

**ДЕНИСЕНКО-САПМАЗ М.Г.**

<https://orcid.org/0000-0003-0153-4883>

Муніципальна державна консерваторія  
імені Ісмаїла Баха Сюрельсан, м. Анталія, Туреччина.  
denysenko11@ukr.net

## «АВТОРСЬКІ ЗНАКИ» В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА

«У звичному вимірі завжди присутній вимір інший...  
– здатність бути присутнім одночасно в різних  
шарах буття, реагувати на все...»  
Г. Ляшенко

На прикладі Концерту для арфи та струнних Г. Ляшенка досліджуються стильові особливості його інструментальної музики, обумовлені ментальними та світоглядними константами, культурними та психологічними пріоритетами композитора. Як «авторські знаки» розглядаються метафорично місткі текстові елементи з варіативним потенціалом, котрі в Концерті для арфи і струнних виконують певну змістовно-смыслову та драматургічну роль.

**Ключові слова:** інструментальна музика, концерт, арфа, модус, канонічність, неологізми, метафора, стиль.

Постановка проблеми. В пошуках індивідуального сенсу інструментальної музики Г. Ляшенка, виникають певні «труднощі перекладу», коли апарат дослідження вступає в протиріччя з мемуарно-есеїчним жанром викладу. Мова йтиме про явища стильового порядку, які визначаються ментальними і світоглядними особливостями мислення композитора, що формувались в духовні константи з генетичних первнів протягом становлення його особистості. Так, перехрещення особистісного та національного в індивідуальній свідомості є однією з особливостей ментальності українців; її духовно-релігійні рівні вказують на «вічний шанс життєдайності, що залишається у нації навіть попри політику геноциду, духовного та фізичного спротиву»[7]<sup>1</sup>. І дійсно, духовні джерела, що жили творчість Г. Ляшенка, окреслювали глибоко

---

<sup>1</sup> Духовно-релігійними вимірами ментальності українського народу, за спостереженнями С. Хрипко, є помітна релігійність (проте, без фанатизму, на тлі толерантності до інших релігій); практична простота віри, побожність, забобонність, домінуюча демократичність духу (відома як «простонародність»); акцент жіночого мотиву в духовному досвіді (звідси – миролюбство, дипломатизм, компромісність, толерантність, мрійливість, романтизм, чутливість, вразливість); орієнтація на родину, як на особливу духовну цінність (т.зв. «сімейний орієнталізм»), освячення родинної тематики; тяжіння до слова «Бог», у розумінні господар, хазяїн; тяжіння до світла, добра, краси, миру, ігнорування світу демонології, темних сил; і через це відсутність протиставлення і чіткої духовної поляризації добра і зла (в духовному досвіді українців); духовний кордоцентризм і традиційно-динамічний консерватизм; спроможність протистояти комплексу асимілятивних течій – що зберігає духовне здоров'я нації; національна самосвідомість, що походить з життєформних чинників (природа, історія, мова, державність, культура, філософія, духовність) [7].

релігійну сутність його натури і творінь. «Дуалізм» походження (родина матері мала російсько-грецьке коріння, родина батька – українське), який простежується в стильових особливостях його творів, визначив широту та співмірність його творчої, викладацької та громадської діяльності. Поєднання індивідуальної відповідальності (як домінанти його самоусвідомлення) та приязного духу солідарності, колективізму (соціалізуючого його діяльній активності), згуртовувало навколо нього однодумців та послідовників, вибудовувало його абсолютний авторитет серед колег та учнів.

З нотаток Геннадія Івановича: «...мені ближча західна традиція, де <...> молодь зростає в контексті культури як обов'язку [отримання – *М.Д.*] знання.<sup>1</sup> Без зусиль і етичної дисципліни не можна ані спромогтися на внутрішню свободу, ані побудувати державу. Це складні філософські смисли...».

Ідея «обмеження», що йде із західного типу мислення, в сенсі наслідування (релігійних) канонів цілісності, бере початок ще у стародавньому мистецтві. Канонічність присутня у модальності піфагорейської системи, у канонах краси давньогрецького мистецтва, у відборі сталих одиниць змінного плинну мисленнєвих процесів, у «невтоленності» творчості романтиків, у яких суб'єктивізм змісту наштовхується на обмеження реаліями буття (обмеження формою) і т. ін.

Зазначимо, що з особливим пієтетом Геннадій Іванович ставився до творчості Т. С. Еліота, який у своїх поезіях своєрідно відроджував ідеї стоїків, помножені на культ індивідуалізму, освіченості та елітарності мистецтва. Серед світоглядно-естетичних та музичних ідеалів, що визначили його потяг до інструментальної музики, – Й. С. Бах, Й. Брамс, Б. Барток: саме ці композитори в етичному плані пов'язані з ідеєю канонічності, з традицією та її оновленням.

Філософічність мислення – як «коло спасіння» Раціонального, стає підґрунтям творчості ще під час навчання батька у Львові, де відбулося його зростання не тільки як композитора, але і як людини. Інтенсивний період захоплення мистецтвом романтиків, який тут є таким природним, вишуканість модерну у кожному «закутку» – як нового змісту у старих формах, стали на все життя тими «підвалинами» особистої культури, творчого індивідуалізму, внутрішніми критеріями інтелігентності та міри, що виявилися, передусім, у його інструментальній творчості, – необмеженій у сенсі програмних трактувань, навіть попри існуючі авторські свідчення.

Інша константа – абсолютизм Природи, що відображає ідею цілісності у її всеохоплюючому і вузькому сенсі. Цілісність як цикл буття Всесвіту і як глибинне розуміння процесів нескінченості людського досвіду, безмежного «блукання» у кодах вселенського розуму. Підказки, дані природою (від спіралевидних форм раковин, молюсків, розташування листя та гілок рослин і т. ін. – до структур галактики, циклонів), поширюються як на математичні, так і на композиторські ідеї різних часів.

Вибір філософських джерел, опрацьованих Геннадієм Івановичем ще в молодості (власне, ідеал мистецтва Античності, думки античних «першопрохідців» щодо пов'язаності математики та музики і втілення ідей вселенського досвіду у музичній творчості, йдуть з часів його постійного спілкування з професором Адамом Мечиславовичем Солтисом, людиною унікальної освіченості та інтелігентності; стверджуються в подальших життєвих колізіях, таких як дружба з сімействами видатних математиків Зайнудіна Асельдерова та Левка Старокадомського, видатних музикознав-

---

<sup>1</sup> Ідею постійного оновлення через подолання обмеження знаходимо ще у перших стоїків (Сенека, Епікур, Марк Аврелій).

ців-теоретиків Арсенія та Івана Котляревських, Лешека Мазепи, Віктора Москаленка, Станіслава Нікодемівича та Яреми Якуб'яка.

Аналіз останніх досліджень. Стосовно літератури, що опрацьована за темою, варто відзначити філологічні дослідження щодо природи літературного стилю Б. Томашевського, О. Матвієнків, різноаспектну інформацію щодо символічної природи чисел ряду Фібоначчі (Дух числа Х. М. Езензбергер; Хвильова теорія Р.Н. Елліотта, Енциклопедія символів; монографія В. Огінського «Золота пропорція судження та досвід», зокрема, 7 глава «Золота пропорція в структурі системи музичних звуків»), а також роботи з естетики Е. Гансліка, В. фон Гумбольдта, матеріали щодо творчих експериментів Ш. Анрі, Б. Бартока, А. Берга, К. Дебюсі, Е. Лендваї, О. Месіана, І. Шимлінгера, які пояснюють зацікавленість Г. Ляшенка у цій науково-практичній царині геніального досвіду людства. Зокрема, його захопленість транспозиціями ідей Фібоначчі щодо ідеальної пропорційності мисленневих і природних цілісностей.

Мета статті. У пошуках «ідеальної музичної форми» на всіх її мікро- та макро-рівнях для композитора стає надважливим вибір індивідуального «маркера» у складному апараті технічних засобів. Тож визначення індивідуальної метафоричності мовних засобів як «авторських знаків», ознак і стильових елементів тексту складає мету статті.

Викладення основного матеріалу. «Авторські знаки» – поняття, певною мірою, абстрактне; подане у лапках, воно семантично різниться з терміном видавничої каталогізації, як з одним з вихідних індексів друкованого видання (авторський знак)<sup>1</sup>. «Авторські знаки» мають унікальний зміст та функцію «впізнаваних» елементів у контексті творчого спадку автора. Їх можна порівняти з фразеологічними одиницями у літературному аналізі індивідуальної творчості доби постмодерну, і через поширення яких з'являються, власне, неологізми – засоби збагачення мовного фонду елементами естетичного впливу [3].

Як спостережено, тексти доби постмодерну розкривають індивідуальну творчу манеру автора у процесі відбору, комбінування, а також творення нових виразових засобів, до яких належать контекстуально перетворені фразеологічні одиниці – різновиди стійких словосполучень, що підлягають індивідуальним авторським видозмінам – варіаціям, модифікаціям та трансформаціям – з метою наповнення тексту новим змістом. «Фразеологічні одиниці – не тільки засіб лінійного розгортання тексту, а й визначальна риса творчої манери, провідна ознака авторського індивідуального стилю...» [4]. У поетичній мові фразеологічні одиниці – образотворчі та виразні засоби мови – надають мовленню особливий колорит; їх естетичний «заряд» визначає стиль мовлення.

Щодо «модерного» трактування естетики романтиків, «неологізація» музичних символів яких стала ідеєю певного періоду творчості Г. Ляшенка, наведемо тези Е. Гансліка [1] про дві різні категорії краси – «природного» типу (музика природи) та «штучного» (людського творіння). Перехід з першого типу до другого (шляхом наслідування, імітації, метафоризації, гіперболізації – *М. Д.*) відбувався іноді за участю засобів математичної науки (як правило, на підготовчому етапі процесу тво-

---

<sup>1</sup> Авторський знак – умовне буквенно-числове позначення першого слова, з якого починається перший елемент бібліографічного опису, засіб каталогізації видавничих термінів, один з елементів вихідних відомостей друкованого видання (див., наприклад, таблиці авторських знаків Ч. Кеттлера та Л. Хавкіної).

рення ідеї, який мав довготривалий «фізичний», у певному сенсі, «рекурсійний» характер).

Спочатку відбувалося творення мікроелементів основи і розрахунку їх майбутньої ролі у фазах форми. Естетичне захоплення математичною ідеєю «рекурентної послідовності» ряду Фібоначчі, в якому кожний сумарний об'єкт ставав результатом додавання попередніх частин ряду, свідоме прогнозування «спірального» типу форми логічним шляхом, могло б передувати емоційно-образному уявленню про твір.

Проте, у випадку інструментальних концертів Г. Ляшенка логіка форми та інтонаційна емоційність, обмежена транспозиційними модусами ладогармонічних утворень, йшла за специфікою виражальних і технічних можливостей інструменту; обидва параметри відпрацьовувалися одночасно і ставали ємними стильовими «маркерами», що творилися відповідно до контексту твору. Як бачимо з аналізу чернеток композитора, багатовекторна підготовча робота заклала фундамент майбутньої композиції, проте кінцевий результат нерідко різнився від первинного задуму.

Способи модернізації сенсу полягали у творенні так званих «текстових неологізмів». В літературі це такі слова, які створює сам поет, письменник не для того, щоб дати їм загальний ужиток, а для того, щоб читач відчував в процесі сприйняття художнього твору, як перед ним народжується нове слово. Неологізм, на думку Б. Томашевського, «повинен завжди сприйматися як певний винахід саме даного митця, він неповторний – як тільки починають його повторювати, вводити до загального словника, він втрачає той стилістичний ефект <...> слова, що створюється на очах у читача й виключно для даного контексту» [5, 46].

Можна було б детально досліджувати особливості розгортання музичної драматургії згідно закономірностей «золотого поділу», на рівні фаз форми, пропорції яких корегуються уявною або реальною присутністю числа  $\phi$ , як і інші семантико-звуківі рівні. Проте, відсутність методології та достатніх знань в цій царині дозволяє тільки констатувати факт пов'язаності композиційного методу Г. Ляшенка з загальною ідеєю модальності, що є запорукою інтонаційної органічності музичної мови його творів (модуси, штучні та транспозиційні лади, народні лади, серія). Так, кожний інструментальний твір у чернетках починався саме з визначення певної ладової конструкції.

Іншим «модальним» рівнем ставала поліфонічність фактури його творів: ізоритмічний мотет, як ідеальний зразок горизонтально-вертикального розгортання форми, семантика контрапунктичних методів мистецтва *ars antiqua* (які він викладав у курсі поліфонії для композиторів), самі принципи контрастної поліфонії як засоби втілення ідеї дихотомії та діалогічності. Всі вказані засоби (як самостійно, так і в різноманітних, залежних від контексту конкретного твору переплетеннях) становлять особливий стильовий код його музики.

Однією з вагомих ділянок творчості Геннадія Ляшенка була інструментальна музика. Власне, його потяг до інструменталізму став своєрідною «специфікацією» його творчості – складного за образністю, абстрактного у конкретиці технологічного втілення. Як відомо, інструментальна музика у її вищому прояві – концертності – пов'язана з «модерністю» барокових засобів, а з іншого боку, виявляє класичність канонів, що тримає увагу слухача в межах традицій форми.

Щодо специфіки концертної форми, доречним видається зауваження А. Юфєрової про ігрово-динамічну сутність концерту як унікального жанру змагально-діалогічної форми. Визначаючи динаміку діалогу головною рисою жанру, що характеризує концертну форму як суперечливу єдність протиріч, вона трактує інструмен-

тальні тембри як носії ідеї тези та контрасту. «Одне стає необхідною умовою іншого – без єдності немає протисторства та навпаки, протисторство має за свою мету досягнення згоди. Такий діалог забезпечує цілісність, художню єдність» [6].

Власне, у різних типах «камерного» концерту в кінці ХХ століття драматургія контрастно-доповнюючого складу (неконфліктного) передбачає одночасну присутність кількох метафоричних вимірів – мінімум, трьох: тези, контрасту та злагоди. І нерідко традиційний принцип «змагальності» діалогу, співіснує з монологічністю, «персоналізацією» моноідей.

У творчості Г. Ляшенка концертний жанр посідає особливе місце. Ним написано Концерт № 1 (1980) та Концерт № 2 (2001) для віолончелі та симфонічного оркестру, Концерт для контрабаса з оркестром (1989), Концерт для альту з оркестром (2006), Концерт-пікколо для скрипки з оркестром<sup>1</sup> (2008), Концерт для арфи з камерним оркестром (1987), Концерт-симфонія для фортепіано з оркестром (1979), Музика для фортепіано з оркестром (2004), концертна п'єса *Con amore* для альту та симфонічного оркестру (2003). Не закінченим залишився Подвійний концерт для гобоя та фагота з оркестром (2017). Тож значний матеріал його інструментальної творчості концертного жанру потребує серйозного наукового заглиблення та аналітичного обсягу.

Тут наведемо лише декілька авторських коментарів, що вказують на обов'язкову «адресність» (форму діалогу композитора та виконавця) та на «монологічну діалогічність» (як на тип драматургії творів Г. Ляшенка концертного жанру).

«*Concerto-piccolo* для скрипки з оркестром» (2008), присвячений Богдані Півненко. «Основний емоційно-психологічний підтекст одночастинної композиції – лірико-драматичні колізії»<sup>2</sup>.

Концерт № 2 для віолончелі з оркестром (присвячений Івану Кучеру) охарактеризований автором як «лірико-драматична сповідь», «емоційно-пристрасний та філософськи виважений діалог» зі «складною діалектикою взаємин особистості та навколишньої дійсності». «Тематичне осереддя Концерту складають наспівно-тризовний речитатив віолончелі та похмуро-напружений супровід оркестру. Музика твору глибока і утаємничена, сповнена незбагненого смутку і неспокою. Дивний голос віолончелі резонує людський біль і страждання, сум'ятливий голос соліста вступає в конфлікт із силами зла...»

Концерт для арфи та камерного оркестру (1987) присвячений київській арфістці Наталі Ізмайловій (її ж редакція сольної партії), один з концертів «раннього періоду» захоплення цим жанром. Фрагментарно аналізуючи арфовий Концерт, спробуємо знайти узагальнюючі та генералізуючі властивості художньо-образної мови інструментальних творів композитора.

Чотиричастинний твір, за нашими спостереженнями, має певну «біографічність», а зацікавлення Геннадія Івановича арфою як блискучим концертним інструментом – генетичну обґрунтованість. Як відомо, історія побутування арфи на українських теренах дуже давня. Найбільш поширений цей інструмент був у грецьких полісах Північного Причорномор'я, Херсонесі, Ольвії, Пантікапеї та ін. (звідки походила «материнська лінія» Геннадія Івановича), «торговельні зв'язки яких зумовили мистецькі контакти різних етнічних середовищ, наслідком чого стало впровадження

---

<sup>1</sup> Як бачимо, творами концертного жанру представлена вся група струнних смичкових інструментів.

<sup>2</sup> Тут і далі у лапках – авторські коментарі.

арфоподібних інструментів у культуру причорноморських народів» [2]. «Хвилеподібний» розвиток арфового виконавства в Україні активізувався наприкінці минулого століття саме завдяки співпраці виконавців і композиторів. У ХХ столітті творчість для арфи характеризується «камерністю» музичної ідеї та зверненням до зменшеного складу виконавців (ансамблю солістів). Партія арфи у подібних концертах набуває колористично-сонорного змісту; ускладнення мови впливає на збагачення фактури тембровими ефектами та новими прийомами гри (інструментальними неологізмами) [2].

Концерт Г. Ляшенка у стильовому плані має декілька умовних «вимірів». Цим пояснюється дещо непропорційна його образно-стильова двочастинність, а також фрагментарність побудов, що об'єднуються в стильове ціле завдяки солуючому тембру. Якщо перший план – у тексті перша та друга частини – має «вимір» гармонії Природи, то другий план – третя та четверта частини тексту – це світ Людини, її ілюзій, протиріч та «вічного руху» у пошуках гармонії буття.

З найпростіших підрахунків пропорцій: перша частина займає **89** тт.; друга – 181 тт. (з поправкою на каденційні побудови *ad libitum*, і завдяки довільному темпоритму та характеру руху деяких фрагментів, можливе скорочення тексту) – сумарно перший план складає приблизно 270 тт. мінус; третя (30 тт.) і четверта (114 тт.) – сумарно **144** тт. (Можливі припущення щодо відповідності цих пропорцій числовим послідовностям ряду Фібоначчі<sup>1</sup>. Проте, подібна ідея не зафіксована у чернетках; скоріше, це інтуїтивний збіг параметрів).

Кульмінація драматургії циклу припадає на третю частину твору – лірико філософський монолог автора. Частина найменша за обсягом, контрастна попередній за образністю та фактурою, і у циклі виконує роль Інтерлюдії. Це алегоричний початок «нового виміру», «нового часу».

Четверта частина – традиційний фінал; можна визначити його образ як рухливо-танцювальний, причому на протигагу монологічності третьої частини, за семантикою це – колективний танок. Він зовсім інший по відношенню до танцювальності другої частини, де задіяні образи «дельфійських танцівниць». Конкретика ж четвертої частини більш усвідомлена, як «рух реальності». Відзначимо характерну рондоподібність обох танцювальних частин. Через різне використання темброво-штрихових засобів, тембр арфи отримує достатньо ілюзорний та «надреальний», щодо струнного супроводу, колорит; повторення рефрену посилює алюзії з часовим потоком, круговертю часу, які особливо відчутні у другій частині.

Діалог контрастно-доповнюючих площин спостерігається вже з самого початку твору. Антифонність співставлень соліста та оркестру в динамічному контрасті (форте – піаніссімо), імпровізаційно-каденційний тип викладу, чергування двох інтонаційних модусів (*c / dis – e – f / ges – / b – h – c*) та (*cis – d – e – f – g – as – h – c*) – з перехрещеною тритоновною основою, але на тоніко-домінантових ходах басового голосу акордів, що позначають нові строфи (*c – f – ges – b / g – cis – e – c*), – такими є вихідні дані тематичного контрасту на початку твору.

Проте, навіть у масштабі цього фрагменту, окрім наявного контрасту, присутня певна «злагода»: її ми чуємо у симетричному закінченні антифонних строф (тремоло *e-f* у трьох однакових закінченнях перехідних каденційних побудов, у появі поспівки *cis – d – e – f* в оркестрі, що потім отримує значення головної поспівки-

---

<sup>1</sup> Виділені жирним шрифтом є числами з ряду Фібоначчі (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, ...).

теми. Вона має зв'язок з інтонаціями гуцульського фольклору і у повному вигляді звучить в епізоді ц.1 ( $g - cis - h - gis - g - f$ ).

Епізод ц. 1 контрастний; близький до хорального виклад нагадує ізоритмічний мотет із самостійним ритмічним «життям» голосів (ідея збільшення модусу тривалостей та укрупнення тембрових шарів) при ладово-інтонаційній єдності (своєрідний «контраст у злагоді»). Можливо, є спорідненість між цим епізодом та образами третьої частини, інтерлюдії, але приблизна.

В'юнка речитативність сольної партії протистоїть низхідним поступам струнних (схожих на «пасакальний» бас), як у ц. 7. Проте, цей контраст не є протирічним; ці ж низхідні ходи, на глісандуючому тлі, повторює арфа (ц. 8, друга каденція)<sup>1</sup>. Вони ж виникають і перед репризою-кодою у трелях солюючого альтя (ц. 9). Це, скоріше, ефект перетворення-перевтілення різних сутностей; ігрова модель «творення» ідеального світу.

Ефемерність дрібних «штрихів» головного образу створює звукопис струнного супроводу (варіанти-переплетення основних інтонацій у викладі *divisi*): у поступовому вступі алеаторичних груп – умовна безперервність руху, у їх туттійному вступі – акцентність основних «акордів», проте мікшована мерехтінням дрібних тривалостей (як, наприклад, у ц. 2), – таким чином, створюється поліфонічна плинність антифонних груп. Ця ж плинність присутня і в «танцювальних» другій та четвертій, і в екстатичному «монологі» третьої частини.

Співставлення тез та контраверсій не набуває конфліктної динаміки навіть у протиставленні тутті оркестру (3 т. епізоду *a tempo*, ц. 3) та першої арфової каденції в ц. 5, завдяки існуванню так званих «зв'язуючих», «педальних» побудов між ними (7 т. до ц. 5).

Септакордова «паралельність» є тематичною ознакою танцювальної другої частини. Проте, віртуозний епізод ц.14-ц.16 (*meno mosso – accelerando*) знову повертає нас до модальних каденційно-арпеджованих побудов початку, де співставлення модального ладу  $a - b - cis - d - es - fis - g - a$  та акордового паралелізму не вступає у стильове протиріччя. Доповнення головного образу похідним відбувається на рівні чергування кількох епізодів – арфового соло (*meno mosso*) і танцювального оркестрового акомпанементу (*Tempo 1*).

Третя частина стилістично нагадує «драматичну елегійність» монологічних форм *Adagio* камерної та симфонічної музики українських композиторів, що мала місце у 1980-х роках. Імітаційність, як у партії арфи, так і у супроводі оркестру (де тема складається з імітаційних «реплік» струнних і у досконалому вигляді експресивно звучить в ц. 27), є провідним «знаком» цього невеликого авторського монологу. Вся частина виконується струнними *con sordini*, і це є символічним, оскільки тут – драматургічний та смисловий центр твору, своєрідна «тиха» кульмінація, контрастом до якої стають «ротації» четвертої частини – традиційний образ вічного руху. Токатність із «закличними» жанрово-танцювальними мотивами, яскравим підсумком рухливого балансування яких постає динамічна фінальна інтонація (у ц. 33).

Висновки. Що ж є неологічним у цьому творі? По-перше, «необароковий» контекст цілісності. Зв'язок часів, що характеризує велику поезію; сам тембр арфи як носій «космічного» типу краси і «рапсодична» функція сольної партії, що завдяки

---

<sup>1</sup> В першій частині дві невеликі сольні каденції (ц. 5) та (ц. 8), на матеріалі основних тем вступного розділу.

влучним виражальним прийомом відтворює послідовно різні виміри цілісності (епод).

По-друге, сама музична мова, заснована на ідеї «замкненості» модальних рядів, розвиток її мелодичних властивостей у структурних межах канону, «тритонова» замкненість модусів і, водночас, прагнення до розгорнутої «нескінченої» мелодії, самовиражальності співу «внутрішнього голосу» (кульмінаційна третя частина), при-таманного філософії сучасного художнього твору.

По-третє, мелодизм струнних, несуперечливий специфіці звучання арфи як педального струнно-щипкового інструменту, що створює ефект «двоплановості» тембру, своєрідної перегри «реального» та «надреального» у проєкціях контрастного співставлення і тембрового злиття. Саме цей сумарний тембр і є метафорою твору: арфа як носій ідеального образу Музики, «відбиток» абсолютної краси у плинності образів реального.

По-четверте, поліфонічність мислення; у цьому творі наявне епізодичне застосування контрапунктичних прийомів (зокрема, ознаки ізоритмії), поліфонічні шари контрольованої алеаторики у фактурі супроводу, імітаційні фрагменти. Ці «хроми» авторського колориту, подібні до метафоричних структур мелодекламаційного тексту, як і симетрія повторності кадансів (рим у віршованих рядках), особливо яскраво спостережені у першій частині Концерту.

Такі ж ознаки «поліфонії сенсів» присутні і в інших інструментальних творах композитора, де поліхромність багатоголосної мелодичної монофактури, означена ладовою специфікою, складається у рухливі сонорні шари поліфонічної гармонії.

Метафоричність мови є провідною ознакою інструментальної творчості Г. Ляшенка і п'ятою тезою щодо її сенсової особності. Метафоричність інструменталізму Геннадія Ляшенка, помножена на сутєвність концертної віртуозності, культивує «змішування» різних якостей тембру, проте, об'єднаних ознаками «чуттєвої спільності», – у творенні музичних алегорій засобами тембрового варіювання.

За В. фон Гумбольдтом, в авторській мові «висвічуються» такі важковловимі феномени психічного світу людини як національний характер та менталітет. Визначення авторської мови як «простору думки та дому духу» [5], як алегоричного відбитку Цілісності, є достатньо глибоким усвідомленням зв'язку буттєвих та «позабуттєвих» вимірів. Власне, про це – влучний вислів О. Когана: «музика – це метафора життя», що, на наш погляд, стосується й авторської «впізнаваності» інструментального доробку Г. Ляшенка.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ**

1. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: опыт переосмысления музыкальной эстетики. Серия: Музыка. Искусство, наука, мастерство / 2-е изд. Москва : Либроком, 2012. 232 с.
2. Гумен О. Сторінки історії арфи в Україні. Пам'яті В. Полтаревої (до 90-річчя від дня народження). Мистецтвознавчі записки. Вип. 15. Київ : Міленіум, 2009. С. 239-244.
3. Голубовська І. Етнічні особливості мовних картин світу. Київ: Логос, 2004. 282 с.
4. Матвієнків О. Індивідуально-авторські ознаки фразеологічних одиниць у художньому тексті доби постмодерну. Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету : Серія Філологія. 2016. № 24. т. 2. URL: [http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v24/part\\_2/15.pdf](http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v24/part_2/15.pdf) (дата звернення: 21.02.2018).
5. Степанов Ю. Изменчивый «образ языка» в науке XX века. Язык и наука конца XX века / Рос. Акад. наук, Институт языкознания РАН. Москва : Рос. гос. гуманитарный университет, 1995. С. 7-34.

6. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика : уч. издание. Москва : Аспект Пресс, 1999. 334 с.

7. Юферова А. Деякі особливості віолончелі соло у симфонічному оркестрі (на прикладах Віолончельного концерту А. Дворжака, Варіацій на тему рококо П. Чайковського, Другого віолончельного концерту Д. Шостаковича та Симфонії-концерту С. Прокоф'єва). Київське музикознавство / Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 38. С. 166-179.

8. Хрипко С. Цінності і константи української сакральної традиції. Релігія в Україні. Розділ Аналітика. URL: <https://www.religion.in.ua/main/analitica/6382-cinnosti-i-konstanti-ukrayinskoyi-sakralnoyi-tradiciyi.html> (дата звернення: 21.02.2018).

#### **REFERENCES:**

1. Ganslik, E. (2012), *On The Musically-Beautiful : The Experience of Rethinking of Musical Aesthetics*. 2nd ed. Librokom, Moscow, 232 с. [in Russian].

2. Humen, O. (2009), "Harp History Pages in Ukraine", *Mystectvoznavchi zapysky [Art-Studies Notes]*, vol. 15, Milenium, Kyiv, pp. 239-244 [in Ukrainian].

3. Holubovska, I. (2004), *Ethnic peculiarities of Language pictures of the world*, Lohos, Kyiv, 282 p. [in Ukrainian].

4. Matviienkiv, O. (2016), "Individually-authored signs of phraseological units in the artistic text of the postmodern age", available at: [http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v24/part\\_2/15.pdf](http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v24/part_2/15.pdf) (accessed: 21 February 2018). [in Ukrainian].

5. Stepanov, Yu. (1995), *Variable "image of language" in the science of the twentieth century. Language and science of the late twentieth century*, Ros. gos. gumanitarniy universitet, Moscow, p. 7-34. [in Russian].

6. Tomashevskiy, B. (1999), *Theory of literature. Poetics*, Aspekt Press, Moscow, 334 p. [in Russian].

7. Yuferova, A. (2011), "Some Features of the Cello Solo in the Symphony Orchestra (on Examples of A. Dvorak's Cello Concerto, Variations on the Theme of Rococo P. Tchaikovsky, D. Shostakovich's Second Cello Concert, and S. Prokofiev's Symphony-Concert)", *Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv musicology]*, vol. 38, pp. 166-179. [in Ukrainian].

8. Khrypko, S. (2010), "Values and Constants of Ukrainian Sacred Tradition", available at: <https://www.religion.in.ua/main/analitica/6382-cinnosti-i-konstanti-ukrayinskoyi-sakralnoyi-tradiciyi.html> (accessed: 21 feb 2018). [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 23.03.2018 р.*

#### **MARYNA DENYSENKO-SAPMAZ**

<https://orcid.org/0000-0003-0153-4883>

Municipality Government Conservatory

Ismail Baha Surelsan by name (Antalya, Turkey);

denysenko11@ukr.net

### **An «author's signs» from style in instrumental music by Hennady Liashenko**

Relevance of the study. Individual senses from instrumental music by the well-known Ukrainian composer Hennady Liashenko, are founding with a such difficulties: the contra versions between scientifically and memorial types of analyze in this study are

looking like a «translations». Because the topic of stylish, which rule by mental and world viewing specifies of his composer's meaning, the main attentions must paying to his spirit constants, which are going from genetic base and his individual developing. Really important and actual, this way open new forms in the fields of musicological analyze. Main objective of the study. Studying to composer's instrumental music and its stylistic specifications (as an example H. Liashenko's Concert for Harp and strings), we're seeing they roots in his mental and world viewing constants, widely cultural and psychological preferences.

**Methodology** As the method of study is complex analyze, which open the deep levels of his creative process. How the study was done. As the still of specifies by Liashenko's creative meanings, his personal and scientific mentality, spiritual and social states was analyzed as crossing by. In the same analytic way we're seeing some common connections between his technological disciplines such as «canon».

**Results and conclusions.** As a result, H. Liashenko constructed his own individual views of form building and about music materiel's development with the help of some «author signs» We note them as the new text elements (neologism), full of metaphorical senses and which shows some varieties' potential. In this Concert for Harp and Strings their contain and dramaturgical functions are rich.

**Practical significance.** The studying of musical piece (and completely, mechanism of composer creation) by this way were opened the deep roots and narratives about individual means in composer's creative process.

**Keywords:** instrumental concert, harp, modus, metaphor, canonical rules, neologism, style.

## **ДЕНИСЕНКО-САПМАЗ М.Г.**

<https://orcid.org/0000-0003-0153-4883>

Муниципальная государственная консерватория  
имени Исмаила Баха Сюрельсан (Анталья, Турция);  
denysenko11@ukr.net

### **«Авторские знаки» в инструментальном творчестве Геннадия Ляшенко.**

Актуальность исследования. В поисках индивидуального смысла инструментальной музыки выдающегося украинского композитора Геннадия Ляшенко, возникают определенные трудности «перевода», когда аппарат исследования вступает в противоречие с мемуарно-эссеистским жанром изложения. Когда же речь идет о явлениях стилевого порядка, которые определяются ментальными и мировоззренческими особенностями мышления композитора, следует оказывать особое внимание формированию духовных констант, выходящих из генетических первооснов процесса становления личности. Важность и актуальность именно такого подхода несомненна. Целью статьи является исследование стилизованных особенностей инструментальной музыки Г. Ляшенко (на примере Концерта для арфы и струнных), обусловленных ментальными и мировоззренческими константами, общекультурными и психологическими приоритетами композитора. Методы исследования. В

статтє заде́йствован метод целостного анализа музыкального произведения в связи с исследованием глубинных слоев творческого процесса.

**Выводы.** Особенности мышления композитора происходят от перекрещивания личностных и национальных ментальных установок, духовного и светского, этической и технологической дисциплины «канона», а также индивидуального подхода к формированию и развитию материала. В качестве «авторских знаков» рассматриваются метафорически емкие текстовые элементы с вариативным потенциалом, которые в Концерте для арфы и струнных исполняют определенную содержательно-смысловую и драматургическую роль.

**Практическое значение.** Исследование музыкальных произведений (и, в целом, музыкального творчества) в подобном ключе вскрывает глубинные основы и первопричины индивидуального творческого процесса композитора.

**Ключевые слова:** инструментальная музыка, концерт, арфа, модус, метафора, каноничность, неологизм, стиль.