

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА У ВИМІРІ МУЗИЧНОЇ НАУКИ

УДК 78.071.1(477)

РЖЕВСЬКА М. Ю.

<https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

Київський національний університет театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Київ, Україна);
maya.rzhevskaya@gmail.com

ГЕННАДІЙ ЛЯШЕНКО: ОБРІЇ ЖИТТЯ, ОБРІЇ ТВОРЧОСТІ

Охарактеризовано основні віхи життєвого шляху українського композитора останньої третини ХХ – початку ХХІ століття Геннадія Ляшенка в їх безпосередньому зв'язку з його творчістю. Визначено головні сфери його діяльності (композиторська, наукова, педагогічна, музично-громадська). Окреслено основні риси його індивідуального стилю. Зазначено, що світоглядні засади й риси стилю композитора знайшли найбільш послідовне виявлення в симфонічній (вокально-симфонічній) та камерній інструментальній музиці. Підкреслено національний характер і професійну досконалість творів композитора.

Ключові слова: біографія Г. Ляшенка, індивідуальний композиторський стиль, симфонія, концерт, камерна інструментальна музика, творчість Г. Ляшенка.

Постановка проблеми. Геннадій Іванович Ляшенко (1938-2017) – один із провідних українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття, відомий музикознавець, педагог, музично-громадський діяч, який зробив вагомий внесок до скарбниці музичної культури. Його творчість, органічно вписана до контексту світової академічної музики, має при цьому безперечні й переконливі ознаки приналежності до національної культури. Це виявляється на різних рівнях – як у виборі тематики творів і залученні до кола образності текстів українських поетів і письменників, так і в музичній мові та системі драматургічних прийомів. Діяльність Г. Ляшенка була важливою складовою українського музично-культурного процесу й разом з його творчою спадщиною потребує глибокого й послідовного наукового осмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчий доробок Геннадія Ляшенка впродовж кількох десятиліть неодноразово привертая увагу музикознавців. Це стосується різних сфер його творчості – симфонічної (симфонії досліджували, зокрема, О. Булаш [4], В. Іванченко [8], М. Суторихіна [13], концерти для різних інструментів з оркестром – О. Гумен [5], О. Криса [10]), камерної інструментальної

(А. Артемов [1], О. Берегова [2], І. Боровик [3], Л. Каравацька [9], Н. Фещак [15]), камерної вокальної (О. Литвинова [11]), хорової (А. Терещенко [14]) тощо. В низці публікацій знаходимо влучні спостереження щодо сутнісних ознак творчості композитора (приміром, статті М. Денисенко [6; 7]).

Однак, і нині залишається нагальною потреба у цілісному відтворенні важливих біографічних відомостей задля висвітлення механізмів та подій, що зумовили шляхи формування особистості композитора та впродовж його життя впливали на характер його творчості, так само як потреба в окресленні основних рис його індивідуального стилю.

Мета статті – охарактеризувати визначальні віхи життєвого шляху Геннадія Ляшенка в їх безпосередньому зв'язку з його творчістю.

Інформація щодо родини Г. Ляшенка та відомості про деякі сторінки його біографії були отримані, поміж іншого, завдяки низці інтерв'ю, взятих у композитора впродовж кількох років (з 2011 по 2016) авторкою цієї статті.

Виклад основного матеріалу. Історія музики містить в собі численні підтвердження того, що для справжнього композитора, який присвятив своє життя, за словом поета, «служінню муз», мистецька діяльність стає не звичайною роботою, а способом існування; реалізація потреби у творчому самовираженні визначає для митця систему пріоритетів, детермінує форму і зміст його повсякдення та навіть більше – програмує певні життєві сценарії. Геннадій Іванович Ляшенко був саме таким митцем: музика стала його долею.

Він народився у 1938 році, у драматичні для України часи, коли безжальні жорна державної політики не лише руйнували звичний уклад життя, але й розривали колись міцні родинні зв'язки. Геннадій Іванович згадував, що його дід по лінії батька Никифор Ляшенко був уродженцем давнього українського села Мала Знам'янка, волосного центру Таврійської губернії (тепер місто Кам'янка-Дніпровська Запорізької області), працював столяром. Він і його дружина померли, не встигнувши побачити онука.

Дід Геннадія Івановича по материнській лінії, Каленик Латишев, був священником; його мати походила з приазовських греків. До 1917 року дід поєднував священницьку діяльність із вчителюванням, що, втім, у ті часи було поширеною практикою. Про нього у композитора залишилося небагато спогадів, але один з них є дуже яскравим. Війна. Розпечений сонцем приазовський степ. Чотирирічний хлопчик з дідом йдуть кудись по нагальних справах (можливо, в надії вимінити в селі трохи їжі?), аж раптом їх починають обстрілювати з німецького літака. Те, як дід захопив його й прикрив собою, назавжди закарбувалося в дитячій пам'яті.

Народженню майбутнього композитора передували драматичні події. У буремні 1920-ті його батько Іван Ляшенко перейнявся романтикою революційних ідей і став одним з перших у Кам'янці комсомольців. Проте, жорстокість, якою супроводжувалася колективізація, викликала в нього протест. Івана виключили з комсомолу й заарештували; у камері смертників він чекав на розстріл, хвилюючись за дружину й трьох малих дітей, одному з яких не виповнилось і року. На щастя, страту замінили на заслання на Північ. Так у 1931 р. Ляшенки опинилися в Архангельській області, неподалік Котласа, де Іван працював на лісоповалі. І можливо, ці страшні випробування вберегли родину від жахів голодомору в Україні.

Молодший син Геннадій з'явився на світ у 1938 р. в Ногайську (тепер це місто Приморськ Запорізької області), в дитячому будинку, куди батькові дивом вдалося влаштуватися на роботу по поверненні із заслання. Раннє дитинство принесло багато

випробувань. З розповідей батьків Геннадій Іванович знав, що у віці двох тижнів він переніс пневмонію – настільки тяжку, що вони вже подумки прощалися з посинілою дитиною. У порятунку сина вони вбачали втручання Божого провидіння.

Потім були важкі воєнні роки, повоєнний голод, який родина пережила у Кишиневі. У 1947 р. за порадою знайомого Ляшенки перебралися до Дрогобича, і наступні двадцять років для Геннадія Івановича пов'язані саме із Західною Україною.

У Дрогобичі, коли у житті родини з'явилася певна стабільність, батьки нарешті змогли подбати про освіту молодшого сина, непересічні музичні здібності якого були безсумнівними навіть на тлі його обдарованих брата й сестри. Як і старший брат, хлопець брав уроки гри на акордеоні (час для початку занять на скрипці або фортепіано був згаяний). Навчання у музичній школі підштовхнуло й пробудило композиторську фантазію хлопчика. Любов до музики й віра в себе надали йому сміливості надіслати свої твори до Львівської консерваторії. На радість і здивування, він отримав відповідь від проректора Сергія Павлюченка, відомого музикознавця й композитора, зі схвальною оцінкою й порадами.

Із глибокою вдячністю згадував Геннадій Іванович багатьох людей: своїх шкільних викладачів з акордеону, загального фортепіано та теоретичних дисциплін; співробітників Дрогобицького будинку народної творчості, які допомагали йому у перших композиторських «пробах пера»; доцентів Львівської консерваторії піаністку Л. Уманську і скрипаля П. Макаренка, які порадили вступати до музичного училища на теоретичне відділення.

Вступ до Львівського музичного училища відкрив нову сторінку в житті обдарованого юнака. До мистецьких вражень, які він отримував через різноманітні радіотрансляції класичної музики, додалися відвідання концертів і вистав оперного театру. Збагачувало й спілкування з викладачами, кожен з яких вніс свою лепту у формування музичного досвіду композитора-початківця: так, Є. Козак робив наголос на українській хорівій музиці, аналізуючи обробки М. Леонтовича, а С. Німанд знайомив із модерною музикою. Захоплення творами Д. Шостаковича, А. Шенберга, А. Берга й, особливо, С. Прокоф'єва відбилося на виборі теми дипломної роботи Г. Ляшенка: «Мелодика балету С. Прокоф'єва “Ромео і Джульєтта”».

Талант молодого композитора й музикознавця, його готовність до самовідданої праці і прагнення до професійного самоудосконалення були очевидними; тож не випадково Геннадій Ляшенко без будь-яких труднощів став студентом Львівської консерваторії, потрапивши до композиторського класу Адама Солтиса.

У Львівській консерваторії в ті роки виразно перетиналися різні мистецькі впливи, що робило її насправді європейською вищою музичною школою. Тут викладали славетні митці – носії західноєвропейських традицій. Водночас науковим керівником студентського наукового товариства був петербуржець за народженням і освітою Арсеній Котляревський, спілкування з яким відкривало нові обрії для спраглої до знань молоді.

Львів став для Геннадія Івановича Ляшенка особливим містом, де він не лише осягав таємниці майстерності. Тут формувалося коло друзів, стосунки з якими він підтримував впродовж наступних десятиліть. І саме тут відбулася одна з найголовніших подій в його житті: знайомство з майбутньою дружиною Жанною Денисівною Скринник, талановитою альтисткою, щасливий шлюб з якою тривав до самої кончини композитора.

По закінченні консерваторії у 1963 р. молодий митець розпочав власну викладацьку діяльність. Тоді ж, у 1960-х, прийшли помітні композиторські успіхи: до фон-

ду Українського радіо було записано «Симфоніету № 1», згодом побачило світ його перше нотне видання – цикл п'єс для альту і фортепіано.

Адам Солтис радив своєму учневі вступати до аспірантури Московської консерваторії, написавши навіть відповідний лист-рекомендацію на адресу Ігоря Белзи, однак, Г. Ляшенко віддав перевагу Києву. У 1968 році він вступив до аспірантури, а згодом під керівництвом Н. О. Герасимової-Персидської вчасно й успішно підготував і захистив кандидатську дисертацію «Роль фуґи в драматургії неполіфонічних форм». Накопичений творчий багаж дозволив молодому митцеві стати членом Спілки композиторів України.

Відтоді доля Геннадія Ляшенка була неподільно пов'язана з Києвом і Національною музичною академією України ім. П. І. Чайковського. Саме тут інтенсивно розгорталися головні вектори його діяльності – композиторська й наукова творчість, музична педагогіка, робота в творчій спілці. Головною опорою при цьому були родина (дружина, донька – композиторка Марина Денисенко, онуки-музиканти Олег і Ярина), друзі та учні. Геннадій Іванович органічно вписався до простору української музичної культури, став одним з найпомітніших і найшанованіших вітчизняних митців.

Впродовж кількох десятиліть виростало й міцніло потужне дерево композиторського доробку Геннадія Ляшенка, визначалися головні сфери його творчості. Принаймні дві з них – симфонічна (вокально-симфонічна) й камерна інструментальна музика – можуть розглядатися як ті, в яких світоглядні засади й риси стилю композитора знайшли найбільш послідовне виявлення.

Масив симфонічних творів представлений різними жанрами: симфонії – Перша (1970), Друга (1977, друга редакція – 1981), Третя, «Дніпрові райдуги» (1982), Четверта, «Pro memoria» пам'яті жертв голодомору (1992), П'ята (1998), Шоста для хору з оркестром (2008), Сьома (2013); симфоніети – Перша (1967), Друга (1984); Симфонічна сюїта «Карпатські новели» (за мотивами творів Василя Стефаника) (1973); Привітальна увертюра (1977); Симфонія-концерт для фортепіано з оркестром (1979); Музика для фортепіано з оркестром (2004), «Сon amore», жанр якого визначений як «музичний дарунок для альту та симфонічного оркестру» (2003), а також концерти для різних інструментів з оркестром. Принципи симфонічного мислення знайшли своє специфічне втілення в двох вокально-симфонічних творах раннього й пізнього періоду: «Симфонії-реквіємі» на вірші Роберта Рождественського (1963) та кантаті для сопрано і симфонічного оркестру «Імена, імена, імена» на вірші М. Денисенко, присвяченій пам'яті Яреми Якуб'яка (2002).

Творчі установки Геннадія Ляшенка від початку багато в чому детермінувалися отриманою ґрунтовною композиторською освітою. Тезаурус молодого митця формувався у повсякденному «всмоктуванні» інформації й наполегливому її осмисленні, причому одним з головних векторів його професійного становлення було бажання осягнути драматургічні й технологічні особливості музичних шедеврів, зокрема, творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Він послідовно й наполегливо вивчав прийоми мотивної роботи у тематизмі Баха, так само як і розвиток цих прийомів у симфоніях віденських класиків. Крім того, в симфоніях доби класицизму композитор особливо відзначав їх архітектуру, співмірність побудови частин.

Останнє спонукало митця до спроб створити досконало виструнчене ціле, що були здійснені ним при побудові циклів симфоніет – написаних в різні періоди творчості чотиричастинних творів, які за цілим рядом параметрів займають проміжне становище між власне симфонічною й камерною музикою. Прагнення до струк-

турної й змістовної врівноваженості тут домінує, що зумовило, приміром, застосування принципу своєрідних тематичних арок: так, фінал Симфоніети № 2 побудований на матеріалі її першої частини.

Більш складними (в першу чергу структурно) є симфонії, що на композиційно-драматургічному рівні відтворюють впливи пізньоромантичного (зокрема малерівського) симфонізму. В цьому жанровому сегменті втілено різні моделі – від класичної чотиричастинної до одночастинної, наближеної до симфонічної поеми (Четверта симфонія). Відголоси бетховенських стильових знахідок реалізуються у введенні до симфонічного твору можливостей хорової палітри (Шоста симфонія).

Саме в симфоніях повною мірою виявляється характерна для багатьох творів Геннадія Ляшенка риса – їх музична тканина нерідко побудована на принципі «проростання» тематизму. Такою є Третя симфонія з її класичною структурою циклу (сонатне *allegro*, скерцо, *grave*, фінал у формі рондо-сонати): інтонаційність всього твору народжується з елементів головної партії першої частини – ледь чутного шурхоту кластероподібного акорду й ускладненої форшлагом висхідної секунди.

Ідея експонування секунди як найменшого (і потенційно надзвичайно потужного) звукового зерна й подальшого її розширення реалізується також у наступних творах; згадаймо, приміром, діалог низхідної й висхідної секунд на початку Четвертої симфонії.

Подібна якість тематизму – результат напруженої роботи думки, реалізація певного творчого принципу. Її прояви в музиці різних епох – від Й. С. Баха до сучасного мінімалізму – постають для композитора одним із показників спадкоємності й непорушності сутнісних засад академічної музики.

Багаторазові повтори й варіантно-варіаційний розвиток як домінуючі принципи тематичної роботи послідовно виявляються в одному з ранніх симфонічних творів Геннадія Ляшенка – сюїті «Карпатські новели» з підзаголовком «за мотивами творів Василя Стефаника», що, на наш погляд, цілком могла б розглядатися як ще одна симфонія: чотиричастинний цикл як структурно, так і драматургічно цілком відповідає саме цій жанровій моделі.

Написані сорок п'ять років тому, «Карпатські новели» немовби акумулюють в собі цілий ряд особливостей, притаманних усій симфонічній творчості композитора. Чи не найсуттєвіші з них обумовлені тим, що перетворення традиції європейського симфонізму здійснюється тут на безперечно національному ґрунті, і це виявляється на різних рівнях. В першу чергу, маємо констатувати міцний і безпосередній зв'язок з українською культурною традицією в цілому.

Звернення до семантичного поля української культури знаходить своє втілення також в назвах інших творів: «Український триптих», «Дніпрові райдуги» тощо. Слово, що фігурує в програмних заголовках, сказати б, «за визначенням» сприяє конкретизації творчого задуму композитора; втім, зв'язок зі словом втілюється також інакше – і опосередковано, і в безпосередньому синтезі з музичним рядом.

В першому випадку йдеться про коло образів, народжене асоціаціями з літературним твором (як у «Карпатських новелах») або з певними подіями вітчизняної історії (як у «Дніпрових райдугах», де «підказку» до розкриття задуму композитора дає не стільки назва, скільки присвята, адже твір був написаний до 1500-річчя Києва).

В другому – українське поетичне слово стає однією зі складових художньої цілісності, і то не лише у вокально-симфонічних жанрах, для яких ця якість є іманентною (кантата «Імена, імена, імена» на вірші Марини Денисенко), а й симфонії, що в добетховенські часи асоціювалася винятково зі сферою «чистої» інструмен-

тальної музики. В Шостій симфонії, де виразно простежуються жанрові ознаки кантати, саме вербальні тексти (християнська молитва «Отче наш», перші строфи поеми Тараса Шевченка «Марія», фрагмент поезії Дмитра Павличка «Молитва») утворюють свого роду смисловий стрижень, навколо якого стискається й розжимається пружина музичної драматургії.

Синтез жанрових характеристик симфонії й кантати в Шостій симфонії є цілком логічним проміжним підсумком розвитку тенденції, притаманної всій симфонічній творчості композитора, – остання розгорталася в напрямку від написаної у 1963 р. «Симфонії-реквієма» на вірші Роберта Рождественського через «чисту музику» зрілого періоду до повернення колишніх пріоритетів у пізній творчості. В цьому можна вбачати ще один рівень вияву національного начала в музиці Г. Ляшенка – адже українська симфонічна музика генетично пов'язана із хоровою, виросла з неї. Зауважимо принагідно, що цей зв'язок достатньо яскраво виявлявся в симфонічних творах композитора; найбільш показовим у цьому сенсі вважаємо невеличкий дев'ятитактний фрагмент з фіналу «Карпатських новел» (від цифри 19 до 20), що напряму асоціюється з церковним співом.

Наступний, більш очевидний рівень залежності симфонізму Г. Ляшенка від українського культурного первня – національна визначеність його музичної мови. Сам композитор підкреслював, що вплив фольклору на його музику є глибинним і природним, він здійснюється на різних її рівнях. Дійсно, національне нерідко втілюється в інтонаційних формулах коломийки, що з більшою чи меншою мірою очевидності прочитується в музиці багатьох творів (найбільш яскраво це виявляється, що природно, в «Карпатських новелах»). Слухові враження, що давали поштовх для створення власних музичних образів, композитор накопичував впродовж всієї своєї діяльності. Це вчергове виявилось в Сьомій симфонії, де використані почуті колись народні мелодії: в першій її частині – плач, в другій – молитовна «Спаси нас, Боже».

Процес створення музики для Г. Ляшенка зводився в першу чергу до пошуку конкретних драматургічних і композиційних рішень задля адекватного втілення певної ідеї, що народжується й осягається інтуїтивно; інакше кажучи, до переведення образності, що виникає на рівні підсвідомості, у раціонально вивірене втілення в музичній тканині твору. В цій інтелектуальній діяльності й відбувалася взаємодія раціонального й емоціонального начал, що визначає, зрештою, відповідні властивості твору.

Особливо актуально це для симфонії, трактованої композитором як процес, результатом якого має бути вихід на високий рівень узагальнення. При цьому параметри твору (склад оркестру, загальний обсяг, кількість частин, семантичне навантаження частин і окремих фрагментів) можуть варіюватися в залежності від задуму.

Так само по-різному виявляється в симфонічних творах Геннадія Ляшенка конфліктність, що стає головним рушієм музичного процесу. Інтонаційна фабула нерідко втілюється через застосування монотематизму – методу, який композитор високо цінував. Надзвичайно важливими ставали також оркестрові засоби (відзначимо, зокрема, прийом окреслення конфлікту через протиставлення тембрів дерев'яних і мідних духових інструментів).

Друга надзвичайно значуща для Г. Ляшенка сфера – камерна музика, зокрема інструментальна, до жанрів якої Г. Ляшенко звертався впродовж усього життя. Після згаданого вище видання 1964 р. (Сонатини для фортепіано) з'явився цикл п'єс – Прелюдія, арієта і танець для альту і фортепіано, написаний у 1967 році для талановитого студента класу професора Зенона Дашака у Львівській консерваторії.

1970-ті роки були позначені створенням Трьох капричіо для двох фортепіано (1972), струнного квартету (1974), Квінтету для флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни (1974), Експромту для фортепіано (1974), Сонати для віолончелі і фортепіано (1977).

Після певної перерви 1980-х рр., коли в сфері камерної музики було написано лише Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано (1984) і Сьорґіссіо для домри і фортепіано (1987), настав новий сплеск активності 1990-х, коли з'явилася ціла низка надзвичайно цікавих опусів: Соната для баяна, «Idem per idem» для двох фортепіано (1991), Соната для скрипки й фортепіано, Соната для саксофона й фортепіано, «Відлуння» для фортепіано, Lamento для струнних (1992), Мікросоната для труби й органа (1994), «Екзерсиси» для флейти, фагота та фортепіано (1999). У 1993 р. слухачі мали можливість познайомитися з твором під назвою Technema № 1 (для флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни).

Початок століття, що настало, був позначений новими пошуками на ґрунті вже знайдених художніх рішень: у 2004 році з'явився ще один фортепіанний дует під назвою «І дзвону дивного звучання, і тріпотіння листя на вітру», у 2005 – Другий струнний квартет; упродовж майже чотирьох років починаючи з 2012 було написано ще чотири «технеми» для різних інструментальних складів, створювалися нові редакції музики попередніх періодів, в тому числі камерні версії оркестрових творів. В останні роки свого життя композитор працював над Струнним квартетом № 3.

Інструментальна «палітра» камерної музики Г. Ляшенка вельми багата. Композитор віртуозно працював з фортепіанним тембром, ретельно виписуючи найтонші деталі своїх звукових картин («Відлуння», «І дзвону дивного звучання, і тріпотіння листя на вітру»). Фортепіано ставало учасником різноманітних дуетів: з альтом, віолончеллю, домрою, саксофоном. Можливості струнних інструментів використовувалися в традиційному форматі жанру квартету, натомість у виборі складу ансамблів за участі духових митець був орієнтований на постійне експериментування в дусі барокового досвіду Виявом прагнення до творчого пошуку постає дует труби та органа у «Мікросонаті». Поєднання флейти, арфи та альтя здійснене в Технемі № 2. Не оминув своєю увагою композитор і баян, використавши його як солуючий інструмент.

Ускладнення тембрових сполучень і посилення уваги до чинника звукового простору твору, що особливо виразно виявлявся в камерній музиці митця починаючи з 1990-х рр., збігається у часі із проявами його цікавості до сонорики й активізацією тембробарвного начала. Фонічні можливості інструментів-учасників камерного ансамблю подеколи стають вирішальними у пошуках драматургічних рішень, як це сталося у випадку «Мікросонати» для труби та органа. Композитор декларував й послідовно реалізовував установку на темброву компліментарність інструментів та водночас їх спорідненість; при цьому визначальним став тембр труби.

Геннадій Ляшенко широко застосовував жанри й форми, що є сталими й звичними для сфери камерної музики, проте нерідко за необхідністю вдаючись до їх суттєвих трансформацій. М. Денисенко вважає окремою стилістичною ознакою камерної музики композитора поліжанровість, «творення жанру у жанрі» [7, 51].

Характерним у цьому сенсі є ускладнення сонатної форми, що здійснюється різними засобами. В одночастинній Сонаті для альтя і фортепіано домінування названої форми є безперечним, однак, її строга логіка немовби маскується імпровізаційним характером тематизму.

Окремо відзначимо формотворчу функцію тембру, що особливо активно «працює» в камерній музиці Г. Ляшенка починаючи з 1990-х рр. Пошлемося в цьому контексті на свого роду розосереджений цикл, утворений п'ятьма опусами різних років –

від 1993 до 2015. Це Technema № 1 для флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни (1993), Technema № 2 для флейти, арфи і альту (2012), Technema № 3 для флейти, арфи і струнного оркестру (2013), Technema № 4 для оркестру з солюючими гобоєм і фаготом (2015), Technema № 5 для скрипки з фортепіано (2015).

«Технема» – жанрове визначення, вперше введене в такій якості саме Г. Ляшенком. Technema у перекладі з давньогрецької – досконалий витвір, винахід, вигадка. Г. Ляшенко звертається до того значення, в якому слово Technema фігурує у філософії Платона – результат праці, – сприймаючи його як свого роду синонім поняття «опус».

Застосування такого визначення жанру надає митцеві більшої свободи в побудові драматургії твору. Інструментальний склад технеми, стверджує композитор, може бути цілком довільним, таким, що відповідає головній ідеї твору. Однак, у визначенні учасників ансамблю в даних конкретних п'яти технемах він керувався логікою взаємодоповнюваності й взаємозамінності, що посилює підстави для сприйняття сукупності цих творів як певної цілісності: тут задіяні флейта, гобой, кларнет, фагот та валторна (№ 1), флейта, арфа та альт (№ 2), флейта, арфа та струнний оркестр (№ 3), оркестр з солюючими гобоєм і фаготом (№ 4), скрипка та фортепіано (№ 5). Динаміка змін є очевидною – після зменшення кількості учасників у № 2 вона спрямовується на розширення інструментального складу, відбувається «проростання» закладених у перших опусах можливостей і поступовий перехід до іншої жанрової сфери – царини оркестрової музики, після чого відбувається своєрідне «повернення» до камерного, інтимного висловлювання, яке, проте, у сенсі формотворення та драматургії досягає сонатно-симфонічних масштабів.

Спостережене розмивання кордонів між камерною інструментальною та оркестровою царинами підтверджує наявну у доробку Г. Ляшенка цілісність засад самовираження композитора-симфоніста, незалежну від кількісних параметрів творів. Константність низки засад може бути простежено у різних вимірах: концепції й драматургії, змісту, виражальних засобів тощо.

Прикладом свого роду кореспондування камерної й симфонічної музики на змістовно-тематичному рівні може слугувати Соната для скрипки і фортепіано – твір, над яким Геннадій Ляшенко працював на початку 1990-х рр. паралельно з Lamento для струнних і Четвертою симфонією, присвяченою пам'яті жертв Голодомору. Перебуваючи під впливом цілком конкретних ідей і вражень, композитор втілював результат їх індивідуального переосмислення й відповідний емоційний стан у різних за драматургічно-структурними параметрами творах.

Ще один спосіб зв'язку із оркестровою музикою реалізується безпосередньо, через створення редакцій для камерного складу виконавців. Перша редакція твору під назвою «Сop amogе» (2003) була написана для альту з оркестром (з авторським жанровим визначенням «музичний дарунок для альту та симфонічного оркестру»), і саме в такому варіанті твір був презентований у концерті Київ Музик Фесту у 2005 році. Роком пізніше, у 2006 році з'явилася редакція для кларнета і фортепіано; існує також версія для кларнета й струнного квартету.

Параметри музичної драматургії постають як надзвичайно суттєві – первинні – для композитора. Він вважав драматургію надважливим чинником у формуванні індивідуальної системи виражальних засобів у ситуації, коли композиторський арсенал є практично безмежним. За цих обставин, стверджував митець, лише «звукотвірний спектакль <...> допоможе знайти правильне музичне рішення» [12, 12].

Ще одна стильова риса музики Г. Ляшенка – широке застосування поліфонічних прийомів (як на рівні фактури, так і в драматургії творів). Наведемо приклад Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано з його вишукано-складною другою частиною – форма тут є концентричною, в її побудові використано техніку ракоходу.

Вирішення складних інтелектуальних завдань незмінно приваблювало композитора; музична тканина його творів нерідко містить дійсно вишукані конструкції. Приміром, у другій частині Сонати для скрипки і фортепіано, що, як зазначалося, стала рефлексією на трагічні події початку 1930-х рр., у ритмічному рисунку, звуковисотній лінії, в гармонії зашифрована дата – 1932.

У п'єсі «Сon amore» автор використав поширений у музиці ХХ століття прийом – увів до музичної тканини тему-монограму «Геннадій Ляшенко». Проте, зроблено це у досить специфічний спосіб – літери імені та прізвища зашифровані за нумерологічною системою і виявляються в організації не лише звуковисотної лінії, а і ритму. Присутність теми-монограми в поєднанні з назвою (у перекладі – «з любов'ю») дають підстави сприймати цей твір як свого роду послання людству, освідчення в любові до всього сущого.

При всьому тому камерна музика Г. Ляшенка не залишає враження «штучності», і це відбувається не в останню чергу завдяки національній природі його мелосу (фольклорні інтонації в явному чи зашифрованому вигляді присутні практично у кожному з творів).

Всесвіт музичних ідей Геннадія Ляшенка незмінно приваблює слухачів, серед яких можна знайти представників різних поколінь і професій. Композитор здобув також втілене в почесних званнях і преміях офіційне визнання, апогеєм чого стало присудження йому в 2008 році Національної премії України імені Тараса Шевченка за Другий концерт для віолончелі з оркестром і два хорових твори – «Містерію тиші» на тексти фрагментів з поем Тараса Шевченка й кантату на вірші Богдана-Ігоря Антоновича «Вітражі й пейзажі».

Успішна композиторська самореалізація і сама по собі цілком могла б стати «маркером» долі, що склалася. Проте, існує ще одна надважлива сфера діяльності Ляшенка-композитора – його педагогічна робота, якій Геннадій Іванович віддавав багато любові, сил та натхнення. Тому такі успішні й віддані своєму композиторському покликанню його талановиті учні, серед яких Володимир Гронський, Микола Ковалінас, Іван Тараненко, Валерій Антонюк, Олег Безбородько, Віталій Кияниця, Анастасія Комлікова, Вероніка Тормахова (Україна), Сергій Бондаренко (Росія), Давор Бобич, Борис Якопович (Хорватія), Зоран Божанич, Ясна Велянович (Сербія), Стів Лейлор (Австралія), Бланка Лайана Гомес (Еквадор) та багато інших. Можливість осягати ази професії під керівництвом досвідченого майстра мали також юні студенти Київської дитячої Академії мистецтв.

Висновки. Художні досягнення композитора стали реальністю завдяки його постійній глибокій зосередженості на творчості, невтомному прискіпливому аналізу дарованих інтуїцією рішень, невпинній інтенсивній роботі думки. Тож можна стверджувати, що сенсом життя Геннадія Ляшенка було мистецтво, втіленням цього сенсу – численні й досконалі музичні опуси (сім симфоній, концерти для різних інструментів і різних же оркестрових складів, витончені камерні вокальні твори, вокально-симфонічна й хорова музика). В усьому багатстві технік, що утворюють композиторський арсенал кінця ХХ – початку ХХІ століть, для нього практично не залишилося нічого невідомого й незасвоєного: композитор активно використовував елементи алеаторики, сонористики, полігармонії й політональності, ладогармонічної мо-

дальності; при цьому жодна з застосованих технік не абсолютизувалася – на їх основі митець створював свою, цілком оригінальну музичну мову. З найбільш близьких для нього прийомів музики ХХ ст. назвемо мессіанівські «необоротні ритми», що дозволяють досягати плинності, пластичності музичної тканини. На цілісність останньої працюють також поліфонічні прийоми, що здобувають втілення як у побудові окремих фрагментів (на зразок фугато), так і в якості фактури в цілому.

Відточена майстерність Геннадія Ляшенка завжди була спрямована на втілення певної музичної ідеї в єдиній відповідній їй формі, хай скільки часу й зусиль на пошуки цієї форми було потрібно. Саме тому, приміром, жодна з його симфоній інтонаційно, драматургічно і структурно не повторює, не тиражує колись раніше знайдених рішень. Саме звідси інтелектуальна насиченість його музики, биття думки в кожному звуці твору, що дивовижно поєднуються з високим емоційним напруженням. Викладене вище доводить унікальність творчої особистості митця, художньо-смыслову глибину й безумовну цінність його творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Артемов А. Соната Г. Ляшенка для віолончелі: створення і виконання. Музика. 1978. № 5. С. 8-9.
2. Берегова О. Інтерпретація жанру плачу у творі Г. Ляшенка «Lamento» // Пост-модернізм в українській камерній музиці 80-90-х років ХХ сторіччя. Київ, 1999. С. 19-23.
3. Боровик І. Український камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Центрмузінформ, 1997. 118 с.
4. Булаш О. П'ята симфонія Геннадія Ляшенка в контексті еволюції симфонічної творчості митця // Українське музикознавство : наук-метод. зб. Київ, 2006. Вип. 35. С. 272-282.
5. Гумен О. Геннадій Ляшенко. Концерт для арфи і камерного оркестру. Музична україністика: сучасний вимір. Міжвідомчий зб. наук. ст. / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Вип. 4. С. 120-125.
6. Денисенко М. Етногенетична специфіка творчого мислення у просторі європейської культури // Українське музикознавство : наук-метод. зб. Київ, 2010. Вип. 36. С. 291-299.
7. Денисенко М. Традиції європейської культури у творах для духових інструментів Геннадія Ляшенка : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 93. С. 51-58.
8. Іванченко В. Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту. Донецьк, 2002. 276 с.
9. Каравацька Л. Сучасна українська фортепіанна музика: до питання про поліфонічні і гомофонні форми. Київське музикознавство. Київ, 2004. Вип. 13. С. 52-61.
10. Криса О. Альтове мистецтво Києва в контексті європейських традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. 213 с.
11. Литвинова О. «Пастелі» П. Тичини у творчості українських радянських композиторів 60-70-х років // Українське музикознавство : наук-метод. зб. Київ, 1978. Вип. 13. С. 31-42.
12. Луніна А. Геннадій Ляшенко: «Прагну показати життя у симбіозі...». Музика. 2013. № 3. С. 10-15.
13. Суторихіна М. «Жовтнева» симфонія Г. Ляшенка // Музика. 1979. № 6. С. 3.
14. Терещенко А. «Вітражі й пейзажі» Геннадія Ляшенка // Музика. 2008. № 2. С. 8-9
15. Фещак Н. Вібрація як засіб виразності у квартетах Г. Ляшенка та Є. Станковича // Мистецтвознавчі записки. Київ : ДАККІМ, 2009. Вип. 15. С. 37-44.

REFERENCES

1. Artemov, A. (1978), "Sonata by H. Liashenko for a Cello: Creation and Performance", *Muzyka [Music]*, vol. 5, Kyiv, p. 8-9 [in Ukrainian].
2. Berehova, O. (1999), "Interpretation of the Genre of Crying in «Lamento» by H. Liashenko", in: *O. Berehova. Postmodernism in Ukrainian Chamber Music 80-90s of 20th Century*, Kyiv, p. 19-23 [in Ukrainian].
3. Borovyk, I. (1997), *Ukrainian Chamber Instrumental Ensemble*, Tsentrinform, Kyiv, 118 p. [in Ukrainian].
4. Bulash O. (2006), "The Fifth Symphony by Hennady Liashenko in the Context of the Evolution of His Symphonic Works", *Ukrayinske muzikoznavstvo [Ukrainian Musicology]*, vol. 35, p. 272-282 [in Ukrainian].
5. Humen, O. (2009), "Hennady Liashenko. Concerto for harp and chamber orchestra", *Muzychna ukrajiniistyka: suchasnyj vymir [Music Ukrainianlogic: Modern Measuring]*, vol. 4, pp. 120-125 [in Ukrainian].
6. Denysenko, M. (2010), "Ethnogenetic specificity of creative thinking in the space of European culture", *Ukrayinske muzikoznavstvo [Ukrainian Musicology]*, vol. 36, p. 291-299 [in Ukrainian].
7. Denysenko, M. (2011), "Traditions of European culture in works by Hennady Liashenko for wind instruments", *Naukovyj Visnyk Nacional'noji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P.I.Chajkovskjogho [Scientific Bulletin of the National music academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*, vol. 93, Kyiv, p. 51-58 [in Ukrainian].
8. Ivanchenko, V. (2002). *Ukrainian symphony of 20th century*, Donetsk, p. 276.
9. Karavatska, L. (2004), "Modern Ukrainian piano music: the question of polyphonic and homophonic forms", *Kyyivske muzykoznavstvo [Kyiv musicology]*, vol. 13, p. 52-61 [in Ukrainian].
10. Krysa, O. (2011) *Viola Art in Kyiv in the Context of European Traditions*, PhD diss. (music art), Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 213 p. [in Ukrainian].
11. Lytvynova, O. (1978). "Pastels by P. Tychyna in works of Ukrainian soviet composers 60-70 years", *Ukrayinske muzikoznavstvo [Ukrainian Musicology]*, vol. 13, p. 31-42 [in Ukrainian].
12. Lunina, A. (2013), Hennady Liashenko: "I'm tending to show life in symbiosis...", *Muzyka [Music]*, vol. 3, p. 10-15 [in Ukrainian].
13. Suthorykhina, M. (1979), "«October» symphony by H. Liashenko", *Muzyka [Music]*, vol. 6, p. 3 [in Ukrainian].
14. Tereshchenko, A. (2008), "«Vitrages and Landscapes» by Hennady Liashenko", *Muzyka [Music]*, vol. 2, p. 8-9. [in Ukrainian].
15. Feshchak, N. (2009), "Vibration as a medium of expression in quartets by H. Liashenko and Ye. Stankovych", *Mystectvoznavchi zapysky [Art-Studies Notes]*, vol. 15, p. 37-44 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.12.2017 р.

MAYYA RZHEVSKA

<https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

The Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre,
Cinema and Television University (Kyiv, Ukraine);
maya.rzhevskaya@gmail.com

Hennady Liashenko: the perspectives of life and creative work

Relevance of research. Hennady Liashenko is one of the leading Ukrainian composers of the last third of the XXth – beginning of the XXIst century, a well-known musicologist, pedagogue and a musical and social activist who has substantially contributed to the treasure house of music culture. His legacy that blends seamlessly into the context of global academic music at the same time by no doubt possesses the traits of affiliation with the national culture. That is exposed by both choice of the topics of the compositions and involving texts of the Ukrainian writers into their figurativeness and in music language together with the system of musical and dramaturgical techniques. The goal of the article is to define the main stages of the composer's life journey in their direct relation to his creative work. The research methods are biographical (to recreate the mechanisms and events that determined the composer's personality formation), as well as the suite of methods of musicological research.

Conclusion. The composer's life journey is connected to the different regions of Ukraine which has determined his understanding of the homeland as an integrity and the completeness of perception of the national culture in its different aspects. An important role in the composer's formation was played by his studies in Lviv Conservatory, an educational institution with European academic traditions and openness to the new trends in art. The main genre fields of H. Liashenko creative work are symphonic, chamber instrumental and choir music. The traits of his style are determined by deep philosophical aspect, succession in terms of mainstream lines of development of the European music culture, affiliation with the Ukrainian cultural tradition, connection with the literature. The composer's style is also characterized by the national determinancy of artistic language, acute conflicts, search of special for every creation dramaturgical solutions, synthesis of the rational and the emotional, applying different composition techniques, polyphony of texture. Practical significance. The results of the research confirm the unique character of the composer's creative personality, the artistic and sense bearing depth and absolute value of his creative work.

Keywords: H. Liashenko biography, individual (personal) style of composer, symphony, concert, chamber instrumental music, H. Liashenko creative work.

РЖЕВСКАЯ М. Ю.

<https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

Киевский национальный университет театра, кино
и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого (Киев, Украина);
maya.rzhevskaya@gmail.com

Геннадий Ляшенко: горизонты жизни, горизонты творчества

Актуальность исследования. Геннадий Ляшенко – один из ведущих украинских композиторов последней трети XX – начала XXI века, известный музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель, сделавший весомый вклад в сокровищницу музыкальной культуры. Его творчество, органично вписанное в контекст мировой академической музыки, несет при этом безусловные черты принадлежности к национальной культуре. Это проявляется как в выборе тематики произведений и включении в круг их образности текстов украинских литераторов, так и в музыкальном языке и системе музыкально-драматургических приемов. Цель статьи – охарактеризовать основные этапы жизненного пути композитора в их непосредственной связи с его творчеством. Методы исследования – биографический (для воссоздания механизмов и событий, определивших формирование личности композитора), а также комплекс методов музыковедческого исследования.

Выводы. Жизненный путь композитора связан с разными регионами Украины, что определило его понимание Родины как целостности, полноту восприятия национальной культуры в разных ее проявлениях. Важную роль в становлении композитора сыграло обучение в Львовской консерватории, учебном заведении с европейскими академическими традициями и открытостью новым тенденциям искусства. Главные жанровые сферы творчества Г. Ляшенко – симфоническая, камерная инструментальная и хоровая музыка. Черты его стиля определяются глубокой философичностью, преемственностью относительно магистральных линий развития европейской музыкальной культуры, принадлежностью к украинской культурной традиции, связью с художественным словом; для него характерна национальная определенность музыкального языка, острая конфликтность, поиск особенных для каждого произведения драматургических решений, синтез рационального и эмоционального, использование различных техник композиции, полифоничность фактуры.

Практическое значение. Результаты исследования подтверждают уникальность творческой личности композитора, художественно-смысловую глубину и безусловную ценность его творчества.

Ключевые слова: биография Г. Ляшенко, индивидуальный композиторский стиль, симфония, концерт, камерная инструментальная музыка, творчество Г. Ляшенко.