

X. Portrete de creație

О НЕКОТОРЫХ ПАРАДОКСАХ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ИГОРЯ ЯКИМЧУКА

DESPRE UNELE PARADOXURI ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ
A LUI IGOR IACHIMCIUC

SOME PARADOXES OF IGOR IACHIMCIUC'S COMPOSITION CREATION

ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО,

конференциар (доцент), доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье В. Ткаченко рассматриваются некоторые особенности композиторского творчества И. Якимчука, связанные с универсальностью и синтетичностью музыкального языка его сочинений. Автор отмечает особенность функционирования опусов композитора в разных онтологических сферах, приводит некоторые примеры взаимодействия джазовой, фольклорной стилистики с идиомами академического плана в таких сочинениях, как "Ce n-aș da", "Blues", "Descântece", альбом "Dialoguri".

Ключевые слова: музыка профессиональной европейской традиции, фольклор, третий пласт, джаз.

În articolul semnat de V. Tcacenco sunt abordate unele aspecte ale creației componistice a lui Igor Iachimciuc legate de universalismul și caracterul sintetic al limbajului muzical din creațiile sale. Autoarea menționează particularitățile funcționării opusurilor compozitorului în diferite straturi ontologice, oferind și niște exemple de interacțiune între muzică academică europeană, folclor și "stratul al treilea" în astfel de creații, cum ar fi "Ce n-aș da", "Blues", "Descântece", precum și în albumul "Dialoguri".

Cuvintele-cheie: muzica de orientare academică europeană, folclor, al treilea strat, jazz.

In the article written by V. Tcacenco are analyzed some aspects of Igor Iachimciuc's composition creation, connected with the universal and synthetic character of the musical language of his opuses. The author is mentioning some features of the ontological status of Iachimciuc' works, offering some examples of interaction of European music of academic orientation, folklore and "the third layer" in such works as "Ce n-aș da", "Blues", "Descântece", and CD "Dialoguri".

Keywords: European music of academic orientation, folklore, "third layer", jazz.

Творчество Игоря Якимчука представляет особое явление в современной картине композиторского творчества в Республике Молдова¹ начала XXI века. И. Якимчук — один из немногих отечественных композиторов, в сочинениях которого основные пласты музыкальной культуры, а именно: национальный фольклор, музыка профессиональной европейской традиции, и, наконец, массовая музыкальная культура, — находят свое естественное воплощение и взаимодействие. В центре композиторского видения И. Якимчука — идея единства музыкальной ноосферы, попытка обнаружения внутренних

¹ В настоящее время композитор проживает в США, где он завершил свое композиторское образование в докторате Университета штата Юта, обучаясь у таких преподавателей, как М. Розенцвайг, М. Чуаки, С. Роен, там же он и преподает. Все же по своим корням И. Якимчук остается национальным композитором и музыкантом. Подтверждение сказанному — последний проект в сфере третьего пласта, записанный совместно с отечественным исполнителем Эдгаром Штефанец, о котором речь еще впереди.

связей в таких, казалось бы, полярных явлениях, как национальный фольклор и джазовая традиция, современные композиторские техники и поп-музыка.

Если мы обратимся к списку сочинений композитора, приведенному в статье К. Параскив *Igor Iachimciuc — portret de creație* [1, p. 90–92], то обнаружим, что его творчество распадается на две крупные группы. К первой группе относятся сочинения, основанные на органичном сплаве упомянутых выше пластов на базе музыки профессиональной европейской традиции, т.е. сочинения, которые формально принадлежат сфере академического творчества. К ним относятся сочинения самых разных жанров: это вокально-симфонический опус *Mistrețul cu colți de argint* для тенора, чтеца, хора и оркестра, оркестровые: *Scherzo* для симфонического оркестра, *Wind Mill, Aroma of Wheat, Toward the Down* для камерного оркестра, *Adagio in Romantic Style* для струнного оркестра, камерные сочинения: *Svartet in C, Восемь пьес в фолк-джазовом стиле* для флейты, скрипки и гитары, *Malanca* для квинтета духовых, *Соната* для кларнета и фортепиано, вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано *Poemele luminii, 12 джазовых обработок народных мелодий* для цимбал, гитары и контрабаса, и многие другие.

Вторую группу составили опусы, принадлежащие массовой музыкальной культуре или так называемому третьему пласту. Сюда вошли, прежде всего, вокально-хоровые сочинения, ставшие основой репертуара ансамбля *Univox Vocal Band*, с которым композитор сотрудничает более 10 лет, и, в большой степени, возникшие под непосредственным влиянием исполнительских возможностей и стилевой специфики этого коллектива. К ним относятся Фантазии для смешанного вокального ансамбля *Blues, Ciocârlia*, обработка для вокального ансамбля *Păsărica, mută-ți cuibul*. Важно упомянуть также пятичастный цикл И. Якимчука *Descântece* для вокального джазового ансамбля на народные тексты, произведение, которое на протяжении многих лет с успехом исполнялось вокальным ансамблем *Univox Vocal Band*.

Альбом *Ce n-aș da*, о котором автор данной статьи уже писала в коллективном издании Академии наук Молдовы [2, p. 894–899], по своему бытованию функционирующий как образец поп-музыки, т.е. исключительно как образец музыки устной традиции, тем не менее, представляет собой зрелую и вполне классическую композиторскую работу. И. Якимчук создал партитуры каждой песни, все музыканты, участвовавшие в процессе записи, исполняли партии в строгом соответствии с авторским замыслом. Тот факт, что этот опус остался за пределами внимания в упоминаемой ранее статье, демонстрирует нам живучесть стереотипа, традиционно исключаящего музыку третьего пласта из орбиты композиторского творчества, что не совсем верно.

Помимо альбома *Ce n-aș da*, к этой же ветви творчества И. Якимчука можно отнести опыты в сфере импровизационной музыки в составе этно-джазовой группы *Miraj*, и последний проект композитора — альбом *Dialoguri*, записанный в соавторстве с Э. Штефанец, аккордеон. Этот альбом с комментариями на английском и румынском языках будет распространяться в США и Румынии. В альбоме — 12 композиций, стилевой диапазон которых варьируется от мелодико-ритмических паттернов в стиле танго Пьяццолы, постепенно «мутирующих» лэутарское музицирование в пьесе *Fire misterioasă/Mysterious Lady*, через соединение джазовой и фольклорной импровизации с элементами европейской салонной музыки в пьесе *Stația Circul/Circus Station*, к

«диссоциации» вальсового ритма путем проникновения мелодико-ритмические модели «девичьей» хоры в пьесе *Valsul fetelor/Girls's Waltz*.

Даже беглый взгляд на список сочинений И. Якимчука, приведенный К. Параскив, обнаруживает некоторые странности. Так, первым парадоксом творчества композитора является тот факт, что в первую группу сочинений (музыка профессиональной европейской традиции, академические жанры) проникают опусы, названия и эстетико-стилевая атрибуция которых указывают скорее на их принадлежность к сфере третьего пласта, а не академической музыки (например, *Восемь пьес в фолк-джазовом стиле* для флейты, скрипки и гитары).

Другим парадоксом является органичное бытование некоторых его опусов сразу в двух ипостасях. Примером такого рода стало исполнение одного из сочинений композитора — вокальной сюиты *Descântece* — Национальным камерным хором Республики Молдова. Напомним, что ранее этот опус принадлежал целиком джазовой сцене и на протяжении ряда лет с успехом исполнялся *Univox Vocal Band* на джазовых концертах и фестивалях. Такой естественный перенос сочинения с эстрадной сцены на филармоническую не может быть объяснен лишь тем, что Илона Степан руководит обоими коллективами, или тем, что в составе хора работают некоторые из участников группы. Причины гораздо глубже: они кроются в универсальности музыкального языка, в таком соединении элементов разных «музык», в результате которого возникает художественный результат, с одной стороны, удаленный от стандартизованности, упрощенности и механистичности массовой музыки, а с другой, доступный открытому и любопытному массовому слушателю, не имеющему опыта восприятия современных композиций.

Третий парадокс состоит в отношении композитора к фольклору. Важно подчеркнуть, что сочинениях И. Якимчука как академического плана, так и в образцах музыки третьего пласта проявляется фольклорное мышление, объясняемое не только образовательным и ментальным бэкграундом И. Якимчука, выпускника кафедры народных инструментов АМТИИ и прекрасного исполнителя на цимбалах, но и тем фактом, что его музыкальное становление проходило в фольклорной среде, ставшей естественным, родным языком для его последующей композиторской деятельности.

В то же время, поворот в судьбе композитора, смена географических (и культурных) координат нашли отражение в названиях и концептах сочинений И. Якимчука «американского периода»: принципиальная открытость к любым влияниям, попытка постижения паттернов музыкального мышления других культур и интеграция последних в уже сложившуюся индивидуальную звуковую картину мира отразились в таких опусах последнего времени, как *Чилийские образы* для струнного квартета, *Обработка трех американских песен* для двух фортепиано, *Călătorie prin Illinois* для MIDI и компьютера, *Beyond the mountains* для электроники.

Еще одна особенность творчества И. Якимчука состоит в его стилевом и видовом универсализме: композитор экспериментирует с акустической музыкой и электроникой, пишет сочинения для сугубо классических составов и менее традиционных тембровых микстов. Так, наряду с классическим струнным квартетом, кларнетовой сонатой и вокальными опусами для меццо-сопрано и фортепиано, в его альбоме *Se n-aș da* число инструментов доходит до дюжины и включает как традиционно джазовые трубу, ударные,

гитары, так и фольклорные инструменты — аккордеон, кобза, скрипка и даже такой «экзотический» ударный инструмент, как «*boșcan cu ară*» в качестве дополнительной сонорной краски.

Парадоксальность творчества И. Якимчука повлияла на изучение его опусов отечественным музыковедением. Сочинения композитора анализируются, как правило, несколько односторонне, лишь с позиций академической науки, вследствие чего важные аспекты его опусов остаются неразъясненными и недооцененными. А ведь именно в органичном синтезе элементов разного генезиса, в том числе — в уместном применении джазовых средств, — состоит своеобразие композиторского письма.

В этой связи упомянем, например, полиостинатность ансамблевой фактуры песни *Ciri-rip*, в которой четырехтактовое построение развивается на протяжении всей песни благодаря приемам варьирования, дробления исходной попевок, в то время как ее метроритмические характеристики остаются неизменными.

Еще одним примером синтезирования классического и джазового принципов музицирования стала диалогичность голоса и партии трубы *in B*, с одной стороны, и инструментальной фактуры (4 акустические гитары и бас), с другой. Композитор использует довольно сложные приемы мелодического развития в партии трубы: так, «вырастая» из единственного выдержанного звука, через хроматические нисходящие ходы, получив импульс для развития, мелодия вновь возвращается к начальной интонации. Прием мелодического «прорастания», связанный с появлением нового мотива, приводит к удивительной красоте соло в инструментальной интерлюдии. Следует отметить и поразительное окончание соло трубы: мелодия словно «растворяется» в высоком регистре на длинном звуке g^2 .

Еще одним примером, основанным на выявлении внутреннего родства приемов разного генезиса (в данном случае, джаза и барочной музыки) стало обилие нисходящего движения, quasi-пассакальные басовые ходы размеренными четвертными длительностями. В совокупности с тональной замкнутостью разделов, их неизменным окончанием на доминанте, эти средства создают едва ощутимый «аромат» барочных остинатных вариаций, идеально укладывающихся в трагическую поэтическую концепцию песни. Подобный симбиоз не чужд и джазу: достаточно вспомнить такой пример из его истории, как творчество джазового пианиста 1950-х годов Ленни Тристано, имевшего степень магистра композиции, который не только начинал свои концерты исполнением инвенций И.С. Баха, но и предлагал своим студентам импровизировать в баховском стиле. Это направление получило название *baroque jazz* [3, с. 177].

На уровне архитектоники куплетная форма песни *Ciri-rip*, типичная для городского фольклора, превращается в сложную двухчастную форму: два крупных раздела разделены инструментальной интерлюдией. Если первый раздел построен в форме AA_1B (чередование 2 куплетов и припева), а сам куплет, в свою очередь, выстроен по принципу *авв*, то во втором разделе один из куплетов пропущен. Благодаря такому «усечению» второго раздела формы по сравнению с первым, не только происходит изменение масштабных пропорций композиции в целом, избегается автоматизм, свойственный как поп-музыке, так и некоторым образцам фольклора.

В пьесе *Blues* композитор опирается на формообразующие принципы джаза: в основу довольно протяженной композиции положен принцип мелодико-фактурного

варьированная в рамках джазового квадрата (*chorus*) — основной композиционной единицы в джазе. Это произведение вообще представляется своеобразной «энциклопедией» ансамблево-вокальных приемов музицирования.

В первой части вокальной сюиты *Descântece*, озаглавленной *Descântec de dezlegat*, на границе разделов применен прием поочередного вступления голосов (С–А–Т–Б), каждый из которых превращается в педаль (с. 10 партитуры). Подобный прием широко применялся в джазе 1960–70-х годов и отсюда впоследствии проник в поп-музыку, в том числе, в различные обработки в псевдоджазовом стиле для вокальных ансамблей. Цикл отличается опорой на линейную фактуру с обилием октавных дублировок: подобное доминирование горизонтального (а, подчас, и диагонального) мышления является еще одним атрибутом джазовой стилистики.

Трактовка басовой партии в данном цикле опирается на особенности интонационного и метроритмического строения низких басовых инструментов в джазе (как духовых, так и струнных), особенно много аналогий со стилистикой традиционного джаза 1930-х годов.

Контраст разделов формы в нескольких частях цикла осуществляется путем смены основной «единицы изменения» при сохранении темпа (например, вместо восьмых или четвертей появляются половинные, целые ноты). Этот прием напоминает о технике так называемого *double time* или *half time*, являющегося в джазовой музыке эффективным приемом по смене типа «музыкальной активности». Примеры такого рода можно обнаружить в первой (с. 23), второй (с. 36) и четвертой (с. 75) частях цикла. Полиостинатность остается излюбленным приемом метроритмической организации и в этом произведении. Так, на с. 37 симультанно экспонируются мелодические линии, основанные на трех типах ритмических рисунков: целые в партии вторых басов, комбинация из четвертей с точкой и восьмых с эффектом так называемого *off beat* («опережающей синкопы») в партиях первых басов:



а в последнем случае — также синкопы с участием половинных длительностей, смещенных на четверть относительно базового метра. Этот прием также имеет джазовый генезис:



В начале третьей части произведения — *Descântec pentru scrisă*, — композитор использует контраст артикуляционных приемов. В партиях альтов и басов слог *zi* декламируется восьмыми длительностями, в то время как в партиях сопрано и альтов исполняются педали на слог *faș* с подчеркиванием шипящего характера звучания последней согласной, усиленного приблизительным интонированием данного слога. Подобное решение отсылает слушателя к практике джазового авангарда 1960–1970-х годов, к так называемому *free jazz*, в экспериментах которого акцент смещается с интонации на артикуляцию, тембр, сонорную краску [3, с. 273].

Еще одним приемом джазового происхождения является использование *scat*, техники интонирования в вокальном джазе на основе лишенных смысла слогов,

получившей развитие еще в 1930–40-е годы и ставшей необходимым атрибутом вокального джаза (см. с. 45). Безусловно джазовым влиянием можно объяснить обилие приемов *call-response* в вокально-ансамблевой фактуре цикла: так, в четвертой части *Descântec de făcut păstrițe*, он органично вписывается в более широкий стилиевой контекст (речь идет о приемах имитации, включая имитацию в обращении в соотношении партий теноров и вторых альтов).

Таким образом, И. Якимчук находится в перечне тех композиторских имен, чьи сочинения испытали на себе безусловное воздействие эстетики постмодернизма, факт, который также требует отдельного изучения. В эстетическом плане опусы И. Якимчука отличаются такие качества, как «историческая симультанность и диалогизм» [4]. В творчестве И. Якимчука на первый план выходит широко понимаемая диалогичность: симультанная — результат взаимодействия академической музыки, фольклора и третьего пласта, либо консекутивная — взаимодействие разновременных феноменов (применительно к той же джазовой музыке, речь идет о традиционном джазе 1930-х годов, о так называемом *West coast jazz* 1950-х годов и о *free jazz* 1960-х).

В заключение подчеркнем, что «историческая симультанность» как один из важнейших параметров музыкального постмодернизма не присутствует в произведениях И. Якимчука в концентрированном виде (путем использования, например, полистилистики), а свойственна скорее его композиторскому мышлению в целом. Доступность и легитимность музыкальных ресурсов разного происхождения, присущая постмодернизму, в сочинениях И. Якимчука преобразуется новаторским освоением разностилевых, разножанровых и разновидовых элементов. Их претворение и слияние в рамках уникальной композиционной, драматургической, языковой идеи и составляет суть творческой индивидуальности И. Якимчука.

Библиографические ссылки

1. PARASCHIV, C. Igor Iachimciuc – portret de creație. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău, 2011, p. 90–92.
2. *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
3. GRIDLY, M. *Jazz styles: History and analyses*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.
4. ЛИАНСКАЯ, Е. *Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма*: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. [цит. 5 дек. 2012]. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/otechestvennaya-muzyka-v-rakurse-postmodernizma#ixzz2E8FCfwke>