й. Гайдн писав твори з арфою для чеського арфіста-віртуоза Ж. -Б. Крумгольца, який служив в оркестрі графа Естерази. Значний внесок у формування арфового виконавства зробили: Ф. -М. Майєр – композитор і педагог, засновник дитячої арфової школи, чеський композитор Ян Дусік (Дюссек) і ще чимало славних композиторів, педагогів і виконавців, що залучали арфи до різноманітних інструментальних складів – тріо, квартетів, квінтетів тощо. Оскільки далі мова йтиме саме про квінтет з арфою у складі, вирізнімо з довгого переліку імен і назв перші зразки такої творчості в

європейській музиці: Концертіно для флейти, гобоя, кларнета, фагота і арфи Й. Вайгля (1815), австрійського композитора і диригента, учня Й. Гайдна і А. Сальєрі та Квінтет для арфи 2-х скрипок, альту, віолончелі Е.-Т. Гофмана (1807).

У вітчизняній арфовій літературі перший квінтет з арфою зустрічаємо в творчості Д. Бортнянського, який у 80-х рр. XVIII ст., перебуваючи на службі в Павловську, пише інструментальний ансамбль для скрипки, альту, віолончелі та гамби, арфи і клавесина. Незвичайний склад твору пояснюється його призначенням. Створений на пошану великої княгині Марії Федорівни твір мали виконувати наближені до двору музиканти - аристократи.

Особливо плідний розвиток ансамблів з арфою спостерігається в європейській музиці у ХХ ст. Так, за довідником О. Олійник, лише квінтетів нараховується близько ста [1].

Однак, в українській літературі того часу, напрочуд багатій на камерно-інструментальні форми, ми віднайшли лише два таких квінтети: мало відома виконавцям Сюїта для струнного квартету та арфи А. М. Солтиса (1953) і Квінтет Ю. Я. Іщенка (1974), саме про цей твір піде мова далі.

У творчому доробку Ю. Іщенка арфове звучання завжди займало одне із провідних місць. За свідченнями митця, його художнє сприйняття цього інструменту завжди узгоджувалося насамперед із втіленням душевної гармонії. В одному із листів композитор зізнається, що закоханий у арфу все життя: “*Якби я жив у раю, творив би тільки для арфи*” [2].

Нині творчий доробок композитора для арфи представлений творами різних жанрів. Сюди увійшли: дует для флейти та арфи “Партита” (1973); Квінтет для двох скрипок, альту, віолончелі та арфи (1974); Концерт для арфи, клавесина і камерного оркестру (1986); “Шість Хоку” на слова японських поетів для голосу та арфи (1972), соната та сольні п’єси.

Особливе місце не лише в творчості композитора, але й загалом в українській арфовій музиці посідає Квінтет із арфою. Фактично цей твір став одним із перших у вітчизняній літературі ХХ ст., в якому арфа тлумачиться не тільки і не стільки для відтворення притаманної їй тембральної колористики, а виступає важливим чинником тематичної та композиційно-драматургічної цілісності твору. Саме звучання арфи пронизує весь основний тематизм твору.

Композиція Квінтету відповідає класичним параметрам жанру із традиційним тлумаченням функцій кожної із чотирьох частин інструментального циклу. Так, перша частина твору — *Allegro moderato* —

виконує роль експозиції загальної інтонаційної концепції твору, друга— *Vivace giojoso* — легке та радісне скерцо; третя — *Adagio epico* - драматичний із вкрапленнями епічної стилістики монолог; четверта — *Allegro eroico* — енергійний фінал-висновок.

Попри наявність чітко окресленої класицистичної моделі жанру, Квінтет є яскраво національним за концепцією, а відтак і інтонаційною природою тематизму. Епічна спрямованість образного задуму твору знайшла своє втілення у різноманітних інтонаційних комплексах, серед яких: билинна декламація, веснянковий хоровод, лірична пісенність, думовий монолог, ритуальна танцювальність.

Незважаючи на жанрове розмаїття інтонаційна концепція Квінтету постає як монументальна цілісність. Об'єднуючим чинником у даному випадку виступає використаний композитором принцип монотематизму. Так, зокрема, увесь провідний тематичний матеріал Квінтету базується на безпівтоновій трихордовій мелодичній поспівці (зчеплення секунди та терції в межах кварта, іноді квінти). Показово, що його експонування відбувається саме в партії арфи (ц. 1). Цей тематичний комплекс дістає інтонаційне втілення: від ліричного хороводу до язичницького танцю, від мрійної пісні до епічної декламації — саме цього вимагає подальше драматургічне розгортання цілого. Жанрово-інтонаційне варіювання монотематичної поспівки позначається на ладовому аспекті. У залежності від ситуацій та драматичного розвитку монотематичний комплекс забарвлюється тритонову поспівкою (другої частини) або модулює до більш виразної діатоніки (зчеплення двох терцій) у третій частині. Таким чином в музичному розгортанні твору відчутні засади мобільного і стабільного начал.

Перша частина Квінтету — *Allegro moderato* — експонує всі складові інтонаційної розбудови твору. Форма частини — сонатна із епізодом замість розробки та кодою, — у якій домінують принципи наскрізного розвитку і хвильової драматургії, репрезентує, у сконцентрованому вигляді, загальну спрямованість драматургічного розвитку твору. Так, уже в початкових тактах експозиції композитор зіставляє дві провідні за функціональним призначенням і контрастні в образно-інтонаційному плані теми. Перша (тт. 1 – 5) — тема головної партії — епіко-декламаційна, монументальна (хорал струнних), хоча і не без натяку на приховану танцювальність (раптова синкопа у 2 такті, дводольний метр). Її повна протилежність — тема побічної партії, озвучена тембром арфи solo - лірично-витончена, жанрово багатозначна: у ній відчутна і пісенність української веснянки (пластичність

низхідної трихордової монотематичної поспівки), і плетиво хороводу (кружляння мелодії в межах квінти із метричним переакцентуванням верхнього звуку внаслідок зміни дводольного метру на тридольний). Вимальовується образ крихкий і водночас мобільний. Невипадково саме його одразу починає розвивати композитор. Тема звучить почергово у партії першої та другої скрипок, причому композитор одразу вдається до її мелодичного перетворення. Спочатку змінюється її ладовий каркас: квартова основа розширюється до квінтової, що посилює пісенну природу теми. Згодом варіювання монотематичної поспівки приводить до появи нового тематичного утворення — не з низхідним, а круговим (секундовий хід вгору і спадання на кварту) мелодичним рухом. Внаслідок цих перетворень як кульмінація першого етапу розвитку (перший розділ складної тричастинної форми першої частини) постає нова тема — Заключна партія (ц. 2 + 11 т). Показово, що проведення перших тактів теми з'являється спочатку в партії арфи, і лише згодом мелодію підхоплюють скрипка та альт. Це піднесена тема-гімн, тема-пісня, в якій єднаються особистісне і загальне (*tutti*, проведення мелодії у струнних і арфи). Її тематична структура із акцентуванням терцевої ладової основи вже передбачає мужню, героїчну тему фіналу Квінтету, але інтонаційно, ще залишається в колі ліричної образності першої частини. Відзвучавши, тема зникає, розпадається на фрази і в своєму останньому проведенні (ц. 5 + 10 т) у скрипки *solo* повертається до серпанково-ліричного звучання теми побічної партії, заявленого на початку розділу арфою.

Середній розділ першої частини — епізод *Andante* (ц. 6 – 8+3 т.) — при беззаперечному збереженні тематичної єдності із експозицією (принцип монотематизму), переводить дію у сферу особистісної лірики. Трихордові поспівки, на яких базуються два монологи — альта і віолончелі, тут подані через мовно-ліричні інтонації запитання, зітхання. Їх особистісний струмінь посилюють колористичні присмерково-ірреальні арпеджіо арфи та тремоло скрипок. У процесі розвитку загальне звучання ліричної інтонаційної сфери поступово забарвлюється у драматичні тони. До цього призводять введення монологу до низького регістру віолончелі із загостренням речитативного типу мовлення, а згодом і поява експресивно-декламаційного дуету скрипок. Акумулявання енергії зумовлює наступний драматургічний спалах — на кульмінації з'являється перша тема частини. Розпочинається динамізована реприза.

У порівнянні з першим проведенням, тема головної партії втратила свою монументальність і статичність. Образ набув драматичної якості внаслідок втрати цілісності. Тепер тема внутрішньо контрастна, її основу складає діалог двох інтонаційно полярних ліній: епічної (перша скрипка) та лірико-драматичної, монологічної (друга скрипка). Драматизму звучання темі надає також використання засад діалогу в горизонтальному вияві: зіставлення фраз різного тембрового забарвлення (віолончель — альт і перша скрипка — друга скрипка).

Спрямованість інтонаційно-тематичного розвитку в репризі загалом тотожна експозиційному (реприза завершується піднесеною темою заключної партії), однак все ж має свою специфіку. Заявлений на початку репризи принцип драматизації головних тем-образів підсилюється секвенційним розвитком основних тематичних блоків (ц.ц.12 - 14), поліфонізацією та полімелодизацією фактури і, зрештою, появою нового образу, що стає кульмінацією I частини і “передбаченням” інтонаційної концепції всього циклу.

Тематично образ, що постає на *fff* у викладенні струнно-смичкових інструментів (ц. 18) є тотожним темі побічної партії. Однак якісно тема змінюється, переінтонується композитором. У ній вже виразно проступає забарвлення: зникає епіко-героїчне, граціозне звучання початкового викладу, вона подається компактно, у ритмічному збільшенні, на перший план виноситься інтонація заклик. Так само велично озвучує тему арфа (ц. 20), ніби підтверджуючи ідею. Нівелюється особистісне, його змінює дещо пафосне всезагальне. Однак, надалі в епічних акордах арфи зринає інтонація запитання, що проростає в ліричний монолог-каденцію. Невдовзі з’являються віолончельний речитатив та присмерково-ірреальні тремоло струнних із серединного розділу першої частини - композитор ніби заперечує однозначність епічної розв’язки, передбачаючи повернення ліричного начала.

Друга частина циклу (Скерцо) презентує ідею співіснування полярних образних сфер, взаємодію ігрового та ліричного компонентів. Як і в першій частині Квінтету, композитор вдається до співставлення контрастного тематизму шляхом переключення драматургії тембрів. Подібно як і у першій частині експонування ліричної образності подано через партію арфи, що вводить пісенно-граціозну тему - мелодичний варіант побічної партії, Скерцозно-ігрове начало подається тембрами струнно-смичкових інструментів. На перший погляд ця гамоподібна на *staccato* чотиритактова

тема із синкопованим завершенням є новою в музичній тканині Квінтету. Однак, при більш уважному аналізі стає очевидною її тотожність гамоподібному пасажу в партії арфи з першої частини Квінтету (ц. 2, тт. 4 – 6). Окрім мелодичного контуру, їх єднає і ладова основа — використання міксолідійського мажору, особливість звучання якого буде використана композитором як чинник загострення ліричної образності другої частини. Зокрема, витончено-пісенна тема із тритоновною ладовою основою, що з'являється в серединному розділі першої частини складної тричастинної форми (ц. 24.) в партії першої скрипки, є результатом синтезу інтонаційно-мелодичного розвитку ліричної образної сфери та ладової специфіки скерцозної образності.

Переважання ліричної образної сфери в розгортанні музичної драматургії другої частини засвідчує і загальний середній розділ частини. Тут композитор вводить ліричну інтонаційність у вкрай суб'єктивованому, навіть, містичному вияві (темпова ремарка *Moderato misterioso*). Підтвердженням такої якості образу є межове розрідження фактури, що заповнюють поодинокі змертво-застиглі трихордові поспівки, виконані прийомом флажолетів та тремоло. Згодом музична тканина розділу мелодизується, і в його середній частині (цц. 29 – 31) проростають пісенні фрази-спалахи, інтонаційно споріднені із темою побічної партії першої частини. Однак у драматургічному розгортанні другої частини, лірико-пісенний мелодичний розвиток спочатку розчиняється у містичних обертонових звучаннях репризи серединного розділу, а згодом і скерцозної звучності загальної репризи.

Основу образно-інтонаційного змісту третьої частини Квінтету презентує епічний речитатив-оповідь. Його імпровізаційна природа з вільною ритмікою та темброво-фактурні ефекти (бурдонний тон “ре” в альті і мелодичне *ostinato* у арфи) вказують на думові впливи на загальну концепцію частини, підтвержені до того ж тричастинною побудовою композиції.

Проте серединний розділ форми вносить у музичну тканину третьої частини якісно нову інтонаційну сферу — лірико-драматичну. Вона викристалізовується із надр мовних, а отже особистісних за своїм походженням, інтонацій. Особливістю цього розділу є використання прийомів, що ведуть до драматизації образного змісту. До останніх, зокрема, належать унісонне із введенням прийому “бартоновського” *pizzicato* проведення думового мотиву (ц. 46), гостродисонантна кластерна, (але на трихордовій основі) вертикаль, введення позамузичних прийомів гри на арфі

(удари долонями по низьких струнах та корпусу інструмента). Поява ліричної теми сприймається як результат попереднього інтонаційного розвитку і як своєрідне зняття драматичної напруги. Однак ця лірична тема, яка виникає на гребені кульмінації, не є новою ані в інтонаційному, ані тематичному відношеннях. Її мелодичний контур є сплавом ліричної теми із серединного розділу другої частини Квінтету (ц. 29) та піднесено-романтичної теми Заключної партії першої частини. В розгортанні цілого - це останнє втілення ліричної образності, що є наслідком інтонаційних перетворень і так послідовно драматизоване. Повернення до думового речитативу в репрізі частини лише загострює драматичну звучність третьої частини.

Фінал Квінтету об'єднує тематично різний матеріал. Основа тематизму четвертої частини базується як на об'єктивних, так і суб'єктивних типах інтонацій: веснянкові хороводні в темі побічної партії з першої частини (ц. 50), речитативно-монологічні в ліричних темах другої частини (ц. 54), скерцозна моторика (ц. 57), драматичні трихордові акорди у арфи (цц. 64 – 65). Основний образ фіналу втілює перша тема - рефрен (форма частини наближена до рондо-сонати). Саме їй відповідає темпова ремарка, виставлена композитором: *Allegro eroico*. Мелодично - це тема, що викристалізувалась із Заключної партії першої частини (на це вказує спільність ладової основи), однак інтонаційно та ладово близька до теми головної партії. Її характеризує синтез билинно-оповідних та заклично-героїчних інтонацій. Могутності та величі звучання темі надають акордово-хоральний виклад, темброва однорідність (струнно-смичкові). У процесі розвитку тема майже не зазнає змін. Виняток становить останнє її проведення (ц. 66), де у кожній фразі теми-хоралу композитор зменшує тривалість останнього звуку, посилюючи ефект “обірваності” прийомом *staccato* і паузами. Згодом між фразами теми з'являються цілі такти пауз. Однак це не впливає на цілісність билинно-героїчного образу. Він просто відсторонюється, відходить у минуле. Зважаючи на те, що така його якість завершує фінал і композицію в цілому, можна говорити про епічну концепцію циклу, в якій арфі надано роль втілення ліричного начала. Партії арфи наділені автором багатим спектром виражально-колеристичних ефектів, це і короткі та довгі *glissando*, педальне *glissando*, флажолети, різноманітні ударні ефекти, струнні збагачені барвистою палітрою штрихів, що надають образній сфері Квінтету надзвичайної виразності. Максимальне наближення до симфонічного жанру досягається завдяки драматургічній насиченості. Монументальність задуму



талановито втілена композитором за допомогою мінімальних інструментальних засобів.

Вперше Квінтет Ю. Іщенка був виконаний у 1975 році в залі Будинку композиторів талановитими молодими музикантами: Н. В. Ізмайловою (арфа) та Струнним Квартетом ім. М. Лисенка у складі: А. Баженов (скрипка), Б. Скворцов (скрипка), Ю. Холодов (альт), Л. Краснощок (віолончель). Як згадує композитор, це був без сумніву “золотий склад” цього квартету, саме для них Ю. Іщенко створив Квінтет і чотири Квартети.

Квінтет для двох скрипок, альту, віолончелі та арфи Юрія Іщенка суттєво збагатив виконавський репертуар арфіста і достойно презентує українську виконавську культуру.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Олійник О. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою у складі / О. Олійник. – Львів., 2005. – 292 с.
2. Шамеева Н. История развития отечественной музыки для арфы (XX век) / Н. Шамаева. - М., 1994. - 146 с.
3. Мистецтво України : Біографічний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К. : Укр. Енциклопедія, 1997. – 697 с.
4. Митці України : енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. - К. : Українська енциклопедія ім. М. Бажана, 1992. – 846 с.
5. Муха А. Композитори України та української діаспори : Довідник / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.
6. Олійник О. Короткий історичний огляд ансамблевого музикування / О. Олійник // Камерні ансамблі для арфи : програма для вищих навчальних закладів. - К., 1997.