

КОМЛІКОВА А.В.

<https://orcid.org/0000-0001-9913-2748>

Український академічний фольклорно-етно-графічний ансамбль «Калина» (Київ, Україна);
komlikova@gmail.com

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СВІТОГЛЯДУ МИТЦЯ

Розглянуто структурні та мовностильові особливості Концерту для альту з оркестром Г. Ляшенка, його місце і роль серед інших творів концертного жанру (в контексті творчості митця). Проаналізовано тематизм, драматургію твору та специфіку трактування жанру. Охарактеризовано індивідуальні риси композиторського письма Г. Ляшенка, що проявилися у даному творі, його принципи мислення та розвитку матеріалу. Виявлено головні засоби втілення художнього задуму, який має філософське підґрунтя, а також концепційні риси твору, які дзеркально відображують ставлення Г. Ляшенка до оточуючого світу, його рефлексії, світоглядні та особистісні позиції.

Ключові слова: творчість Г. Ляшенка, концерт для альту з оркестром, твори сучасних українських композиторів, композиторський стиль Г. Ляшенка.

Постановка проблеми. Творча спадщина композитора Г. Ляшенка жанрово різноманітна. Серед численних зразків симфонічної, вокально-хорової та камерної музики окрему позицію займають концерти для солюючих інструментів з оркестром. Серед них Концерт для арфи з оркестром (1987), який міцно увійшов у репертуар виконавців, два концерти для віолончелі (1982, 2006), *Concerto-piccolo* для скрипки тощо. Жанр концерту – при чому найчастіше у якості соліста композитор обирає саме струнно-смичковий інструмент – став зручною формою для авторського висловлювання, а системна розбудова дозволила здійснювати творчі пошуки у галузі форми, музичної мови і змісту. У ньому, як і у симфонічній творчості, митець мав змогу вийти на рівень філософських узагальнень, висловити у художній формі своє бачення оточуючого світу.

Аналіз Концерту для альту з оркестром – самобутнього твору, який є певним етапом у творчості композитора – дозволить дослідити не тільки особливості музичної мови, композиційну логіку та специфіку трактування жанру, але й «декодувати» засадничі позиції, які мали актуальність у цей період. Даний підхід є важливим для розуміння особистості митця, створення цілісної картини його творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музикознавчі дослідження концертів Г. Ляшенка здійснювалися В. Врублевським, О. Гумен, М. Ржевською, аналітичні статті у періодиці, які торкаються творів даного жанру, не чисельні, серед них можна відзначити рецензію Т. Сачевої. Варто зазначити, що у жодній з публікацій не ставиться у центр дослідження Концерт для альту з оркестром. Тож, зважаючи

на значущість для національної культури творчої спадщини Г. Ляшенка, дане дослідження має цінність та наукову новизну.

Мета статті полягає у виявленні ключових змістовних рис у Концерті для альту з оркестром Г. Ляшенка та їх розгляд під призмою світоглядних позицій митця.

Виклад основного матеріалу. Професія композитора – складний багаторівневий комплекс, який вимагає від особистості не тільки знання технологічної сторони процесу, але й, в першу чергу, наявності глибокого, унікального внутрішнього світу, системи орієнтирів, які безпосередньо впливають на спосіб творчого ставлення людини до світу. Зокрема дослідниця М. Северинова зазначає, що «створюючи свій індивідуальний стиль, композитор вибирає ті стильові матриці у вигляді інтонацій, що відповідають його художньо-світоглядним уявленням» [7]. Вона ж трактує світогляд не тільки як сукупність філософських, політичних, правових, релігійних, етичних, естетичних поглядів на світ, але й як «ідеальну цілісність образу-задуму, яка втілюється в художній формі, тобто у композиторській творчості» [7].

Говорячи про особистість Г. Ляшенка, неможливо не зауважити, що на його композиторській творчості відобразилися як його високоінтелектуальні якості, що спричинили цікаві раціональні формотворчі рішення, так і гуманізм, толерантність, непоказна чуттєвість натури, що відобразилися у ліричних образах, умінні мовою музики передати емоційні стани, їх трансформацію. Композитор завжди уникав зовнішнього наносного «піару», політично заангажованих творів, тож у його творах форма не є відірваною від змісту, а використання авангардних прийомів і засобів не є самоціллю.

Протягом життя еволюціонувала і змінювалася разом із митцем його музика. Набутий досвід, тонке і водночас глибоке розуміння життя особливо відобразилися у творах останніх 10-15 років. У цей період композитор неодноразово звертається до жанру концерту, який у своїй першооснові дозволяє розглядати питання внутрішніх та зовнішніх протиріч. Зокрема, Концерт № 2 для віолончелі з оркестром, який також написаний у ці роки, за визначенням автора є своєрідною сповіддю. Дослідник і диригент В. Врублевський зазначає, що «соло віолончелі є символом ліричної образності, виконуючи функцію авторського голосу» [1]. Науковець також підкреслює поєднання раціоналістичного та ірраціонального підходів у творчості.

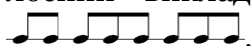
Незважаючи на те, що Концерт для альту з оркестром не відзначений Національною премією України імені Т. Шевченка, як згадуваний вище віолончельний концерт, його висока художня цінність є незаперечною. Підтвердженням того є виконання та записи Національним симфонічним оркестром України (диригент – В. Сіренко, соліст – А. Тучапець) і Заслуженим академічним симфонічним оркестром Українського радіо (диригент – О. Блінов, соліст – Д. Гаврилець). Залишаючи осторонь питання виконавської інтерпретації, які не є метою даного дослідження, зосередимось на музикознавчому аналізі цього твору.

Концерт одночастинний, відмова від циклічності видається більш ніж свідомою і відповідає творчому задуму, у якому є місце конфліктній драматургії та виваженому викладу матеріалу. Автор подає думки у концентрованій формі, переходячи ніби одразу до висновків (для порівняння, у Концерті для арфи, який написаний у більш ранній період, чотири частини). Розглядаючи камерно-інструментальну творчість Г. Ляшенка, М. Ржевська – дослідниця, яка протягом багатьох років спостерігала та науково висвітлювала творчість майстра, – зазначає, що «параметри музичної драматургії постають як надзвичайно суттєві – первинні – для композитора» [5]. Також вона наголошує, що митець вважав драматургію «надважливим чинником у

формуванні індивідуальної системи виражальних засобів у ситуації, коли композиторський арсенал є практично безмежним» [5].

Буквально з перших тактів Концерту для альту зав'язується конфлікт. Перша образна сфера – агресивно-розщеплена, використання інтервалу зб.8 та почергове креслендоване репетиційне повторення звуків *h* і *b* у партії струнних створюють відчуття роздвоєння, дискомфорту та тривожності. Друга, контрастна, вводить у сферу ідеалістичного, глибоко особистого, саме тому вона в основному доручена солістові. Авторська ремарка *quasi improvvisando* підкреслює, що виконавець повинен створити атмосферу невимушеності висловлювання. Варто зацентувати увагу, що як у початковому проведенні ліричного лейтмотиву, так і у наступних, композитор використовує цікавий прийом дублювання із ритмічним зсувом. По суті він нагадує неточну канонічну імітацію партії соліста, яка то «запізнюється», то з'являється раніше за соліста. Ці поліфонічні лінії доручено дерев'яним духовим, найчастіше кларнетові. В результаті утворюються темброві міксти альт-кларнет, альт-фагот, альт-флейта, але вони не унісонні, а якісь навмисно недосконало-несинхронні. Крім цього у партії альту можна теж спостерігати подібний прийом, коли фактура змінюється з монодичної на поліфонічну. Тож незважаючи на кантіленність та мелодійність другої образної сфери, вона теж містить елемент роздвоєння, який певним чином споріднює її із першою на філософському рівні.

На контрастному зіставленні охарактеризованих вище образних сфер побудована перша, умовно експозиційна, частина форми. З кожним проведенням музичні фрагменти, що представляють одну і другу сфери стають дедалі довшими, особливо розширюється ліричний фрагмент у цифрі 3. При цьому використовується тембр фортепіано, який має колористичну функцію. У п'ятій цифрі перший елемент дещо втрачає свою вагу і агресивність за рахунок використання динаміки у межах *mp* – *p* з нетривалим виходом на *f*. А монологічна побудова в партії альту супроводжується одразу двома дерев'яними духовими – кларнетом та флейтою. Саме з цієї альтової лінії виростає подальший зв'язуючий фрагмент форми, починаючи від *incalzando*, у якому спостерігається спочатку розвиток гармонічних засобів (використання дисонантних співзвуч у якості гармонічних комплексів, що замінили переважно одноголосний виклад партії альту), а згодом і поява нової ритмічної формули



У шостій цифрі (*Moderato*) отримує значну розробку токатно-репетиційний матеріал. У загальну тріольну пульсацію композитор вписує різноманітні ритмічні структури, у яких паузування є несподіваним, на перший погляд непередбачуваним. Нетривалі побудови у кожному з голосів постійно перериваються на різних долях, але одночасне мовчання в усіх голосах відсутнє. Тому при видимій у партитурі фрагментарності зберігається цілісність і неперервність тріольного руху шістнадцятими тривалостями. Даний прийом, на думку автора статті, вводить нас у світоглядну постмодерну площину: випадковість у паузах насправді є цілком регульованою і систематизованою, а ілюзорність безперервного руху створена саме з матеріалу, який дискретний за своєю сутністю. Дискретність підкреслена темпераментним діалогом солюючого інструмента з оркестром.

У сьомій цифрі композитор застосовує контрольовану алеаторику, цей фрагмент виконує зв'язуючу функцію. На окрему увагу заслуговує сьомий такт даної цифри, де відбувається розщеплення фактури за рахунок *divisi* перших та других скрипок:

Г. Ляшенко. Концерт для альту з оркестром (ц. 7)



Починаючи з *tranquillo* Геннадій Ляшенко розвиває ліричну сферу, при чому відчувається жанровість – кантиленна одноголосна мелодія альту та терцеві «хитання» у акомпануючих інструментів (зокрема вібрафону, тембр якого не був яскраво представлений у партитурі до цього моменту) відсилають слухача до жанру колискової. Даний елемент форми має свою логіку розвитку і кульмінаційні точки, це ніби мініатюрна друга повільна частина класико-романтичного стандартного концертного циклу. Мелодична лінія атональна, у ній відсутнє відчуття тонікального центру, проте завдяки остинатному супроводу на матеріалі звуків *ges-es* центром стає мі-бемоль. Відверту розповідь альту перериває акордовий матеріал мідних духових, який вертає слухача у сферу протилежної образності.

Композитор широко використовує різні прийоми гри на струнно-смичкових. В даному випадку він звертається до *sul ponticello* у соліста, що надає таємничості та зловісності. Кантиленність намагається «захистити свої позиції», і фрагмент завершується міні-каденцією, яка є певною межею. Секундові інтонації у альту стають носіями вже подвійної естетики. З одного боку, вони ніби належать ліричній кантиленній сфері, а з іншого – генетично і фонічно пов'язані із протилежним образним змістом. У цьому можна побачити подвійність сприйняття явища. Композитор знову натякає на те, що оточуюча агресія підсвідомо проникає у лірику.

Розробковість наступного фрагменту підкреслює нестійкість і непевність обох компонентів боротьби, їх взаємопроникнення. Технічно складна партія альту, у якій переважають широкі ходи, гра подвійними нотами, пасажі із вибагливою мелодикою, ґрунтується на принципах, закладених у шостій цифрі, проте розвиває образ далі. Нервозність та афективність, які прийшли на зміну настійливості і раціоналізму, є результатом впливу *motus* на *ratio*. Прикладом вираження останнього у питанні оркестровки є відмова, починаючи з тринадцятої цифри, використовувати *archi*. Альт залишається лише в оточенні духових, що дозволяє досягти максимального тембрального контрасту, а також утворити оркестрове *crescendo* у наступній цифрі за рахунок ущільнення фактури.

З чотирнадцятої цифри інтонації малої та великої секунди стають панівними. Композитор використовує октавні подвоєння у духових та струнних, на основні дві

лінії, які рухаються назустріч одна одній по хроматизмах, накладається пронизливе соло труби, згодом естафету переймають *corni*, але їхня мелодична лінія наслідує півтоновий низхідний рух, який був панівним у даному фрагменті. Перед *Andante* з'являється у незміненому вигляді лірична лейтінтонація, яка була експонована буквально у перших тактах концерту. Але тепер вона звучить не у соліста, а в оркестрі, зокрема, у партії кларнетів та альтів. Нагадаємо, що в експозиційній частині саме тембр кларнету з ритмічним зсувом дублював *viola sola*.

Тракування цієї ситуації, на наш погляд, досить однозначне: лірична образність відокремлюється від свого фізичного, тембрального і драматургічного носія і починає переходити із сфери індивідуально-особистого у царину загальносупільного. Це саме те явище, яке відбувається із музичним твором після його написання. Із дуалістичних стосунків «митець – музичний текст», які є найчастіше винятково інтимними, із завершенням і публічним оприлюдненням твору закладені у ньому ідеї, емоції митця мимоволі позбавляються статусу особистого і виносяться на широкий загал. На фактах наведеної вище передачі ліричної лейтінтонації від соліста до оркестру можна зробити припущення, що цей хід для Г. Ляшенка має особливе значення. Голосу соліста немає, а його мотив переймають інші, віддавна близькі до нього. Мінорно-трагедійне *Andante* надає додаткових аргументів щодо справедливості такого припущення.

Починаючи з *senza misura*, сприйняття часу у музичному творі трансформується, заявлена в експозиційній частині імпровізаційність, яка до сих пір все ж таки була вписана у певні метричні рамки, тепер доведена до апогею. Відхід є нетривалим, і вже з *Andante* повертається чотиридольність, яка присутня фактично протягом усього твору. За три такти до дев'ятнадцятої цифри починається репризна частина, де збережено перший репетитивний елемент, який тепер доручений солісту, а другий, ліричний, відсутній. Принцип контрастних співставлень, наявний в експозиції, збережений, але тепер друга образна сфера ґрунтується на поліфонічному викладі матеріалу розробкової частини (чотирнадцята цифра). За рахунок цього посилюється дисонантність, змінюються акценти. Реприза значно динамізована, її кульмінаційна зона припадає на завершення двадцятої цифри, за нею іде каденція.

У каденції представлені в основному акордова та інтервальна техніка, особливістю її рішення можна вважати присутність, крім альту, ударних інструментів – літавр, великого та малого барабану, там-таму та ін. По завершенню каденції, у зв'язуючому фрагменті у партії літавр несподівано проведено остинатну фігуру з частини, жанрово наближеної до коліскової. Це своєрідний «міст» до завершального фрагменту концерту, у якому як раз перемагатиме дана позиція. Незважаючи на сплески репетитивності, образна сфера коліскової залишає за собою останнє слово, ідеалістична, примарна лінія має безперечні переваги. Діалог альту із кларнетом, який розпочинається у момент зміни пануючої у партитурі чотиридольності на тридольність, демонструє константність поєднань у загальній тембровій драматургії концерту.

У двадцять дев'ятій цифрі композитор долучає вібрафон, функційно незамінний у сфері коліскової та вже асоційований саме з цією образністю, а партія альту зводиться (після довготривалого розвитку, складних дисонантних співзвуч та нестандартних пасажів) до малотерцевих коливань між звуками «а» і «с». Насамкінець відбувається поступове і дуже виважене зменшення ступеню дисонантності гармонії, точніше гармонічної вертикалі, яка є наслідком переплетення різних мелодичних ліній, більшість з яких являє собою прості остинатні патерни. Завершальні чотири такти – це повний перехід у консонантну сферу і розчинення у тризвуку *a-moll*.

Безумовно, така побудова репризної частини є наслідком відображення філософських поглядів митця на життя. По-перше, ще у розробковій частині зникає, як іноді висловлюються у музикознавчій літературі, «ліричний герой»; конфліктна драматургія абсолютно не має на меті перемоги однієї зі сторін, тим більше, що у репризі друга з них замінена. До того ж, кантиленний фрагмент форми (умовно коліскова), який сприймався спочатку як повільна частина циклу тільки у межах одночастинності, цілком непередбачувано з'явився у репризі та вплинув на загальну драматургію.

Висновками проведеного аналізу твору можуть бути наступні тези, які дозволять провести паралелі між концепційними засадами творчості Г. Ляшенка та їх безпосереднім вираженням у Концерті для альту з оркестром. В першу чергу варто наголосити на тому, що віртуозність сольної партії, як одна з засадничих позицій концертного жанру, в даному випадку має другорядну роль, технічна вправність і майстерність виконавця не демонструються, а складні елементи позбавлені зовнішнього ефекту. Те саме можна сказати про особистість Г. Ляшенка: він не намагався побудувати свою кар'єру таким чином, щоб максимально популяризувати своє ім'я, набувати легкої слави серед широких верств населення, писати політично або ідейно заангажовану музику. На думку музикознавця Т. Сачевої, творчість Г. Ляшенка, незважаючи на плин часу, залишатиметься актуальною та затребуваною. Ця ж дослідниця доречно підкреслює, що він – автор «глибоких, поміркованих, психологічно й емоційно виважених творів» [6].

Глибина філософської думки митця проявилася у незвичному, особливому трактуванні форми Концерту для альту. З одного боку, це цілком прийнятна одночастинність, з іншого – складна багатофрагментна структура. При цьому формотворчим засобом виступає динамізована реприза, але її описана вище трансформація стає поштовхом для продовження пошуків. Композитор не розв'язує заявлений в експозиційній частині конфлікт, він просто розчиняє одну лінію, а конфліктують у репризі зовсім інші сторони, які раніше не вважалися суперниками. При чому агресію перемагає не лірично-експресивна образність, а жанровість, яка відсилає слухача до теми спокою, рівноваженості, вічності.

Композитор дає зрозуміти, що елементи, об'єкти чи суб'єкти боротьби протягом часу (життя) можуть змінюватися, а поява вищої непереборної сили все одно призводить до усвідомлення мізерності усіх інших факторів. Перехід від хроматики та атональності в останніх чотирьох тактах до ля-мінорного тризвуку, який є фінальним акордом, є свідченням набуття внутрішньої гармонії, до якої, власне, і необхідно було прагнути. Натомість на початку Концерту, як і на початку життя, людині здається, що є дві сторони, одна з яких обов'язково стане домінантною шляхом пригнічення іншої.

На прикладі Концерту для альту з оркестром можна переконатися, що твір для композитора – це можливість закодувати певні ідеї, які є базовими у світогляді митця. Це поняття конфліктності агресивного зовнішнього та лірико-психологічного внутрішнього, це багаторівневість та багатоступеневість шляхів розвитку (свідченням цього може слугувати музична форма концерту, у якій елементи мають подекуди подвійну функцію). Крім того, це спокій і гармонія, як вищі прояви, ідеальне становище душі, можливо, недосяжний ідеал, до якого особистість прагне, перебуваючи у постійно мінливому стані боротьби. Усі ці моменти не є випадковими чи штучно привнесеними у концепцію твору, вони є глибинними та переконливими, адже витікають із життєвого досвіду автора, його людської сутності.

Є композитори, які тяжіють до перевтілень, «одягання масок», створення персонажів та образів, які далекі від них самих. Для Г. Ляшенка цей принцип не є харак-

терним, у нього немає акценту на театральних жанрах, цілком свідомо у зрілий період творчості, розуміючи природу свого таланту, він віддає перевагу симфонічній та хоровій музиці. Накопичений досвід, свої думки та ідеали він прагне донести у власній музиці. Поєднуючи високу технічну композиторську майстерність (застосування оригінальних фактурних прийомів, тембрової драматургії, нестандартність, але й водночас виваженість форми тощо) із великим суто людським і творчим даром передавати почуття, Геннадій Ляшенко у Концерті для альту з оркестром створює унікальний світ, який на емоційному та розумовому рівні глибоко впливає на свідомість слухачів, примушує піднятися над буденністю, замислитися над важливими питаннями буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Врублевський В. Диригентська інтерпретація концерту № 2 для віолончелі з оркестром Геннадія Ляшенка. Молодий вчений. 2017. № 7. С. 63-67.
2. 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.
3. Денисенко М. Етногенетична специфіка творчого мислення у просторі європейської культури. URL: <http://musicology.com.ua/muzykoznavstvo/36-2010/pdf/32.pdf> (дата звернення: 25.05.2018).
4. Ржевська М. Авторський концерт у сучасному соціокультурному просторі (на прикладі концертів із творів Г. Ляшенка). Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 75. С. 47-56.
5. Ржевська М. Жанрово-стильові особливості камерної інструментальної музики Геннадія Ляшенка. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/7/14.pdf> (дата звернення: 25.05.2018).
6. Сачева Т. Сторінками музики Геннадія Ляшенка. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1315/164/46426/> (дата звернення: 01.05.2018).
7. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2002. 20 с.

REFERENCES:

1. Vrublevskiy, V. (2017), "Conductor's interpretation of concert # 2 for cello and orchestra Hennady Liashenko", *Molodyi vchenyi [Young Scientist]*, vol. 7, pp. 63-67 [in Ukrainian].
2. Humen, O. (2009), "Hennady Liashenko. Concerto for harp and chamber orchestra", *Muzychna ukrainistyka: suchasnyj vymir [Music Ukrainianlogic: Modern Measuring]*, vol. 4, pp. 120-125 [in Ukrainian].
3. Denysenko, M. (2010), *Ethnogenetic specifics of a creative mission in the spacious European culture*, available at: <http://musicology.com.ua/muzykoznavstvo/36-2010/pdf/32.pdf> (accessed 25 May 2018) [in Ukrainian].
4. Rzhavska, M. (2009), "Authorship Concert in the modern socio-cultural space (on the Example of Concerts from the Works of H. Liashenko)", *Naukovyj visnyk Nacional'noji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chajkovskijogho [Scientific Announcer of the National music academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*, vol. 75, pp. 47-56. [in Ukrainian].
5. Rzhavska, M. (2017), *Genre-style features of chamber instrumental music by Hennady Liashenko*, available at: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/7/14.pdf> (accessed 25 May 2018) [in Ukrainian].
6. Sacheva, T. (2008), *Pages of music by Hennady Liashenko*, available at: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1315/164/46426/> (accessed 01 May 2018) [in Ukrainian].

7. Severynova, M. (2002), Art-ideological traditions in the works of Ukrainian composers 80-90s of XX century, Abstract of the PhD diss. (music art), Kyiv national university of Culture and Arts, 20 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.06.2018 р.

ANASTASIIA KOMLIKOVA

<https://orcid.org/0000-0001-9913-2748>

Ukrainian folk group “Kalyna” (Kyiv, Ukraine);

komlikova@gmail.com

The concert for viola and orchestra by Hennady Liashenko as a reflection of his world outlook

Relevance of the study. Hennady Liashenko is one of the most original Ukrainian composers of our days. His compositions have unique structural and linguistic-style features. In Concerto for viola and orchestra the author meditates on different philosophic questions which reflect his personal world outlook. His principles of thinking and material development are based on the intimate soul experience. Concerto for viola – important work of Liashenko creativity – do not study and analyze in music science before. This research helps to understand better the conceptual features of concerto and its connection with individual positions. Main objective of the study is music material of Concerto and its parallel to composer's world outlook. Methodology consists in analyzing the music form, harmony, orchestration, thematism and the specifics of the genre's interpretation. How the study was done. The individual traits of H. Liashenko's composer's writing were detected by means of the detailed analyze of score. The search of connection with the personal characters of composer is based on the observation.

Results and conclusions. The particular attention is paid to the principles of interaction of the solo instrument with the orchestra, the construction of the viola's party which the issue is considered both from the standpoint of material's development, and from the standpoint of virtuosity and the application of various techniques of the playing. The significant influence of the intonational (sometimes harmonic) sphere and the rhythmic organization on the general dramaturgy of the work (intensification of dissonance – relaxation, free, like improvisational rhythmic constructions – turning) is revealed, which is based on the comparison of opposite images. The main means of realizing the author's design that has a philosophical basis (the composer operates with the concepts of motion and rest, uses the rhythmic randomization etc.) is variability and confrontation lyric and active positions. The interaction of two images was finished by the victory of idealistic sphere. This dramaturgic way shows the importance of inside life for person. Practical significance. The research complements the science knowledge about the creativity and individual of Hennady Liashenko. Also it will be useful for performers of Viola's concerto and for next works about creative heritage of composer.

Keywords: Hennady Liashenko's creativity, concert for viola and orchestra, works of modern Ukrainian composers, composer's style of Hennady Liashenko.

КОМЛИКОВА А.В.

<https://orcid.org/0000-0001-9913-2748>

Украинский академический фольклорно-этно-
графический ансамбль «Калина», (Киев, Украина);
komlikova@gmail.com

Концерт для альты с оркестром Геннадия Ляшенко как отражение мировоззрения автора

Актуальность исследования. Геннадий Ляшенко – один из самых самобытных украинских композиторов современности. Его произведения имеют уникальные структурные и языковые особенности. В Концерте для альты с оркестром автор обращается к различным философским вопросам, которые отражают его личное мировоззрение. Его принципы мышления и развития музыкального материала опираются на богатый жизненный опыт. Концерт для альты – этапное произведение в творчестве Г. Ляшенко – прежде не освещалось в музыковедении и не анализировалось. Данное исследование поможет понять концептуальные особенности концерта и его связь с отдельными позициями автора. Объектом исследования является музыкальный материал концерта и поиск параллелей с мировоззрением композитора. Методология основывается в анализе музыкальной формы, гармонии, оркестровки, тематизма и раскрытии специфики интерпретации жанра. Методы исследования. Индивидуальные особенности композиторского почерка Г. Ляшенко были выявлены путем детального анализа произведения. Поиск связей с индивидуальными качествами композитора основан на наблюдениях автора статьи.

Результаты и выводы. Особое внимание уделено принципам взаимодействия сольного инструмента с оркестром, созданию партии альты, причем вопрос рассматривается как с точки зрения развития материала, так и с точки зрения виртуозности и применения различных приемов игры. Выявлено значительное влияние интонационной (иногда гармонической) сферы и ритмической организации на общую драматургию произведения (усиление диссонанса – релаксация, свободные, как бы импровизационные ритмические конструкции – токкатность), которая основана на сравнении противоположных образов. Основным средством реализации авторского замысла, который имеет философскую основу (композитор работает с понятиями движения и отдыха, использует ритмическую рандомизацию и т. п.) является противопоставление лирической и активной сфер, которое завершается победой идеалистической сферы. Подобное построение формы подчеркивает значимость внутренних душевных процессов в жизни человека. Практическое значение. Исследование призвано дополнить научные знания о личности и творчестве Геннадия Ляшенко, также оно представляет интерес для исполнителей Концерта для альты с оркестром.

Ключевые слова: творчество Геннадия Ляшенко, концерт для альты с оркестром, произведения современных украинских композиторов, композиторский стиль Геннадия Ляшенко.