

**СТРУКТУРА И ФУНКЦИЯ «ВЕРОЧКИНОГО АККОРДА»
В ОПЕРНОЙ ТРИЛОГИИ ЮРИЯ ИЩЕНКО**

Гармония как одно из важнейших средств выразительности всегда находилась в области творческих поисков для композиторов разных эпох. Стремление насытить какое-либо созвучие содержанием, придать ему образную конкретизацию, нередко становилось визитной карточкой композиторов-романтиков. Так, истории музыки известны «шубертовская субдоминанта», «шопеновская доминанта», «Тристан-аккорд» Р. Вагнера, «Прометей-аккорд» А. Скрябина. И если первые два случая находятся в сфере интересных гармонических образований – как минорное трезвучие VI ступени у Ф. Шуберта и доминанта с секстой Ф. Шопена, то аккорды Р. Вагнера и А. Скрябина лежат в иной плоскости – в них использована авторская синтезированная структура аккорда с ярко выраженным программным содержанием.

Продолжателем традиций создания авторских аккордов стал и Юрий Ищенко – современный украинский композитор. По образцу музыки прошлого, «верочкин аккорд» Ю. Ищенко выходит за пределы одного сочинения, охватывая широкую образную и жанровую сферы, а также выполняет ряд содержательных функций. Тем самым, композитор привносит в сферу гармонии новое содержание и структурные компоненты, обогащая выразительный спектр современной музыки. **Актуальность темы** данного исследования состоит в том, что впервые будет рассмотрен «верочкин аккорд» как одно из показательных явлений современной гармонии.

В данном исследовании осуществлена попытка определить стилистическую подоплеку появления одного из ведущих средств выразительности творчества Ю. Ищенко – «верочкиного» лейтаккорда. **Целью исследования** стала образно-стилевая расшифровка «верочкиного аккорда», исходя из творческой эволюции и авторской трактовки гармонии композитором.

Оперное творчество Юрия Ищенко представлено тремя откровениями на темы рассказов и драм А. П. Чехова: «Верочка», «Водевиль»

и «Мы отдохнем». Композитор предстает как мыслитель, который каждый звук и знак пропускает сквозь призму сознания и тяготеет к осмыслению своих творческих исканий, их философской трактовке. Потому, анализируя музыку Ю. Ищенко, невозможно обойти стороной его литературное наследие, в котором одно из важнейших мест занимает статья «Моя гармония», опубликованная на сайте композитора [1]. В своей аналитической работе композитор рассматривает собственный музыкальный язык, его эволюцию, этапы формирования, дает характеристику творческому методу, раскрывает специфику гармонического языка и, наконец, осуществляет периодизацию своего музыкального творчества. Статья раскрывает личность Юрия Ищенко как блистательного литератора, музыковеда, философа.

Одна из определяющих особенностей творческой работы Юрия Ищенко – это восприятие гармонии в художественно-образном ключе, персонификация едва ли не каждого тона аккорда и раскрытие противоречий в аккордовых взаимодействиях: «Уменьшенные аккорды я откровенно не люблю. <...> я от них страдал, как от клаустрофобии – тесно и нечем дышать», «Кадансовый квартсекстаккорд поразил фатальной предопределенностью...», «драма доминантового секундаккорда, когда субдоминантовый бас оказывается плененным доминантовой гармонией!» [1, с. 2]. Гармония для Юрия Ищенко – это объект семантизации.

Потому найденное композитором созвучие, названное «верочкин аккорд», стало одним из важнейших признаков стиля, позволяющих обнаружить специфику творчества Юрия Ищенко.

По строению, «верочкин аккорд» представляет собой мажорное трезвучие плюс мажорное трезвучие большой ноной выше, типа

$$c - e - g - d^1 - fis^1 - a^1$$

Названный композитором «аккорд двойного мажора».

В нем синтезирована логика нескольких аккордовых образований.

Структурно, «терпкое» созвучие предстает как терцдецимааккорд без септимы. Ее отсутствие и придает аккорду многозначность, своеобразную диалектику, соединение двух начал – одновременно таких близких и далеких. Если наличие септимы позволяло бы банально

трактовать этот аккорд как созвучие терцовой структуры, ее же отсутствие свидетельствует о том, что два трезвучия объединяются в секундовом соотношении – как известно, наиболее напряженном в классической гармонии.

Другой взгляд на строение аккорда – это созвучие нетерцовой структуры, типа квинтаккорд: если разложить звуки аккорда по квинтам от самого нижнего до самого верхнего. В нем также присутствует выпущенный тон, потому что завершает цепочку моноинтервалов – нона.

$$c - g - d^1 - a^1 - e^2 - fis^3$$

Расположение «верочкиного» аккорда по квинтам проясняет его акустическую природу – родство с обертоновым звукорядом, в котором, как известно, интервал между 2 и 3 обертоном – квинта. Потому, данное созвучие следует трактовать вне тональности и вне ладовых тяготений, так как оно представляет гармонию высшего порядка, как акустически совершенное созвучие.

Если извлечь ладовую составляющую из «верочкиного» аккорда, то он предстанет в новом качестве – как вертикализованный лидийский гексахорд. Присутствие в созвучии лидийской кварты – высокой IV ступени подчеркивает идилличность образного строя, воспринимается как символ ожидания радости, чуда.

$$c - d - e - fis - g - a$$

Однако, помимо вышеперечисленных версий аккорда, в научной литературе существует и разработанная классификация созвучий XX века, осуществленная Ц. Когоутеком [2]. С точки зрения современной гармонии, «верочкин» аккорд можно рассмотреть с трех позиций:

- как биаккорд или полиаккорд (бигармония или полигармония): когда «созвучия образуются путем соединения двух (или больше) простых аккордов» [2, с. 90]. Однако, в фактурном отношении, любое воплощение «верочкиного аккорда» в операх Ю. Ищенко предстает как вертикаль, достигающаяся движением полифонических голосов, что несколько вуалирует ситуацию биаккорда;

- как аккорд специальный, характерный в расширенно-тональной технике [2, с. 47], по аналогии с аккордом А. Скрябина. С той лишь поправкой, что в операх Ю. Ищенко отсутствует единый тональный центр и представлена хроматическая двенадцатиступенная тональность, в рамках которой, созвучие двойного мажора не может быть функционально определено;

- как аккорд с произвольной интервальной структурой – кластер [2, с. 47]. Если собрать звуки «верочкиного аккорда» в одну октаву, то его можно трактовать как шестизвучный кластер. Однако, композитор заведомо разводит голоса аккорда на два фактурных пласта – нижний охватывает звуки одного мажорного трезвучия, верхний – другого.

Таким образом, «верочкин-аккорд» предстает как оригинальное, специфически авторское созвучие, которое трактуется в рамках современных техник композиторского письма.

История появления «верочкиного» аккорда связана с ранним этапом творчества Юрия Ищенко. Интегрируя стили, техники письма и переосмысливая гармонический язык многовекового развития музыкального искусства, Юрий Ищенко в 1970 г. создает Первую флейтовую сонату, в которой впервые появляется «аккорд двойного мажора». В следующем году в опере «Верочка», этот же аккорд используется как лейтаккорд героини, потому, впоследствии, данное созвучие стало именоваться «верочкин» аккорд и стало лейтаккордом всего творчества композитора.

Предпосылками к его появлению были несколько находок композитора в первом периоде творчества, которые, синтезируясь и эволюционируя, породили упомянутое созвучие. Среди них:

- 1) Склонность композитора к вертикализации фактуры и усложнению терцовой структуры аккорда. Во время обучения в консерватории, Юрий Ищенко тщательно изучал произведения старших современников-преподавателей – Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, А. Штогаренко. Следствием тому стала эмансипация септаккордов и нонаккордов, причем настолько, что «самые ранние из изданных сочинений <...> буквально нашпигованы этими терпкими созвучиями» [1, с. 2];

- 2) Увлечение композитора смешением противоположных функций в одной вертикали: «вверху довольно простой аккорд, внизу – “чужая” квинта» [1, с. 3–4];

3) Опыты с ладами народной музыки, возникшие с подачи преподавателя класса композиции – А. Я. Штогаренко;

4) Наследование творчества А. Скрябина и С. Прокофьева, которые как пишет Ю. Ищенко «поселились во мне навсегда. Первый режиссирует мои мелодии, <...> второй – гармонию». [1, с. 5]. При этом в музыкальный язык композитора прочно входит повышенная альтерация и малая септима в основе аккорда;

5) Постепенно усложняя гармоническую вертикаль, композитор приходит к аккордам нетерцовой структуры, что вызвано проникновением азиатской пентатоники, а так же тяготеет к трихордовым созвучиям. Влияние столь экзотических средств выразительности стало следствием педагогической работы композитора со студентами Вьетнама;

6) Соединение полифонии и гармонии в диалектическом единстве; Достигнув апогея в вертикали, Юрий Ищенко начал искать иные пути реализации творческих замыслов. Таким выходом стала полифония, которая послужила первоначалом музыкального языка композитора. Этот этап метафорично назван композитором «гармоническое «перерождение». К тому же, к концу 60-х годов Ю. Ищенко стал яростным поклонником творчества Д. Д. Шостаковича, который пленял композитора идейной стороной своего творчества и, как выразился сам Юрий Яковлевич: «Именно Шостаковича я считаю своим доктором, излечившим меня от «вертикальной болезни» [1, с. 7];

7) Достижение свободной атональности, которая появилась под влиянием музыки А. Веберна.

Таким образом, «верочкин» аккорд предстает в интегрированной функции обобщения поисков композитора в области звуковой вертикали и горизонтали. Однако его появление вполне обосновано и содержит не только теоретическую подоплеку – это и стремление композитора к семантизации, и персонификации гармонии. Потому, аккорд следует трактовать в символично-философском ключе.

Каждая из опер Юрия Ищенко представляет особую грань в контексте развития украинской музыки и, безусловно, раскрывает современные тенденции композиторского творчества. В своих операх композитор синтезировал творческие наработки, найденные им в других жанрах. Так, от крупных произведений (симфоний, сонат, концертов) – перенял масштабность композиционных структур и ориента-

цию на философско-этическую проблематику. Камерно-вокальные и малые инструментальные циклы наложили отпечаток на образность, где очевидна психологическая детализация, изысканный гармонический язык, тонкие эмоциональные градации лирической сферы.

Первая из опер, написанных на сюжет А. П. Чехова – «Верочка» – образец камерного жанра. Ее появление было, вероятно, спровоцировано общей тенденцией к лиризации, и психологизации оперы в современном украинском искусстве. Свидетельством тому могут служить оперы «Анна Каренина» Ю. Мейтуса и «Нежность» В. Губаренко.

Опера в одном действии «Верочка» написана на либретто Валерия Куринского по одноименному рассказу А. П. Чехова в 1971 году. Обращает на себя внимание, насколько бережно композитор воплотил поэтику великого писателя и драматурга. При минимальном сценическом действии главное внимание переключается в сферу психологических переживаний, реализованных средствами оркестра. Опера стала исходной точкой для осуществления замыслов других опер Юрия Ищенко. Так, в ней воплощены основополагающие принципы работы с литературным первоисточником.

Во-первых, композитор пользуется неизменным чеховским текстом, развернутые пейзажные зарисовки которого переводит в сферу музыкальной звукоизобразительности. Во-вторых – в операх нет композиционно завершенных арий и ансамблей. Все музыкальное целое выстраивается из череды монологов, перемежающихся с диалогическими сценами. И, наконец, в-третьих – оперную трилогию объединяет единый аккордово-гармонический комплекс – «верочкин аккорд», получивший символическое значение. Этот аккорд для композитора в обобщенном значении символизирует «Прекрасное». В зависимости от контекста, аккорд принимает более конкретную смысловую нагрузку – Любви, Божественного начала или Надежды. «В опере “Верочка”, он (аккорд двойного мажора) выступает как лейтаккорд героини, и с тех пор символизирует для меня самые светлые и сокровенные человеческие устремления. Именно этот аккорд объединяет все три мои чеховские оперы в огромный “сверхцикл”». [1, с. 6]

Значение «верочкиного» аккорда для смыслообразования одноименной оперы подтверждается его местоположением. Он открывает оперу – оркестровое вступление к которой начинается с аккорда двой-

ного мажора. Причем, мажорные трезвучия звучат не только в вертикальном единстве, они, также развернуты в горизонтали – как мелодическая линия и как последовательно взятые трезвучия секундового соотношения. Первый раздел вступления построен на основе главных лейтмотивов оперы – это и аккорд «двойного мажора» и тема Верочки, в изложении группы струнно-смычковых инструментов. Преобладающим принципом развития в этом разделе становится мотивная разработка терцовых мотивов, их секвентное развитие, постепенное движение к кульминации и следующий за ней спад. Таким образом, средствами оркестра композитор настраивает на лирическую образность оперы, на ее камерную направленность.

Следующее появление «верочкиного аккорда» (ц. 7) проясняет его персонификацию. Он появляется в беседе Огнева и Кузнецова на словах «И конечно, особый поклон Вере Гавриловне». При звучащем в оркестровой педали аккорде, в вокальной партии Огнева появляются не типичные для него терцовые мотивы. Следовательно, складывается косвенная характеристика образа главной героини и экспозиция показательных для нее музыкальных средств выразительности.

В дальнейшем, лейтаккорд появляется в первом этапе прощания Верочки и Огнева (ц. 13). В сопровождении робких слов Верочки «Вы у нас ничего не забыли?» в оркестре звучит тема из оркестрового вступления оперы, построенная на аккордах «двойного мажора» в ином тембровом варианте – с солирующим английским рожком. Вокальные реплики героини имитирует оркестр, тем самым раскрывая чувственность и эмоциональную трепетность образа Верочки, а в партии Огнева, тем временем, звучит буффонадная скороговорка с внезапными скачками на нону, тритон, что значительно контрастирует с интонационным строем героини.

Второй этап прощания также открывается «верочкиным аккордом», звучащим в варианте оркестрового вступления – сопровождая лейттему героини (ц. 16). В этом эпизоде героиня молчит, не отвечает на вопросы Огнева, а ее внутренний мир, подтекст ее молчания раскрывается красками оркестра вновь с солирующим английским рожком.

Кульминация оперы – объяснение Верочки в любви к Огневу. В сопровождении монолога-признания героини (ц. 19) в оркестре звучат три фактурных пласта – триольные фигурации по звукам мажорных

трезвучий, выдержанные трезвучия в высоком регистре и мелодическая линия в диалоге флейт и скрипок. Гармоническая вертикаль в этом случае представлена аккордом «двойного мажора», в значительно модифицированном виде – в тритоновом соотношении:

$$h - dis - fis - f^1 - a^1 - c^1$$

С фонической точки зрения – это наивысшая степень напряженности звучания, что объясняет сложившуюся ситуацию сценического действия.

Усиливает значимость средств – расположение аккордов не только в вертикали, но и по горизонтали.

В завершении каждого из двух разделов монолога вновь появляется «верочкин» аккорд. В первом случае (ц. 22) он звучит в первоначальном виде – в секундовом соотношении и аккордовой фактуре, в тесном расположении и среднем регистре. Второй случай связан со всплеском эмоций, кульминацией монолога героини (ц. 27) – тутти оркестра, фортиссимо на выдержанных звуках и новое соотношение трезвучий – на расстоянии большой септимы.

$$b - d - f - a^1 - cis^2 - e^2$$

Преобразование лейтаккорда связано с новой стадией развития чувств в душе главной героини.

Последнее появление «верочкиного» аккорда значительно завуалировано (ц. 30), так как изложено не по вертикали, а только по горизонтали и в фигурации, сопровождая лейттему Верочки в партиях трубы и валторны. Это кульминация в развитии образа главной героини, потому, в оркестре представлен весь спектр ее выразительных средств. К тому же, впервые лейтаккорд звучит одновременно с вокальными партиями, что создает особую смысловую напряженность – полипластовость, подчеркивающую дуэт непонимания.

Очевидно, что связанный со светлыми чувствами, наивностью и любовью, «верочкин аккорд» теряет свою актуальность и растворяется в фактуре, уступая место напряженным секундаккордам, характеризующим образ Огнева.

Опера «Водевиль» написана в 1989 г. на основе двух повестей А. П. Чехова – «Страх» и «Рассказ неизвестного человека». Воплотив в жанре оперы прозаический текст, композитор создал авторскую концепцию прочтения произведений А. П. Чехова, озаглавив водевилем трагичный, по сути, сюжет.

Женский персонаж оперы – Марья Сергеевна – молодая, красивая женщина, измученная обыденностью семейной жизни, не познавшая любви к своему мужу, доверяется недостойному человеку, истинному обольстителю. Ее образ в полной мере раскрывается во II действии. Первая экспозиция образа Марьи Сергеевны представляет ее в эпизоде игры на рояле. Достаточно красноречивым становится использование цитаты ноктюрна Ф. Листа «Грезы любви». В следующей за инструментальным эпизодом сцене признания звучит «верочкин аккорд». Первый раз, лейтаккорд появляется на словах героини «Люблю Вас!» (ц. 93) – как знак искреннего и чистого чувства. Изложенный в виде мажорных квартсектаккордов, расположенных, как и ранее, большой ноной выше на стаккатной репетиции деревянных духовых, лейтаккорд подчеркивает значимость момента, приводя к лирическому накалу страстей.

Следующая волна развития связана с упоминанием о муже – Дмитрии Силине – на словах «Но он прекрасный, добрый, удивительно чистый человек». Вновь, композитор использует мажорные кварсектаккорды с ритмической пульсацией, насыщая фактуру виолончельным подголоском.

Далее в сопровождении партии Орлова (ц. 98), звучит искаженный «верочкин аккорд», представляющий собой объединение Ля-мажорного и до-минорного трезвучий в фигурационном изложении. Это признак фальшивости, не способности героя к искренним и светлым чувствам.

Более лейтаккорд в опере «Водевиль» не появляется. Его функция в этой опере представлена как реализация светлых и искренних чувств, которые испытывает Марья Сергеевна, и характеристики лирического, чистосердечного образа Дмитрия Силина.

Завершает трилогию опера «Мы отдохнем», созданная по драме «Дядя Ваня» в 1996 году, представляющая собой интересную композиторскую интерпретацию. Основная идея оперы – непрерывный

поиск покоя – успокоения физической боли и душевных страданий. Неукоснительное стремление к покою в результате трансформируется в ожидание своего рода «Сверхпокоя» как символа Рая, небесной красоты жизни.

Носителем идеального начала и главной героиней оперы становится молодая девушка – Соня. Она – единственный персонаж, находящийся вне бытовых исканий. Испытав душевную трагедию неразделенной любви, она находит в себе силы подняться над земными переживаниями и провозгласить идею святого отдыха как дара свыше. Образ мудрой девушки Сони – это воплощение мужественности, доброты, самообладания и покорности судьбе.

Как символ светлого и чистого – аккорд двойного мажора в этой опере всецело связан с образом главной героини. Лейтаккорд в опере появляется первый раз в оркестре при первом упоминании о Соне – в диалоге Астрова и Войницкого. Аккорд сразу обращает на себя внимание и подчеркивает важность образа героини, так как взят на педали струнных, после активного движения в оркестре.

Еще раз «верочкин аккорд» в оригинальном виде звучит при появлении Сони во II действии. Ненароком вторгаясь в диалог Астрова и Войницкого, на фоне лейтмотива опьянения, аккорд двойного мажора звучит робко восьмой длительностью, включаясь в неловкую ситуацию.

Интересным символическим значением обладает «верочкин аккорд» в монологе Астрова II действия, который звучит оркестровой педалью на словах «но у меня нет вдали огонька». Изложив свое кредо, излив душу Соне, Астров признается в своих несчастьях, не подозревая, что именно Соня может стать для него верной подругой, может обеспечить ему семейный покой и тепло семейного очага. Потому, появляющийся аккорд двойного мажора предстает как внутренний голос героини, ее надежда, ее мечты, которым не суждено сбыться.

В следующих двух сценах диалогов Елены Андреевны и Сони также использован аккорд двойного мажора. В обоих случаях аккорд звучит в сопровождении партии героини и является символом искренности, открытости, характеризующей образ главной героини.

Впоследствии лейтаккорд не появляется, так как образ Сони претерпевает страдания, ее чувства не встречают взаимности и она обречена на «вечный покой».

Таким образом, в опере «Мы отдохнем» лейтаккорд раскрывается во всех смысловых спектрах, как характеризующий образ героини, как символ прекрасного, Любви, Бога, Надежды и исчезает, когда главная героиня утрачивает веру в счастливое будущее.

Вся трилогия – это лирика женских сердец. Юрию Ищенко удалось воплотить трогательные и живые женские образы, раскрыв их с помощью различных средств музыкальной выразительности. Очевидно, что «верочкин аккорд» – это одна из граней в передаче глубинного философского замысла композитора. Рассмотрев его применение во всех трех операх Юрия Ищенко, можно сделать вывод, что композитор сохраняет его функциональное и образно-семантическое значение. Во всей трилогии этот аккорд сопровождает женские образы, является воплощением их внутренних переживаний, потому нередко изменяется и его структура. Таким образом, Юрий Ищенко в неразрывном единстве связал содержательность и функциональность одного из важнейших средств музыки – гармонии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ищенко Ю. Я. Моя гармония [Электронный ресурс] / Ю. Я. Ищенко. — Режим доступа : <http://ischenko.vg.co.ua/teory.php>. — Загл. с экрана.*
2. *Когоутек Цтирад. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 366 с.*

Шубина О. Структура и функция «верочкиного аккорда» в оперной трилогии Юрия Ищенко. Рассматривается специфика и предпосылки появления «верочкиного аккорда» в творчестве Юрия Ищенко. Анализируется семантика созвучия, которая наиболее ярко проявляется в оперной трилогии композитора.

Ключевые слова: украинская опера, «верочкин аккорд», структура аккорда, функция аккорда.

Шубіна О. Структура і функція «віронькіного акорду» в оперній трилогії Юрія Іщенка. Розглядається специфіка та передумови появи «віронькіного акорду» в творчості Юрія Іщенка. Аналізується семантика созвучія, яка більш яскраво проявляється в оперній трилогії композитора.

Ключові слова: українська опера, «віронькин акорд», структура акорду, функція акорду.

Shubina O. Structure and function of «verochkin chord» in the opera trilogy by Yuri Ishchenko. In this article the specificity and premises of appearance of «Verochka's chord» in work of Yuri Ishchenko is considered, and also its semantics, which is the brightest in opera trilogy of composer; is analyzed.

Key words: Ukrainian opera, «verochka's chord», chord's structure, chord's function.

УДК 78.03 : [78.071.1 : 78.087.68] (477)

Тетяна Сухомлінова

ПРОБЛЕМИ ПЕРІОДИЗАЦІЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

Наукове завдання розробки періодизації творчості сучасного українського митця вирізняє значна актуальність. Адже хоролий доробок Г. Гаврилець є своєрідним дзеркалом, що відображує загальні процеси та закономірності розвитку сучасного національного хорового мистецтва. Це, зокрема, здійснення переходу від світського до релігійного у тематиці хорової творчості, що відбувся на межі тисячоліть; відродження, здавалось, позабутих жанрів; ствердження національних композиторських технік. Актуальність дослідження, що пропонується, полягає у необхідності розгляду композиторського доробку Г. Гаврилець у його цілісності; виокремлення хорової музики як напряму творчості композитора; розробки системи наукових підходів щодо її періодизації. Крім того, саме хорова творчість в мистецтві Г. Гаврилець дістала якості наскрізного напряму, що об'єднує усі етапи та періоди творчості композитора. Це свідчить про те, що хорова галузь дістає самостійності та розвивається за своїми законами, і є стабільним напрямом у композиторській творчості Г. Гаврилець.

Мета дослідження – розробити періодизацію хорової творчості Г. Гаврилець.

Завдання дослідження – вивчити хоролий доробок Г. Гаврилець як феномен що становиться; визначити критерії періодизації; здійснити