

ШТРИХИ ДО АВТОПОРТРЕТА (еволюція творчості Юрія Іщенка в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини ХХ століття)

Ольга Зав'ялова

У музиці, порівняно з іншими видами мистецтва, найяскравіше виявляється автобіографічний та автопортретний бік творчості. Уже переживання композитора становлять відбиток його цілісної особистості, його життєвого шляху. Прикметами автобіографічності позначене сприйняття й осмислення композитором подій життя. Риси автопортрета прозирають крізь філософсько-естетичні концепції та індивідуальні ознаки творчості – аж до окремих засобів виразності та формоутворення. Дослідження композиторської творчості безумовно спонукає до висвітлення цих унікальних, невідтворювальних характеристик постаті митця.

Досить промовисто особистісний профіль митця окреслюється через мемуарну спадщину, епістолярій, критичні висловлювання. Значною мірою образ автора виявляється як у його позиції щодо становлення особистого творчого стилю, так і через особливості художньої мови та техніки. Усе це зумовлює актуальність проблеми творчого автопортрета в музиці, його втілення як у музичній творчості, так і в науково-епістолярному доробку.

Теоретичні обґрунтування композиторами власних художніх принципів, творчого кредо також є певним відбитком автопортрета. Саме цей авторизований підхід розкривається в статті “Моя гармонія” відомого українського композитора Юрія Іщенка¹. Її митця не є мемуарним жанром, його не можна співвіднести з епістолярною спадщиною автобіографічного характеру. Самоусвідомлення етапів творчого становлення, формування власного художнього стилю та, опосередковано, стилістики сучасного музичного мистецтва робить цю працю своєрідним автопортретом художника.

“Моя гармонія” Ю. Іщенка відбиває певний пошуковий напрям його наукової діяльності, що є складовою творчої лабораторії композитора². У ній зроблено спробу виокре-

мити основні віхи творчого шляху, визначити художні принципи та технічні прийоми музичного мистецтва. Природно, що в межах однієї статті неможливо охопити всі грані та нюанси творчості. З одного боку, деякі моменти потребують доповнення чи коментарів, викликають певні роздуми, сприймаються не так, як замислив автор; з другого, – саме факти, що видаються композиторові незначними, складають філософсько-естетичну основу його творів. Найповніше висвітлення автопортретних ознак музичного стилю Ю. Іщенка можливе, якщо врахувати історичний контекст епохи й тих стилістичних змін, які відбувалися у вітчизняній музиці в останні десятиліття ХХ ст., що є метою даної статті.

За плечима митця велике й напружене творче життя – кількість опусів сягає понад 230, опрацьовано ним майже всі жанри та форми класичної музики³. Серед такої кількості виявити головне, безумовно, складно. Але в кожному творі композитор виражає своє бачення, своє відчуття світу притаманними тільки йому інтонуванням, метроритмічною пульсацією, формотворенням, драматургічною будовою, іншими засобами. Це – провідні риси авторського почерку майстра.

Творча еволюція Ю. Іщенка пов'язана із впливами сучасної музичної культури, опрацюванням нових стилістичних тенденцій – неobarокових, неокласичних, неофольклорних, імпресіоністських, авангардних тощо, – які не визнавала офіційна культура. Зважаючи на процеси, які відбувалися у вітчизняному мистецтві зазначеного часу, застосуємо біографічний метод для аналізу автопортретної характеристики творчості Ю. Іщенка. Для виявлення стильових напрямів, форм їх функціонування, розвитку драматургії та образно-жанрової сфери вітчизняної музики в другій половині ХХ ст. скористаємося стадіальним методом, запропонованим Г. Григор'євою⁴.

Період навчання (кінець 40-х – 50-і роки), коли в радянському мистецтві переважав розвиток класичних традицій, Ю. Іщенко згадує як “цікавий час”: “Відбушував 48 рік, більшість композиторів евакуювалася у XIX ст., гарною вважалася тільки та музика, що написана правильно, по радіо звучала виключно музична класика”⁵. Свою “класичну” музичну освіту, яку отримав у херсонській музичній школі в одного із знаних українських педагогів В. Павковича, він згадує з гумором як “академічну парасольку”, що вже в студентські роки “стала швидко промокати”⁶.

Кінець 50-х – 60-і роки – період становлення митця – характеризуються складними стильовими процесами, зумовленими “хрущовською відлигою” та мистецьким рухом “шістдесятників”. За стадіальною хронологією стильові явища зазначеного часу умовно поділяють на “класичні” та “радикальні”⁷. Найгостріше розбіжність виявилася між творчістю митців старшого покоління, які продовжували “академічну” лінію, та молодих композиторів, які прагнули до втілення нових форм. Поворот у радикальному напрямі здійснювали шляхом розширення музичних горизонтів, засвоєння нових музично-інтонаційних засобів виразності. Сьогодні неймовірно видається “заборонений раніше Рахманінов та імпресіоністи” чи той факт, що “у студента-диригента І. Блажкова неприємності” через виконання Трьох російських пісень С. Рахманінова та Рапсодії Дж. Гершвіна⁸.

Початок 60-х – період експериментів із сонорикою, іншими засобами музичної виразності, розширення образно-драматургічної, жанрової, інтонаційно-ритмічної сфер. Г. Григор’єва зазначає: «“Граничність” у світовідчутті саме тепер найсильніше відбилася в нових формах гостроти та експресивності музично-виразових засобів»⁹. “Внутрішня потреба до збагачення своєї гармонічної мови”, яку реалізував Ю. Іщенко в “ускладненні та розширенні гармонічної вертикалі”, була цілком природною реакцією на нові, з одного боку, складні, а з другого, – захоплюючі музичні враження та явища. Композитор відмічає, що “ранні з виданих творів... буквально нашпиговані цими терпкими співзвуччями”, які були провісниками восьмищаблевого

ладу, широко використовуваного ним у творах 70-х років¹⁰.

Напружені пошуки образно-драматургічних вирішень та відповідних їм композиційно-виражальних засобів початку 60-х позначені захопленням Ю. Іщенком творами С. Прокоф’єва та О. Скребіна. Він відверто визнає їх вплив у перших двох фортепіанних сонатах, а в другій – ще й Б. Лятошинського, А. Штогаренка та частково В. Косенка. Композитор зазначає, що вже в ранніх творах цей вплив – не пряме запозичення, а певна інтеграція, своєрідна рецепція, стилістична спадкоємність, пропущена через власне світовідчуття. Певне “привласнення” мистецького досвіду, логіки мислення й навіть інтонування та створення авторської жанрово-стильової моделі – одна з характерних ознак творчості митця, властива багатьом українським композиторам цієї доби.

Ю. Іщенко сприймає цей факт як закономірність, даність від Бога. Дослідники ж убачають тут множинно-асоціативну природу стилю, що містить «увесь стилістичний “зріз” музичної культури»¹¹. Включення у сферу власної творчості всього попереднього мистецького досвіду можна розцінити також із позицій естетики “невтікання” як подолання авторського егоцентризму. Як неактуальний стиль визначено В. Сильвестровим чуже, що, пропущене через власні почуття та думки, використовується вже як *своє*¹². Не залишається Ю. Іщенко й осторонь фольклорних тенденцій – у кантаті “Русь” для мішаного хору та симфонічного оркестру поряд із “оновленням гармонічної мови”, що виявилася в “змішуванні протилежних функцій”, активно використано лади народної музики¹³.

Неокласицизм та неофольклоризм відзначено як провідні напрями в радикальному русі. Їх використання в цей період пояснюється фактором збереження класичних та реалістичних традицій¹⁴. У середині 60-х у творчому процесі молодого композитора сталася криза, що спонукала його звернутися до поліфонії. Ю. Іщенко констатує, що наприкінці десятиліття “гармонічна мова моя суттєво змінилася: віднині не акорди диктували голосоведення, а рух голосів-мелодій утворював вертикалі. Самодостатнім стало 4-голосся, а іноді 3-х і навіть 2-голос-

ся. Через це струнний квартет і хор *a'cappella* стали моїми провідними жанрами”¹⁵.

Оволодіння композитором поліфонічними методами письма, їх застосування в умовах тогочасного музичного висловлювання та інтонування цілком відповідають загальним тенденціям композиції 1960-х років. Кінець 60-х – початок 70-х у музикознавстві характеризується як «своєрідний “рух назустріч” тих стильових тенденцій, що розмежувалися раніше»¹⁶. У ці роки намітилася “асиміляція різних стильових напрямів, складних зв’язків полюсів стильового притягання, що перехресчуються”¹⁷.

Усе це позначається на сміливішому розвороті драматургічних пластів, співвідношенні різних стилістичних явищ аж до їх поєднання. У творчості Ю. Іщенка подібні тенденції знайшли відбиток у Першому квартеті, створеному 1967 року, в якому автор реалізував «процес гармонічного “переродження”, коли “акорди-монстри зникають”, а натомість “виникає чотириголосся, про яке можна сказати, що воно і поліфонічне і гармонічне»¹⁸. Тому не випадково в цей період він “захворів” Д. Шостаковичем. Епохальна постать генія позначилася не тільки на кристалізації творчого стилю Ю. Іщенка, а й допомогла вистояти, не зрадити собі в тяжких умовах суспільної ізоляції, яку на той час переживав молодий композитор. Вплив Д. Шостаковича Ю. Іщенко оцінює більше з ідейного боку. Він визнавав, що “Шостаковича так само “перемолов”, як і його “попередників”¹⁹.

До Першого квартету композитор опрацював уже весь арсенал технічних засобів композиції. Окрім впливу Д. Шостаковича, важливим тут є те, що в будові квартету (Прелюдія–Фуга–Постлюдія) відбивається формотворення циклів барокової доби. Такі стилістичні суміщення в поєднанні з атональними методами композиції стануть у подальшому одним із характерних принципів творчості митця.

Засвоєння Ю. Іщенком атональної музики відбувається в той же період – у 1968 році він написав вокальний цикл “Перлисті ланцюг” на вірші Катрі Вали, де вперше застосував атональність. Тут яскраво відбилася одна з характерних природних рис митця – моментальна реалізація нового на

практиці. З притаманною йому доброзичливою самоіронією композитор відносить цю композицію до “третьої” музики, тому що твір А. Веберна, під впливом якого створено цикл, мав залежність від музики А. Шенберга, тобто був “вторинним”. Смак до вільної атональності Ю. Іщенко втілює у музиці, “сполучаючи з усім, що засвоєно раніше”²⁰.

Застосування “авангардного” інтонування разом із класичними формами композиції стало на той час приводом для “критики як справа (авангардист!), так і зліва (академіст!)”. Нині такі явища, коли “поряд з нововіденцями за бажанням можна почути Дебюссі і Гріга, а можливо й ще будь-кого”²¹, розцінюються як один із важливих “показників” стадії творчої еволюції²². За стадіальною хронологією “показова в цьому відношенні творчість композиторів, які первинно належали до різних стильових напрямів” – ті, хто починали на тональній основі “наприкінці 60-х, звертаються... до елементів серійності”, а ті, хто почали з “серійної техніки ...”, усвідомлюють необхідність гнучкого синтезування її з тональною системою”²³.

Такий тип композиції, де спостерігається значна кількість стилістичних нашарувань, може знівелювати, знеособити музику. Але для творчості яскравих особистостей властивий зворотний ефект – втілення розмаїтої емоційної гами, наявність багатого асоціативного ряду минувшини, що сприяє індивідуалізації мистецтва, увиразненню авторського стилю. Множинні стилістичні поєднання, широка амплітуда всіх відтінків емоцій, багаті асоціативні зв’язки з музичним мистецтвом минулого поряд із більш індивідуалізованою композиторською стилістикою свідчать про “новий принцип образно-тематичного розвитку – інтонаційно-стилістичної комплексності”²⁴. Прикладом цього у творчості Ю. Іщенка стала Перша флейтова соната (у статті – 1970 рік, у списку творів – 1971). Автор відмічає і “прокоф’євський рецидив”, і неокласичні елементи, і жанровість, “що наближується до українського фольклору”, звертає увагу на ознаки, які “тільки в подальшому стануть типовими” для його творчості²⁵. Такі стилістичні політенденції характерні для наступної фази розвитку музики. Дослідники відмічають “нову якість стилю, що виявляєть-

ся у множинно-стильовому варіюванні з його опорою на весь стилістичний “зріз” музичної культури”²⁶. У цьому явищі вбачається “моностилістика нового типу, що пронизана живим почуттям “зв’язку епох”, і що розкриває свою дію в межах усе більш індивідуалізованого задуму. Як принципово нова якість мислення виникають і поширюються специфічні прийоми використання цитат, квазіцитат, колажів, стилізованих жанрових та інших ознак різних стилістичних систем”²⁷.

Відзначаючи “більш-менш самостійне стильове русло”, що сформувалося на початку 70-х, композитор запитує: «Що змусило мене зануритися в “нову фольклорну хвилю?”». Він називає кілька причин: перша (і, напевно, головна) – боязкість самоповторення, “замкнення на собі”, друга – бажання виходу з психологічно важкого стану суспільної ізоляції. Не останню роль відіграли й політичні мотиви.

Найяскравіше неофольклорні ознаки стилю відбилися в музиці кінця 60-х років. Музикознавці відмічають використання фольклорного тематизму (переважно мікротивного складу) в межах серійної техніки, суміщення фольклорних елементів із сонорикою, застосування джазових структур як одного з різновидів фольклору в сучасному контексті, що в результаті в наступному десятилітті зреалізувалося в об’єднанні в різних довільних комбінаціях усіх типів музичного мислення²⁸.

В Ю. Іщенка розробка фольклорних тенденцій намічається вже в ранніх творах (вищезгадана кантата “Русь”, 1959). Можна стверджувати, що певного досвіду роботи з фольклорним матеріалом надає композиторові “В’єтнамська сюїта” (1962) – твір, за висловлюванням автора, “трохи несподіваної національної орієнтації”. Ретельного аналізу в статті “Моя гармонія” як твір-предтеча неофольклорного напрямку зазнає також хор *a cappella* “Щороку” (1971) на вірші В. Куринського. Як “фольклорна” робота з “експресіоністською” частиною згадується Концертна сюїта для флейти та струнних (1972), сюди ж можна віднести й “Акварелі” (1971) для скрипки та фортепіано. Відверто неофольклорним твором, що відкриває та стверджує “другий, паралельний стильовий ракурс” творчості Ю. Іщенка став, на його

думку, вокальний цикл на українські народні тексти “Календарні пісні” (1973).

Звернення композитора до неофольклорного напрямку в статті супроводжується двома згадками про А. Штогаренка – у зв’язку з використанням ладів народної музики в роботі над кантатою, а також щодо Першого скрипкового концерту (“Молодіжний” – назва в дусі А. Я. Штогаренка²⁹). Незважаючи на жарт, Ю. Іщенко все життя вдячний А. Штогаренкові за науку – вчитель був “від землі”, і любов до неї прищеплював своїм учням. Звертаючись до постаті вчителя, Ю. Іщенко співвідносить його з образом Антея. А. Штогаренко давав учням більше ніж професійність, він прищеплював відчуття музичного струму, організації матеріалу в необхідному емоційному ключі. З цього приводу треба зазначити, що становлення композиторського почерку Ю. Іщенка відбувалося під впливом двох начал – завдяки А. Штогаренкові формувався хист емоційного розкриття музики, а вміння “інтелектуально” відобразити зміст твору – від шкільного вчителя В. Павковича та, пізніше, від Б. Лятошинського³⁰. Такий сплав (за словами композитора, – інтеграція) сприяє тому, що музика Ю. Іщенка сприймається тільки в поєднанні емоційного та інтелектуального.

Вершині “другого стильового ракурсу” Ю. Іщенка – Четвертій симфонії (1976) – передували два вагомні твори, які можна віднести до неофольклорного напрямку: Квінтет з арфою (1974) та Перше фортепіанне тріо (1975). Твердження автора про те, що симфонія базується “на фольклорному, псевдофольклорному та умовно-фольклорному інтонаційному матеріалі”³¹ цілком справедливо стосується й решти зазначених творів. Композитор згадує симфонію у зв’язку з тим, що “в ній фольклорний матеріал працює на трагедію так, як нефольклорний в інших моїх творах”. Він констатує: “Фольклор поки ще не перестав бути об’єктивним началом, але об’єктивне вже стало трагічним”³².

На сучасному етапі опора на фольклор затребувала нових методів використання, нової якості його втілення, у зв’язку з чим виникає необхідність “подолання” “чистого” фольклору, розширення вузькофольклорних меж. Існує думка, що “питання національно-

го в музиці нині вирішується широко, з позицій не так прямого відбитку фольклорного матеріалу, як його опосередкованого побутування в системі різноманітних музичних засобів³³. Одним із ранніх зразків подібного смислового навантаження фольклорного начала в радянській музиці є Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі ор. 67, № 2 мі мінор Д. Шостаковича (1944). Вагомої філософської глибини тут одразу набуває вступна флажолетна тема віолончелі, що будується на інтонаціях російської протяжної пісні. Грандіозних світових масштабів танку смерті набуває й фінал, тематизм якого складають мелодичні звороти єврейської танцювальної музики, що інтонаційно схожі з музичним автографом композитора.

В Ю. Іщенка подібне використання фольклорний матеріал дістав у Другій віолончельній сонаті (1978). Цей твір Юрій Якович назвав етапним у формуванні власного творчого стилю – тут “прокляття роздвоєнням” зникло назавжди”, фольклорний матеріал стає суб’єктивним, автор поводить з ним, як із власним. Стан “знаходження гармонії між двома центральними, але суперечливими стильовими початками” композитор вважає “головною подією ... внутрішнього творчого життя”³⁴. Важливою є також його думка щодо “подолання старого народницького уявлення про народне, яке було успадковане тоталітарною радянською ідеологією”³⁵.

Отже, творча практика Ю. Іщенка підтверджує, що у ХХ ст. проблема національного в стилі постала особливо гостро. З одного боку, вона зумовлена тими докорінними змінами, що відбулися в системі образно-виражальних засобів. З другого, – звернення до фольклорних джерел сприяє визначенню композиторського стилю, свідчить про належність до певних національних традицій. Як зазначає дослідниця стилістичних явищ у музиці ХХ ст. С. Павлишин, “поєднання тої чи іншої техніки письма з певними національними джерелами може набувати яскраво індивідуальних рис у відповідності до відвічних прикмет і вимог конкретної національної культури”³⁶.

Крім зазначених явищ процесу формування індивідуального стилю, привертають увагу деякі акцентовані композитором прийоми, характерні для авторського почерку.

Так, зазначаючи, що йому “не вдалося пройти мимо жодного помітного явища в музиці ХХ ст., не зачепивши його хоча б дотично”³⁷, композитор детальніше зупиняється на додекафонії та неокласиці. Юрій Якович визнає: «не слід думати, що дванадцятитоновна техніка була тут “чесною”». Він вважає її певною мірою “маскарадом”, що відбиває образність. У цьому випадку “додекафонія отримує підлеглу роль, являючись одним з багатьох виражальних засобів”³⁸. Тут простежуються загальні тенденції стилістичних процесів європейської музики другої половини ХХ ст. щодо експресіонізму, коли “додекафонічна техніка, створена в надрах цієї художньо-стильової системи, була незалежною від естетичного спрямування експресіоністської творчості до гротеску та абсурду”³⁹. Додекафонію у своїх творах Ю. Іщенко сприймає ніби гру, а неокласичний напрям називає явним “маскарадом”, що працює виключно на “категорію комічного”.

У 60–70-х роках вітчизняні митці опрацювали композиторські техніки та прийоми, які виникли на початку ХХ ст., певним чином їх переробляючи, що дозволило вільно ними оперувати. Використання цих технік у “чистому” вигляді, їх застосування відбувалося на рівні рефлексії, системи художньо-виражальних засобів. Якщо співвіднести такі явища, коли “додекафонія одразу вступила у контакт з українським фольклорним елементом”⁴⁰, а “в 80–90-х рр. дванадцятитоновна серія вже асимілювалася з музичною [тональною. – О. З.] системою”⁴¹, то в такому суміщенні стилів є елементи полістилістики, яку широко застосовували наприкінці ХХ ст. Загалом полістилістика, широке використання цитат, колажів і т. п., що саме по собі викликає певну строкатість та еkleктичність, для творчості Ю. Іщенка не характерні.

Цікавою композиторською знахідкою (за висловом автора, “евристичним” прийомом) стала “обманна” драматургія в деяких його творах. Прикладом є вже згадана Перша флейтова соната. Автор ніби “викриває” подвійний обман: “На межі другої частини та фіналу: середній розділ другої частини звучить як початок фіналу, через що та музика, яка передувала, сприймається як повільний вступ до фіналу, ...однак з’являється репри-

за, структура стає тричастинною – але тільки для того, щоб остання частина почалася точно так же, як середина другої частини”⁴². Не менш оригінальною є “омана” в Другому фортепіанному квартеті (2003). Подібна ситуація виникає на тому ж “відрізку” – теми фіналу знову “влязять” раніше, ніж треба. Але музична інтрига простягається тут ще далі – розробка фіналу буде утворюватися на новій широкій темі, а це вже потрібна “омана”!

Заслугує на увагу побіжне висловлювання Ю. Іщенка (щодо оперної творчості) про об'єднання своїх творів у “надцикли”. “Цементуючим” началом, ланкою, що пов'язує три великі твори воєдино, стає, на думку автора, лейтакорд подвійного мажору. Єдиним циклом можна вважати й вісім “Маленьких партит”, написаних протягом 30 років без наміру створення циклу. Крім того, в подібних лейтгармоніях та певних інтонаціях, що лунають у різних творах Ю. Іщенка і сприймаються “ніби звичний розчерк пера – символ мінливості життя, ефірної образності, плинності буття”⁴³, вбачаємо драматургічні принципи “централізуючої єдності в умовах формотворчості”⁴⁴. Ретельніший огляд творчості композитора, безперечно, виявить також інші групи творів, які за деякими загальними ознаками чи змістом можна об'єднати в певні надцикли. Ця тенденція перетинається з принципами утворення макроциклів у поетичній творчості поетів-символістів⁴⁵.

З деяких причин композитор не торкається у своїй статті творів на духовні тексти. Але в ХХ ст. для цього пласта музики загальною характерною ознакою є секуляризація – озвучування духовних текстів у світській, мирській манері. Так і музика духовного концерту, молитов та псалмів, створених Ю. Іщенком 2000 року, не є функціональною, але відбиває духовність митця.

Довершенням автопортрета є особисті властивості професійного ставлення Юрія Яковича до процесу творчості та його результатів. Стремління до самореалізації, до втілення власних задумів та почуттів у певній художній формі є споконвічними рушіями особистісного розвитку митця. Стимулювати творчість можуть марнославство або корисні інтереси; деякі митці за несприятливих умов діють усупереч перешкодам, “наперекір до-

лі”, тож мистецький процес стає формою самоствердження. Для Ю. Іщенка впродовж життя мотивація творчості була дуже природною – композитор просто не може не писати, творчість для нього не є доказом своєї спроможності чи самоствердженням, мистецький акт для нього тотожний способів існування.

Юрій Якович вважає композицію однією з найважливіших музикантських професій, тому що композитор у момент творчості повинен увесь час надмірно напружуватися, кожну мить перебувати “на очах у публіки”, тому втрачає сили швидше, ніж виконавці. Безлік часу й сил потребують “завершувальні операції” (адже ще треба переписати твір “начисто”, для оркестрових та ансамблевих творів зробити оркестровку, для опер – клавір і т. і.), а також організація репетиційного процесу тощо. Попри всі перешкоди композитор налаштований позитивно – кожний новий день він починає з думки, що на нього чекає улюблена справа.

Митець спокійно сприймає те, що більша частина його творів ніколи не виконувалася. Якщо заключною фразою в інтерв'ю 1997 року було бажання почути свої опери та симфонії⁴⁶, то через десять років той факт, що його музика майже не виконується, автора не засмучує. Він виправдовує це тим, що у власному уявленні все звучить набагато яскравіше. Така толерантність щодо одного з найбільш важливих питань для кожного композитора підсилюється ще острахом за погане виконання, яке може спалювати будь-яку музику.

До вищезазначеного треба додати ще один маленький штрих – стаття “Моя гармонія” датована композитором 5 травня 2003 року – у день його 65-тиріччя. Це, по-перше, факт підсумків певних творчих прагнень і досягнень, по-друге, – незаперечно віддзеркалення особистості, а отже, – змалювання творчого автопортрета.

¹ Іщенко Ю. Моя гармонія // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Зб. статей: Науковий вісник / Упор. В. Москаленко. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 114–127.

² У 1977 році Ю. Іщенко захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства “Темброва драматургія в симфоніях Б. М. Лятошинського”. Він є також автором більше десяти музикознавчих статей, присвячених цій проблемі.

³ Творчий доробок Ю. Іщенка (на 2006 рік): 3 опери; 20 симфонічних творів (у т. ч. 5 симфоній, симфоніста, 3 серенади, 4 іділії, 4 симфонічні поеми, увертюра, концертна сюїта, “Прелюдія, fuga, хорал та арія на тему DSCN”); 10 кантат для різних складів хору з симфонічним або камерним чи ансамблевим супроводом, а також без нього; 4 хорові концерти, духовний концерт, псалми, хорова поема, окремі хори; 9 вокальних циклів; 11 інструментальних концертів (у т. ч. 3 для скрипки, 2 для віолончелі, 2 для фортепіано, для арфи, клавесина та струнних, для духових); твори інших концертних жанрів; 13 струнних квінтетів; 3 струнні тріо, 8 “Маленьких партит” для різних інструментальних складів; 3 фортепіанні тріо, 2 фортепіанні квінети, фортепіанний квінтет; квінтет з арфою; тріо для фортепіано, флейти та віолончелі; 5 сонат та сонатина для фортепіано, 8 сонат для скрипки та фортепіано, 4 сонати для віолончелі та фортепіано, 2 сонати для альту та фортепіано, 2 сонати для флейти та фортепіано, 2 сонати для гобоя та фортепіано, понад 10 сонат для інших інструментів (у т. ч. для балалайки та фортепіано, для альт-саксофона та фортепіано, для баяна, для арфи, для англійського рижка та фортепіано); ансамблі для духових; 24 прелюдії для фортепіано та ін.

⁴ Григорьева Г. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века.* – М., 1989. – С. 18–22.

⁵ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 115.

⁶ Там само.

⁷ Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 4.

⁸ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 116.

⁹ Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 20.

¹⁰ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 117.

¹¹ Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 22.

¹² Сильвестров В. *Сохранять достоинство // Советская музыка.* – 1990. – № 4. – С. 11–17.

¹³ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 117.

¹⁴ Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 20.

¹⁵ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 119.

¹⁶ Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 20.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 119.

¹⁹ Там само. – С. 120.

²⁰ Там само.

²¹ Там само. – С. 121.

²² Стадіальний метод припускає розгляд еволюції стильових тенденцій на основі загальних ознак, як часового, так і закономірного шляху розвитку. У радянській музиці другої половини XX ст. пропонується умовний поділ на чотири часові відрізки: 1) кінець

40-х – кінець 50-х років – час фронтального розвитку класичних традицій; 2) кінець 50-х – перша половина 60-х – помітне стильове “розмежування” (одна лінія – класичні традиції, друга – радикальне оновлення музично-виразових засобів); 3) кінець 60-х – початок 70-х – своєрідний рух назустріч, використання “навіл” ознак класичної та сучасної систем мислення; 4) початок 70-х – 90-і роки – розвиток методу активних стильових взаємодій, характерних “політенденцій” (Див.: Сильвестров В. Зазнач. праця. – С. 18–22).

²³ Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 21.

²⁴ Там само.

²⁵ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 121.

²⁶ Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 22.

²⁷ Там само.

²⁸ Там само. – С. 95.

²⁹ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 122.

³⁰ Своім наставникам Ю. Іщенко присвятив: В. Павловичу – Перший фортепіанний концерт, А. Штогаренку – Другий, Б. Лятошинському – Другий квінтет, створений через три місяці після смерті останнього.

³¹ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 123.

³² Там само.

³³ Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 64.

³⁴ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 123.

³⁵ Там само. – С. 124.

³⁶ Павлишин С. *Музыка двадцатого столетия.* – Л., 2005.

³⁷ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 124.

³⁸ Там само. – С. 125.

³⁹ Юдкін І. *Нариси німецької музичної культури другої половини XX ст.* – К., 1994. – С. 7–8.

⁴⁰ Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 124.

⁴¹ Там само. – С. 125.

⁴² Там само.

⁴³ Зав'ялова О. *Театральність в неobarокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі 8 “Маленьких партит” Ю. Іщенка) // Історія української наукової думки: комплексне дослідження духовної культури слов'ян.* Зб. наук. праць. / Упоряд. Юдкін-Ріпун І. – К., 2006. – Вип. 3.

⁴⁴ Скребков С. *Художественные принципы музыкальных стилей.* – М., 1973. – С. 143.

⁴⁵ Зав'ялова О. Зазнач. праця.

⁴⁶ Ракунова І. *Роздуми про професію, якої майже не існує // Музика.* – 1997. – № 3. – С. 2–4.

SUMMARY

Olga Zavyyalova. The Traits on the Self-portrait (an Evolution of the Yuriy Ishchenko's Creation Work in the Context of the Stylistic Processes of the Musical Art During the Second Half of the Twentieth Century)

This article describes Yuriy Ishchenko's position concerning contemporary music art, his creative approach, professional methods and art principles in the context of stylistic changes in Ukrainian musical art of the second half of the twentieth century.