

ТОРМАХОВА А.М.

<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка (Київ, Україна);
tormakhova@ukr.net

ІНТОНАЦІЙНА ЄДНІСТЬ ЯК ФАКТОР ІНТЕГРАЦІЇ ЗАДУМУ (НА ПРИКЛАДІ ДРУГОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА)

Проаналізовано специфіку інтонаційного розгортання основного тематичного лейт-комплексу Другого концерту для віолончелі з оркестром Геннадія Ляшенка. Окреслено основні композиційні особливості даного твору. Виділено в якості провідного фактору, що сприяє інтеграції музичного матеріалу, інтонаційну єдність усіх тематичних утворень та розділів форми. Зазначено, що Другий віолончельний концерт Г.І. Ляшенка являє собою музичний задум складного порядку, в якому перетинаються риси принципово різних композиційних, драматургічних, ладогармонічних прийомів.

Ключові слова: інтонаційна єдність, лейткомплекс, творчість Г. Ляшенка, концерт.

Постановка проблеми. Творчість Геннадія Ляшенка – одного з провідних українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть займає чільне місце в національній музичній культурі. Кожен його твір є вершиною композиторської майстерності, де велика увага до досягнень академічної музичної культури, новаторських технік письма поєднується з лірико-драматичною образністю. Попри те, що в академічній музиці ХХ століття досить часто виникали мистецькі явища, які вражали своєю неординарністю, яскраво експериментальним характером, кидаючи «виклик» публіці та її очікуванням, лише частина з них увійшла в історію як ті, що мають культурну цінність та естетико-художнє значення. Другий концерт для віолончелі з оркестром Геннадія Ляшенка виступає зразком твору, де поєднуються досягнення сучасного композиторського мислення, надзвичайно глибокий філософський сенс та інтимно-ліричний тип висловлювання. Одним з чинників, що відіграє в даному концерті інтеграційну функцію, є інтонаційна єдність. Розкриття специфіки реалізації даного принципу на прикладі твору Г. Ляшенка представляється актуальним дослідженням, яке не лише сприятиме формуванню уявлення стосовно специфіки його композиторського індивідуального стилю, але й зможе стати своєрідним дороговказом для наступних поколінь творців. За рахунок того, що для вітчизняної мистецької практики притаманний сильний зв'язок з традиціями, сформованими в національній композиторській школі, та поєднання їх з власними творчими методами, висвітлення потенціалу інтонаційної спільності як інтеграційного чинника вважається перспективним підходом, гідним наслідування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Г. Ляшенка здобула певного обґрунтування в сучасній музикознавчій літературі. Проте чи не єдине звернення до аналізу Другого концерту для віолончелі з оркестром здійснюється у ракур-

сі його диригентської інтерпретації сучасним автором В. Врублевським. Загальна характеристика творчості провідного композитора надається у статті визначного вітчизняного музикознавця М. Ржевської.

Мета статті полягає у висвітленні ролі інтонаційної єдності як фактору інтеграції задуму на прикладі Другого концерту для віолончелі з оркестром Г.І. Ляшенка.

Виклад основного матеріалу. Другий концерт для віолончелі з оркестром є надзвичайно важливим твором. До жанру концерту композитор неодноразово звертався протягом свого життя. «У творчості Г. І. Ляшенка концертному жанру відведено значне місце серед інших симфонічних творів, варто згадати концерт для арфи, концерт для контрабаса, симфонію-концерт для фортепіано, два концерти для віолончелі з оркестром» [1, 63]. Віолончельний концерт є останнім твором у цьому жанрі у творчому доробку композитора, що надає йому особливого значення, адже він стає в певному сенсі підсумком усіх попередніх. Власне вибір віолончелі в якості сольного інструменту є надзвичайно показовим. Насамперед, композитор у концертних жанрах двічі звертався саме до віолончелі, в той час як інші концерти були розраховані на інші солюючі інструменти. Між першим та другим віолончельним концертами проходить майже двадцять років і повторне звернення до даного інструменту постає свідомим вибором майстра. Саме за цей твір композитору було присуджено в 2008 році Національну премію України імені Тараса Шевченка.

Однією з ознак вітчизняного музичного простору є написання творів для конкретних виконавців, адже знання їх технічних можливостей, розуміння специфіки їх художньо-образного мислення сприяє тому, що композитор не буде проходити складний шлях, пов'язаний з поясненням власного бачення твору. Цей концерт був написаний для провідного українського віолончелиста-соліста, учасника квартету ім. М.В. Лисенка – Івана Йосиповича Кучера, який декілька разів виконував цей твір з оркестром академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України під керівництвом В. Блінова та Київським естрадно-симфонічним оркестром під керівництвом А. Власенка.

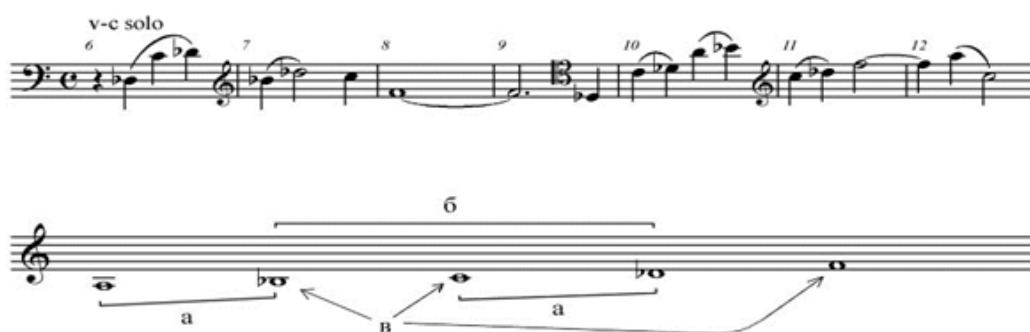
Якщо звернутись до даного концерту, то його можна віднести до творів, які є зразками логіки мислення сучасного композитора. В ХХ-ХХІ столітті відбувається перегляд та відмова від тих факторів, які забезпечували певну стабільність музичного цілого у попередніх століттях – форми та тонально-гармонічної логіки, натомість на перший план починають виходити інші компоненти музичної тканини, перебираючи на себе функцію інтегратора твору. Для віолончельного концерту притаманна концентрація на інтонаційно-тематичній стороні. Внаслідок того, що в концерті відсутнє чітке і однозначне визначення форми твору, адже в ньому наявні риси сонатної форми, рондо-сонати, складної тричастинної, а також не прослідковується тональна логіка розгортання музичного матеріалу, замість якої є ладова опора, центр, виникає пошук іншого фактора, який би мав об'єднувальний характер. Відповідно, в даному творі одним з найважливіших чинників об'єднання багаторівневої форми в єдине ціле є принцип інтонаційної єдності.

Характерною рисою даного твору Г. Ляшенка є увага до інтонаційної єдності всіх тем-образів. При зовнішньому контрасті і навіть конфліктності двох образних сфер (відмінності в жанровому плані, типі викладу, фактурі, способі оркестровки, динаміці) природа інтонацій залишається незмінною, хоча значне місце відводиться активному переінтонуванию. Основою Другого концерту є постійна робота над модифікаціями і видозмінами основного тематичного ядра. Основне інтонаційне ядро вперше з'являється в початковому соло віолончелі і містить у вигляді розгорнутої

мелодичної горизонталі всю інтервальну складову, яка в подальшому буде присутня у всіх розділах концерту. Сама інтервальна структура даної мелодії вимагає окремого і детального розгляду, так як окрім явної, в ній присутня також «потенційна» інтерваліка. Остання виникає при оберненні інтервалів основної теми, при зведенні її звуків в один регістр, а також при перестановках її складових елементів. У темі переважають інтервали великої септими, малої секунди, великої сексти, малої терції. Особливо повний вид інтонаційне ядро має в тактах 10-12. Наведемо їх у вигляді аналітичного запису, що є результатом зведення цього фрагмента теми в один регістр (див. приклад 1).

Приклад 1.

Г. Ляшенко. Концерт для віолончелі з оркестром № 2 (тт. 6-12, початкове соло віолончелі та схема його інтервальної структури)



У даному записі видно, що тема включає в себе три основних інтервальних компоненти:

а – малі секунди (які при оберненні дають інтервал великої септими, а при віддаленні на октаву – інтервал малої нони);

б – інтервал малої терції (при оберненні дає інтервал великої сексти);

в – інтервальний комплекс з великої секунди з чистою квартою. У своєму початковому вигляді цей комплекс не зустрічається в творі, однак його обернення *c-f-b*, тобто співзвуччя з двох кварт нерідко виникатиме в дещо видозміненому вигляді, як співзвуччя з чистої та збільшеної кварт.

Виникнення основної теми готується тематично значущою малою терцією *b-des* у контрабасів, віолончелей і литавр у вигляді передачі. Цей прийом поступового формування теми перегукується з аналогічним прийомом, що виникли ще у творчості Л. Бетховена. У своєму первісному викладі тема викликає віддалені асоціації з жанром романсу, що викликано її кантиленною природою, підкресленою гнучкістю інтонаційного малюнка, свідомо укрупненою широкою інтервалікою. Малосекундові інтонації з їх ламентозністю і традиційні для жанру романсу інтонації сексти надають темі особливу тремтливість, задушевність. За стилістичними ознаками тема близька до неоромантизму.

Здавалося б, такі параметри теми мають супроводжуватись й відповідними, тобто класико-романтичними прийомами її розвитку. До таких прийомів можна віднести: мотивний розвиток, секвенційний розвиток матеріалу, фактурна, оркестрова, ритмічна видозміна; однак при цьому тема мала би все-таки залишатися незмінною і впізнаваною у слуховому вимірі. Зразком настільки різноманітної, але все ж обмеженої збереженням мелодичного малюнка, видозміни провідної теми можуть служити твори Ф. Ліста, побудовані за принципом монотематизму. Пошлемося, на-

приклад, на його симфонічні поеми «Прелюди», «Орфей», «Мазепа», Фортепіанний концерт Ля мажор та ін. Однак у Другому віолончельному концерті Г. Ляшенка обраний такий метод розвитку теми, що припускає трансформації іншого роду.

По-перше, секвенційний розвиток у його чистому вигляді практично відсутній. При цьому є в наявності засоби розвитку, застосування яких свідчить про засвоєння і своєрідну трансформацію техніки роботи з серією – радикальну зміну матеріалу по горизонталі і вертикалі, тобто обернення інтерваліки, вертикалізацію горизонтальних комплексів і навпаки – перестановки звуків всередині серії і т. п. Своєрідність аналізованого нами твору в тому, що ці принципи розвитку застосовані до музичного матеріалу, вельми далекому від стандартів додекафонії.

Даний принцип розвитку інтонаційного комплексу можна спостерігати в першому активному епізоді. Сплески-пасажі у челести, арфи і фортепіано побудовані на повторенні одного мотиву (*c-des-a-c-des-b-c*), де основою є інтервали малої секунди, тритона, малої терції, великої сексти. У прихованому вигляді тут простежується початкова інтонація великої септими і малої секунди, що дають октаву. В цей же час у фагота (тт. 56-59) проходить лінія поступового сходження по малих секундах, що завершується низхідною інтонацією великої септими. У тактах 59-64 у тромбонів починає підкреслюватися мотив, в основі якого мала терція і чиста кварта (спочатку як горизонталь, потім як вертикаль) і тут же дається його варіант у валторн – мала секунда, чиста кварта і тритон.

У тт. 66-74, як уже згадувалося вище, відбувається вертикальна трансформація спочатку секундової інтонації; тут вона представлена у валторн чергуванням зменшених октав. При цьому зміна цих інтервалів здійснюється за допомогою коливання по малим і великим терціям. В цей же час у челести, арфи і фортепіано спостерігається фоновий рух (у челести по малій секунді *f-ges*, а у арфи і фортепіано по малій ноні по тих же звуках). Від т. 81 пасажі у віолончелі продовжують розвиток за принципом поступового розширення задіяних інтервалів: т. 82 – мала секунда і велика терція; тт. 93-96 – тритон, кварта і мала секунда; т. 97 – знову секунди і терції; т. 103 – нони, септими, сексти, терції, секунди (тобто використання всього комплексу модифікацій основного тематизму).

У другому проведенні основного тематизму, як уже згадувалося вище, виникає колисково-коливальний фон, інтонаційною базою для якого стають інтервали малої секунди і малої терції. Показово, що елементи теми присутні не тільки у провідній мелодійній лінії, а й у підпорядкованих пластах фактури. Тим самим принцип інтонаційної єдності проектується не тільки на композиційно-драматургічну горизонталь і на акордову вертикаль, але й на фактурну діагональ. Початковий варіант окремих фрагментів мелодійної лінії представлений в партії першого фагота і першого гобоя. У арфи основою стають інтервали великої і малої септими, тритони, кварта, квінти, секунди, тобто основний комплекс інтонацій. У партії сольюючої віолончелі проходить контрапункт по відношенню до головної мелодичної лінії у фагота і гобоя. Його основою стає переважання низхідного руху (на протиположності головній мелодійній лінії, де простежується висхідний) опорними звуками якого є *des-f-es*, що представляють собою малу терцію, заповнену малою і великою секундами.

Ще більш цікавою з точки зору інтонаційної єдності тематизму є трансформація основного комплексу у другому активному епізоді (від 133 такту). Здавалося б, що може бути спільного з ніжною проникливою лірикою головної теми в цьому маршовому, стрімкому розділі, де з особливою силою проявляється ритмічна сторона музики в русі тріолями, підкресленні кожної долі такту. Однак аналіз інтонаційної сторо-

ни цього розділу свідчить про його явний зв'язок з основним тематичним матеріалом. Енгармонічна заміна ноти *cis* на *des* в партії сольюючої віолончелі прояснює інтонаційний генезис цього фрагменту. Якщо зібрати звуки т. 133 в одну октаву від ноти ля, то вийде наступний ряд: *a-b-c-des*, що включає в себе майже всі звуки інтонаційного ядра. Активний висхідний мелодичний малюнок також сходиться до основної теми в її початковому обміні, так і до «фактурних сплесків» в т. 56, особливо в партії челести та фортепіано. У тактах 138-139 спорідненість з провідною темою спостерігається вже у двох партіях – у кларнетів, де перші чотири ноти являють собою той самий ладовий осередок і в партії сольюючої віолончелі, де інтерваліка укладається в трихорд *f-g-a s* (за звуковим складом). Відповідно тут в партії сольюючої віолончелі знову спостерігається вертикалізація провідного інтонаційного комплексу.

У 143-150 тактах простежується особливо активний і багатоплановий зв'язок з інтонаційним «першоджерелом». По-перше, в партії віолончелі соло в тт. 143-144 відбувається рух майже виключно по звуках лейткомплексу. По-друге, в тт. 147-149 має місце ускладнений варіант вертикалізації лейткомплексу по діагоналі (звуки *f-e-d-cis*), що сходиться до партій кларнетів і перших скрипок в т. 138. По-третє, в партіях віолончелей і контрабасів тт. 143-144 присутній фрагмент вихідного ладового осередку (звуки *b-c-des*). По-четверте, у валторн репетиція тріолями пов'язана з тематично значущою інтервалікою – малими терціями і великими секундами. По-п'яте, пасажі в партіях дерев'яних духових (флейт і кларнетів) спираються на інтервали малої секунди і малої терції. Важко знайти більш наочний приклад настільки послідовного втілення основної інтонаційної ідеї фактично в усіх пластах фактури.

У тт. 150-153 з'являється сегмент тематичного ядра, який раніше не розвивався, розгортання якого може дати рух по двох квартах і по кварті з секундою (див. схему елемент **с**). Даний елемент присутній в партіях фаготів і віолончелей. Раніше цю кварто-секундову інтерваліку було заявлено в тт. 59-60 у валторн, які потенційно містили у собі фанфарність. У порівнянні з тактами 59-60 в тт. 150-151 підтверджується загальна тенденція до жанрово-подібної активізації сегментів лейткомплексу. Такти 153-180 є узагальнюючими для попередніх стадій у розвитку головних сегментів (*a* і *b*) лейткомплексу. Тут присутні практично всі вже використані модифікації та взаємодії малотерцовості і малосекундовості, включаючи обернення відповідних інтервалів, причому в тактах 176-180 заявляє також про себе і елемент *в*.

Отже, елементи лейткомплексу знову пронизують і горизонталь, і вертикаль, і діагональ. У горизонтальному плані спостерігається характерний ще для початкової теми широкий мелодичний малюнок, який спирається на інтервали великої септими, великої сексти у перших скрипок аж до такту 162. Крім інтонаційної спорідненості з початковою темою є спорідненість тембрового забарвлення (мелодія виконується першими скрипками) і спорідненість ладотональності. У тт. 158-162 перші скрипки дублюються флейтами. Вертикалізація лейткомплексу, яка вже мала прецедент в тт. 68-73 у закритих валторн, знаходить ще більш активний прояв в тт. 153-176 у валторн (відкритих) і труб. Велика септима активно вживається саме у мідних духових з метою загострення сонорики цього жорсткого інтервалу, відповідно тривожній атмосфері даного епізоду. Розгортання лейткомплексу за фактурною діагоналлю має місце як в партії арфи від т. 152 по т. 162, так і в коливальному русі у першого гобоя, сольюючої віолончелі та у всієї групи струнних, де відбувається рух по тематично значимому трихорду.

Діагональна форма викладу лейткомплексу поєднує в собі виразні можливості й вертикалі (гостра, мінорного нахилу, сонорика) і горизонталі (напружена інтерва-

ліка). Діагональ, як в даному фрагменті, так і в багатьох інших відрізняється великою гнучкістю в фактурно-драматургічному відношенні, рухаючись між двома смисловими полюсами:

- 1) діагональ як вертикаль, що поступово утворюється;
- 2) діагональ як потенційний мелодичний аспект фактури.

У момент місцевої кульмінації (тт. 176-180) відбувається «прорив» елемента **в**, тобто квартового сегмента лейткомплексу (див. партії литавр, тромбонів і валторн) – тут поступово утворюється співзвуччя *c-g-fis*. Завершальною деталлю стає додавання до цієї вертикалі співзвуччя *d-es-fis* у труб. В цілому утворюється співзвуччя *c-g-d-es-fis*, в якому присутні практично всі сегменти лейткомплексу: терцеві, секундові, квартові. До цього місця стягуються всі раніше розрізнені інтонаційні «нитки».

Цікавим з точки зору переосмислення основного тематизму є активний епізод тт. 218-242. В основі маршового матеріалу з типово пунктирною ритмікою і чітким акцентуванням кожної долі лежать все ті ж секундові і терцеві інтонації та їх варіанти – мала нона, терцдецима, децима. У партії віолончелі, ксилофона і флейти пікколо здійснюється горизонтальний розвиток лейткомплексу. У цих тактах присутнє максимально темброве самовідчуження лейткомплексу – замість кантиленного і теплового звучання віолончелі наявне суто деперсоніфіковане звучання ксилофона і холодний тембр флейти пікколо. У соло інструменту замість гри смичком застосовується *pizzicato*, що темброво зближує віолончель із ксилофоном.

Після ремінісценції другого проведення основної теми (див. такти 110-131) настає кульмінаційний епізод концерту, з т. 270 по т. 232. Це найбільш розгорнутий з епізодів активного плану – він найбільшою мірою контрастує до основного образу. Гротескно-маршове начало досягає тут свого апогею. Природно, що в даному епізоді лейткомплекс присутній найменш явно, проте його елементи можуть бути виявлені при дуже ретельному аналізі. По-перше, в тт. 272-287 уривчасті поспівки у дерев'яних духових ґрунтуються на характерній для лейткомплексу інтерваліці септими та сексти (в даному випадку до сексти можна енгармонічно прирівняти збільшену квінту у другого кларнета). По-друге, в партії солюючої віолончелі очевидна опора на інтервали секунди, терції і похідні від них. Крім того, переважає звукоряд гармонійного сі-бемоль мінору, базового для лейткомплексу. Починаючи з т. 283 те ж саме можна стверджувати щодо партій струнних. З такту 292 провідна роль переходить до мідних духових, при цьому зв'язок з лейткомплексом стає ще більш опосередкованим, зберігаючись лише на рівні переважання секундово-терцієвої інтерваліки (включаючи обернення цих інтервалів) і опори на мінорний звукоряд. Починаючи з такту 303 весь оркестр підхоплює цей мелодичний матеріал мідних духових, причому в партії басових інструментів – фаготів, другого і третього тромбона, віолончелей, контрабасів, продубльованих альтами, проявляється досить тісний зв'язок з лейткомплексом. Ходи по звуках *des-b – d-h – es-c – e-cis* являють собою секвенційне розгортання малотерцевого елемента лейткомплексу по малих секундах, тобто по інтервалах, характерних для вихідного матеріалу. Ця ситуація прояснює більш опосередкований зв'язок з ведучим тематичним матеріалом, з лейткомплексом: мелодія спирається на звуки *c-es-e-g* наприклад у яких можна побачити той же принцип малосекундового сполучення двох малих терцій. Тим самим ці такти стають одним з головних вузлів інтонаційно-драматургічної концепції твору. Підвищеною концентрацією елементів лейткомплексу по вертикалі характеризуються такти 311-312. По-перше, інтервал септими виникає в партіях кларнетів, фаготів, валторн і альтів, а також між партіями флейт і гобоя, першого і третього тромбонів,

другого тромбона і туби, перших і других скрипок, віолончелей і контрабасів. По-друге, інтервал малої сексти (збільшеної квінти) присутній в партіях першого і другого тромбона, третього тромбона і туби, а також між партіями першого кларнета і першого фагота, другого кларнета і другого фагота, першої, третьої валторн і другої труби, другої, четвертої валторн і третьої труби, партією контрабасів і нижньої ноти альтів. По-третє, кварто-секундово-тритонова інтерваліка є в партіях гобоя і кларнетів, трьох труб, других скрипок і альтів. Таким чином, в цих тактах спостерігається надзвичайно послідовна вертикалізація лейткомплексу, переконливо підготовлена в попередніх тактах.

У тактах 312-332 очевидна присутність тієї ж специфічної інтерваліки в маршеподібних інтонаціях солюючої віолончелі, у дерев'яних духових і струнних *pizzicato*. Характерно, що в цих тактах відбувається темброво-фактурне «розсіювання» маршеподібного перевтілення лейткомплексу. Починаючи з т. 333 і до т. 346 початкова мелодія солюючої віолончелі ніби продовжена на відстані зі зміщенням звукоряду на півтони вгору. Однак фоновий рух у бас-кларнета призводить до місцевої «інтонаційної кризи» у віолончелі в тт. 347-349 (*con improvvisazione*). Розгорнута ремінісценція тактів 82-106 представлена в тактах 347-369 з аналогічним інтонаційним змістом. Наче з середини останніх проявів активної образної сфери поволі готується утвердження ведучого образу твору (див. партії віолончелей, альтів і других скрипок в т. 361 і у вібрафона соло (с. 59 рукопису партитури)).

Результуючим етапом драматургії твору є кода (від такту 370 до кінця) – точне відтворення провідного мелодичного матеріалу тут відсутнє. Тим не менш, цей розділ насичений виразними ремінісценціями основного матеріалу, в тому числі і такими перетвореннями лейткомплексу, які вже мали місце в тт. 110-132:

- 1) коливальний рух у флейти, кларнета, челести і солюючої віолончелі;
- 2) фігурація у арфи;
- 3) передачі від фаготів до кларнета в тактах 390-402;

4) за типом мелодичного руху та інтервалікою мелодія альтової флейти від такту 375 до такту 387 нагадує інтонаційний профіль провідної мелодії. Останні також можна віднести до лінії солюючої віолончелі від такту 390. Ця побудова, з одного боку, виконує функцію коди; з іншого боку, особливості розгортання провідного матеріалу в коді створюють ефект продовження, подальшого розвитку на відстані основного музичного образу. До таких особливостей належать:

– проведення ведучого мелодичного матеріалу у альтової флейти. Тим самим провідний мелодичний образ на деякий час відмовляється від тембру солюючої віолончелі, з яким був регулярно пов'язаний. Тембр альтової флейти може бути сприйнятий як один з еквівалентів віолончельного тембру в дерев'яній духовий групі. Інструмент виконує соло в тому ж регістрі, що й раніше віолончель і також як віолончель володіє вібруючим тембром. Однак інші особливості цього тембру вносять нові елементи в музичну образність. Та обставина, що альтова флейта звучить більш прозоро і холоднувато, ніж віолончель, надає мелодії прощальний характер;

– флажолети скрипок і альтів на відстані ніби співвідносяться з органним пунктом віолончелей і контрабасів. Обидва ці прийоми виконують по відношенню до мелодії роль триваючого фону, проте милозвучність в другому випадку діаметрально протилежна, тобто замість щільного звучання в нижньому регістрі – прозоро-холоднувате звучання у високому, що вдало доповнює милозвучність альтової флейти;

– відносно новим елементом є фігурація квінтолями у кларнетів в тт. 406-410, яка далі переходить до челести (з т. 411 і до кінця). Цей матеріал, що виконує роль

мерехтливого фону, спадкоємний із вже зазначеним коливальним рухом у солюючої віолончелі, челести, кларнетів і флейт.

Ближче до кінця твору ритмічна та інтервальна щільність цього типу руху стає значно меншою, тобто є тенденція до поступового розсіювання музичного матеріалу. Останнім нагадуванням про лейткомплекс є проведення основної мелодії з незмінною ритмікою та інтервалікою у кларнетів (тт. 421-428).

У результаті проведеного аналізу інтонаційної єдності твору зауважимо наступне:

1) Другий віолончельний концерт Г. І. Ляшенка являє собою музичний задум дуже складного порядку, в якому перетинаються риси принципово різних композиційних і драматургічних, ладогармонічних прийомів. Є риси сонатної форми, рондальності; ознаки конфліктної та медитативної драматургії; вільне оперування як ясною ладовістю, так і вільною атональністю. Крім цього у творі поєднуються принципи монологічності (переважна роль соліста у створенні центрального музичного образу) і діалогічності (наявність образних і темброво-фактурних контрастів в якості дієвих чинників інтонаційно-драматургічної фабули).

2) Будь-який музичний твір, що прагне втілити якусь цілісну концепцію, вимагає наявності інтегруючих факторів. В ідеалі, музичний твір має представляти собою цілісну смислову одиницю, в якій частини і ціле взаємно підсилюють один одне. У даному випадку ця естетична вимога стикається, по-перше, з проблемою, специфічною для музичного мистецтва взагалі, по-друге, з проблемою органічного злиття різнорідних композиційних, драматургічних і музично-мовних складових.

Відомо, що музичний твір як часовий феномен являє собою єдине смислове поле, що виникає всупереч минулості моменту звучання в часі. Тому для відтворення у слухача відчуття не тільки протікання музики в часі, але й збереження музичної думки, потрібні центральні подієві елементи, що володіють стабільністю в часі. Наприклад, в таких жанрах східної музики, як мугам або рага, такими чинниками є лад, константний тип ритміки та інтонацій. У західноєвропейській музиці XVII-XIX століть цю ж роль виконують такі елементи музичного мислення, як головна тональність, провідний тематизм, основний композиційний принцип. У музиці XX століття до традиційних засобів додалися той чи інший вид музичної техніки, обраний для твору, темброво-фактурний комплекс. В даному творі важко виділити такого роду централізуючі елементи. І це абсолютно закономірно для даного твору, оскільки в ньому свідомо синтезовані принципи ладового і вільно-атонального мислення, традиційні фактурні ідеї і темброво-фактурні комплекси сучасного сонористичного типу. На відміну від полістилістики, як свідомого протиставлення різних типів музичного мислення в якості особливого прийому, в Другому віолончельному концерті Г.І. Ляшенка ці начала переконливо інтегровані. Різні прийоми музичного мислення виконують строго розмежовані функції в композиційно-драматургічному цілому. Так, наприклад, ладовість пов'язана з лірико-споглядальними розділами, вільна атональність з розділами активного, часом агресивного плану. Але найголовніше – всі ці різнорідні начала виступають як перевтілення основного інтонаційного комплексу.

Надзвичайно влучними є слова М. Ржевської, присвячені творчості Г. Ляшенка, в яких акцентується увага на здатності композитора поєднати різні техніки задля досягнення поставленої мети: «Відточена майстерність композитора (а в усьому багатстві технік, що утворюють композиторський арсенал кінця XX – початку XXI століть, для нього практично не залишилося нічого невідомого й незасвоєного) завжди

спрямована на втілення певної музичної ідеї в єдиній відповідній їй формі, хай скільки часу й зусиль на пошуки цієї форми буде потрібно» [2].

Як уже згадувалося вище, робота з інтонаційним комплексом в даному творі має щось спільне і з монотематизмом, і з трансформаціями серії. Крім того тенденції до вільного мелодичного розгортання інтонаційного ядра, що розходить на безліч варіантів інтонаційних відгалужень, асоціюється з принципом мелодичного мислення І. С. Баха, С. В. Рахманінова, Д. Д. Шостаковича. Таким чином, аналізований задум містить майже всі основні засоби мелодичного і тематичного розвитку, відомі в історії нової музики (за винятком мотивно-секвенційного розвитку). В результаті досягається надзвичайна пластичність музичного мислення, здатного підкорити творчому надзавданню музичні прийоми і звучності різного походження. Якщо оперування різними техніками в межах полістилістики, можна асоціювати з таким гармонічним прийомом, як зіставлення тональностей, то підхід, спостережуваний в даному творі, допускає аналогію з поступовою модуляцією, тобто максимально зв'язковим переходом з однієї тональності в іншу без порушення неподільності структури.

На відміну від творів А. Г. Шнітке, поєднання різних технік та прийомів тут взагалі не є акцентованим прийомом, а є лише засобом для більш рельєфного втілення лірико-драматичної образної концепції. Інтонаційна єдність накладає відбиток єдиного особистісного переживання на несхожі звукові світи. Такий підхід до бачення музичного матеріалу в деяких відносинах перегукується з філософією екзистенціалізму. У ній також можна знайти мотиви протиставлення і взаємодії внутрішнього справжнього буття і зовнішнього буття, що приводить до самовідчуження суб'єкта (Ж.-П. Сартр «Буття і ніщо», М. Хайдеггер «Буття і час», М. Бердяєв «Самопізнання», «Філософія вільного духу»). Хотілося б уточнити не про вплив філософії на музику, а про схожий тип світовідчуття, який реалізується в музиці менш конкретно в понятійному відношенні, але більш детально, переконливо в аспекті співпереживання.

Висновки. В Другому концерті для віолончелі з оркестром Г. Ляшенка основне інтонаційне ядро, з урахуванням його трансформацій володіє значною гнучкістю, апелюючи до вже усталених жанрових і стилістичних «знаків» музичного мислення – від задушевно-ліричної образності, пов'язаної з пісенно-романсовими жанрами, до напористої, пов'язаної з жанрами маршу і токати. Жанрова гнучкість посилюється різноманітністю сонорики твору: від м'якої, що оперує традиційною для діатоніки інтервалікою з переважанням тембрів струнних, дерев'яних духових інструментів, до гостро-дисонантної звучності, в якій важливу роль відіграють мідні духові та ударні інструменти.

Можна стверджувати, що якщо інтонаційність у концерті є чинником часової і смислової інтеграції твору, то фактурні, ладогармонічні, оркестрові і стилістичні прийоми – факторами диференціації у відповідних областях. Це унікальний приклад музичного задуму, де інтонаційна єдність виступає центральним сенсоутворюючим фактором по відношенню до інших аспектів музичного мислення. У цьому можна углядіти не тільки глибоку самобутність твору, а й прагнення до глибоко особистісного тлумачення та узагальнення різних музичних технік, які, як і в традиційній музиці, є не самоціллю, а підлеглими складовими художнього задуму.

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. Ржевська М. Слово про майстра. URL: <http://www.kdam.kiev.ua/shevchenko/lyashenkoshv.htm> (дата звернення: 31.03.2018).

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. Rzhavska, M. "The word about the master", available at: <http://www.kdam.kiev.ua/shevchenko/lyashenkoshv.htm> (accessed 31 march 2018) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2018 р.

ANASTASIIA TORMAKHOVA

<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>
Taras Shevchenko National
University of Kyiv (Kyiv, Ukraine);
tormakhova@ukr.net

**Intonational unity as an integration factor of idea
(on the example of Hennady Liashenko's Second Concerto
for Cello and Orchestra)**

Relevance of the study. The second concert for cello and orchestra by Gennady Lyashenko acts as a model of a work that combines the achievements of modern composer thinking, an extremely profound philosophical meaning and an intimate lyric type of expression. One of the integrating factors of the concert is intonational unity. The disclosure of the specifics of the implementation of this principle on the example of G. Lyashenko's work is a topical research that will not only help to shape the notion of the specifics of his compositional individual style, but can also become a kind of guidebook for future generations of creators. Main objective of the study is to highlight the role of intonation unity as the factor of the integration of the idea, on the example of the Second Concerto for cello and orchestra G. I. Lyashenko. The research methods are about analyzing the intonational structure of the concerto for cello and orchestra. How the study was done The main leitcomplex and the pathways of its growth are identified and tracked in all sections of the work.

Results and conclusions. In the Second concert for cello and orchestra by G. Lyashenko, the main intonation core, taking into account its transformations, has considerable flexibility, appealing to the already established genre and stylistic "signs" of musical thinking. If the intonation in the concert is a factor of the temporal and semantic integration of the work, then the textural, mood-harmonic, orchestral and stylistic devices are the factors of differentiation in the respective areas. This is a unique example of a musical idea, where intonational unity is the central semantic factor in relation to other aspects of musical thinking. Practical significance. Taking into account a strong connection with the traditions that have developed in the national composers' school in

domestic art practice combining with personal creative methods, makes the highlighting of the potential of the intonational unity, as an integration factor, is considered a promising approach worthy of imitation.

Keywords: intonational unity, leitcomplex, creation G. Lyashenko, concert, cello.

ТОРМАХОВА А.М.

<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>

Киевский национальный университет
имени Тараса Шевченко (Киев, Украина);
tormakhova@ukr.net

Интонационное единство как фактор интеграции замысла (на примере Второго концерта для виолончели с оркестром Геннадия Ляшенко)

Актуальность исследования. Второй концерт для виолончели с оркестром Геннадия Ляшенко выступает образцом произведения, где сочетаются достижения современного композиторского мышления, чрезвычайно глубокий философский смысл и интимно-лирический тип высказывания. Одним из интегрирующих факторов концерта является интонационное единство. Раскрытие специфики реализации данного принципа на примере произведения Г. Ляшенко представляется актуальным исследованием, которое не только будет способствовать формированию представления о специфике его композиторского индивидуального стиля, но и сможет стать своеобразным путеводителем для последующих поколений творцов. Цель статьи заключается в освещении роли интонационного единства как фактора интеграции замысла на примере Второго концерта для виолончели с оркестром Г.И. Ляшенко. Методы исследования заключаются в проведении анализа интонационной структуры концерта для виолончели с оркестром. Выделяется основной лейт-комплекс и отслеживаются пути его прорастания во всех разделах произведения.

Выводы. Во втором концерте для виолончели с оркестром Г. Ляшенко основное интонационное ядро, с учетом его трансформаций обладает значительной гибкостью, апеллируя к уже устоявшимся жанровым и стилистическим «знакам» музыкального мышления. Если интонационность в концерте является фактором временной и смысловой интеграции произведения, то фактурные, ладогармонические, оркестровые и стилистические приемы – факторами дифференциации в соответствующих областях. Это уникальный пример музыкального замысла, где интонационное единство выступает центральным смыслообразующим фактором по отношению к другим аспектам музыкального мышления. Практическое значение. За счет того, что для отечественной художественной практики присуща сильная связь с традициями, сложившимися в национальной композиторской школе, и сочетание их с собственными творческими методами, освещение потенциала интонационной общности как интеграционного фактора считается перспективным подходом, достойным подражания.

Ключевые слова: интонационное единство, лейткомплекс, творчество Г. Ляшенко, концерт.