

ГАЛАС О.В.

<https://orcid.org/0000-0002-1112-6747>

Національна музична академія України
імені П.І. Чайковського, Київ, Україна
galas.olesya@gmail.com

МІСТЕРІЇ, ВІТРАЖІ ТА ПЕЙЗАЖІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА

Проаналізовано хорові партитури двох кантат для хору *a cappella* Г. Ляшенка на слова Т. Шевченка («Містерія тиші») та Б.-І. Антонича («Вітражі і пейзажі»), які стали помітним явищем сучасної української хорової музики. Виділено спеціальний аспект аналізу – явище музичного звукопису та виведено виразові особливості та формотворчі засоби хорового письма композитора. Відзначено, що автор збагачує традиційне хорове письмо методами власної роботи в інструментальній музиці, де він активно використовує елементи алеаторики, сонористики, полігармонії, ладогармонічної модальності у поєднанні з незмінною ознакою його стилю – поліфонічністю мислення.

Ключові слова: хорова творчість Г. Ляшенка, хорова кантата, хоровий цикл, хорове письмо, музичний звукопис.

Постановка проблеми. Серед жанрового різноманіття у творчому доробку Геннадія Ляшенка особливим «острівцем» постає його хорова музика, яка налічує всього два опуси – дві кантати для мішаного хору *a cappella* – «Містерія тиші» на слова Тараса Шевченка (2004) та «Вітражі й пейзажі» (2005)¹ на слова Богдана-Ігоря Антонича. Проте, саме творчість у кантатному жанрі² стала однією з найпомітніших сторінок сучасної музичної культури України: кантати буквально «увірвалися» в культурний простір, отримавши дві заслужені нагороди – найбільшу в Україні музичну премію (Національна премія імені Тараса Шевченка у 2008-му році) та, що більш важливо, увагу і любов виконавців і слухачів, ставши, таким чином, помітним явищем сучасної української хорової музики. Актуальність дослідження обумовлена недостатньою увагою музикознавців до хорової творчості Г. Ляшенка, яка займає одне з чільних місць в його творчій біографії, незважаючи на те, що досліджувані твори – по суті, єдине звернення композитора до хорового жанру.

¹ Будучи написаною 1997-го року, кантата є одним з небагатьох творів композитора, який мав другу редакцію: у 2005-му році цикл був розширений з восьми частин до десяти.

² Жанр кантати є одним з провідних в українській хоровій музиці. Композитори найчастіше в своїй творчості зверталися до кантат з оркестровим супроводом, не менш популярними є камерні кантати. Такий значний інтерес сучасних українських композиторів до кантатного жанру (зокрема, до жанру камерної кантати) зумовлений, на наш погляд, можливістю експериментів на рівні змісту, музичної композиції та драматургії, виконавського складу та виразових засобів тощо. Кантат для хору *a cappella* помітно менше, але на сучасному етапі композитори продовжують звертатися до цього жанру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Література, що пов'язана з хоровою музикою Г. Ляшенка налічує лише декілька статей (переважно публіцистичного спрямування) у пресі та періодичних виданнях, серед яких роботи М. Ржевської, А. Терещенко та М. Денисенко. Тож спроба більш детального музикознавчого аналізу виконується нами вперше.

Метою статті є розгляд хорових партитур даних кантат в аспекті музичного звукопису, а також висвітлення музично-виразових засобів, завдяки яким твори автора набувають яскравої самобутності. У роботі задіяні методи структурного аналізу тембрової драматургії, а також виразних особливостей і формотворчих засобів хорового (акапельного) письма композитора.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, хоровий спів *a cappella* є найскладнішим у галузі виконавського мистецтва, оскільки людський голос є значно індивідуальнішим за характером звучання, ніж будь-який оркестровий інструмент. Відтворення ідейного змісту твору напряду залежить від майстерності, технічних можливостей та культури виконання хористів. Дихання, звукоутворення, звуковедення, ансамбль, інтонація, нюанси, фразування є водночас і виконавськими засобами виразності, і засобами для розкриття ідейно-художнього змісту твору, тому тут композитор вже повинен проявити свою майстерність, щоб, врахувавши всі моменти, створити партитуру, яка передавала б основний задум і відповідала б технічним можливостям. У сучасній музиці спів кластерів та використання різноманітних засобів видобування звуків: хитання, довільна імпровізація, говір, шепіт, звуки максимальної та мінімальної висоти, імітації звуків природи, – хоч і створюють ту образність, яка передає ідейно-художній зміст творів, водночас потребують найвищої технічної майстерності виконавців. Саме тому використання *a cappella* вимагає від сучасного композитора розуміння хору як гнучкого, але, певною мірою, обмеженого «інструменту», на якому не так просто досягти барвистих і виразних чисто звукових ефектів, доступних в інструментальній музиці. І в цьому сенсі хорові кантати Г. Ляшенка показують яскравий приклад гармонійного та цілком доречного застосування сучасної техніки хорового письма.

Як стверджує О. Ущипівська, «розвиток пейзажного звукопису у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття здійснюється в кількох напрямках. Пейзажна лірика поєднує зображальне і виражальне начала. <...> Композитори все далі відходять від звуконаслідування та прямолінійної звукозображальності в бік подальшої індивідуалізації та психологізації образів. Водночас тривають пошуки нових просторових ефектів, сприйняття яких потребує достатньо художнього досвіду» [5, 1]. Автор роботи також вважає, що сучасні українські композитори, зокрема, Г. Ляшенко, успадкували від своїх попередників та народних джерел такі ознаки пейзажної лірики: психологізація образів природи, їх символічне тлумачення відповідно до циклічності людського буття, емоційність, відчуття органічної єдності людини і природи. Дослідниця вказує, що в останній третині ХХ століття найбільшою кількістю творів представлена саме група ліричних пейзажів, і це дає можливість поділити їх на такі підгрупи, як зображально-ліричний пейзаж, лірико-психологічний, ліро-епічний та лірико-споглядальний.

Очевидно, кантати Г. Ляшенка «Вітражі й пейзажі» та «Містерія тиші» можна віднести до зображально-ліричної підгрупи з ознаками лірико-психологічної. Лірико-психологічна сторона пейзажності тісно пов'язана з проявом філософського начала власне в літературних текстах і музиці кантат. У «Вітражах й пейзажах», де в основному переважає світла емоційна палітра, виразно змальовується внутрішній світ

людини та досить яскраво проявляється тема самотності. Перша ж, зображально-лірична підгрупа пейзажів має свій прояв у втіленні зорових образів, зокрема, збільшується кольорова палітра, як і частота її вжитку. Суттєву роль відіграють образи землі, неба, сонця, а вітер, що є символом перемін та сподівань на краще, є одним з наскрізних образів.

Композитори, працюючи з традиційними жанрами, що мають пейзажну образність, збагачують їх засобами сучасного гармонічного та поліфонічного мислення, надаючи творам своїх індивідуальних рис, використовуючи нетрадиційні засоби письма: кластери, нашарування акордів різної структури, мовної декламації (спів-шепки, без музичного тону або на одному звуці), робота з фізичним простором (що дозволяє певною мірою створювати стереофонічний ефект), чергування статичних та динамічних музичних епізодів, сонористика як сфера колористичних виразових засобів сучасної музики у вигляді різних шумів, вишуканих тембрів, «звукових плям», і т.д., говірка, шепіт, звуконаслідування, своєрідний вокаліз на приголосних, гліссандо та ін. А також використовують і традиційні, трактуючи їх по-новому: робота з різними тембровими засобами та великою кількістю *divisi* в кожній партії, поступове включення різних тембрів, поліфонічний розвиток голосів, декламація всім хоровим складом без чітко визначеної мелодичної лінії та ін.

«Містерія тиші» на вірші Т.Г. Шевченка написана для чотириголосного хору *a cappella*. В цій кантаті Г. Ляшенко дав особистісну – ліричну проєкцію на творчість Великого Кобзаря. Тексти Т. Шевченка тут взяті композитором із романтичної балади «Причинна», що за жанровою специфікою близька до соціально-побутової поеми. Кантата складається з чотирьох частин: *Adagio, Andante, Allegro, Moderato*.

Кантата «Вітражі й пейзажі» на слова українського поета, прозаїка, літературознавця та перекладача Б.-І. Антонича (1909-1937) також написана для чотириголосного хору *a cappella*. Це ліричний цикл поезій, що входить до збірки «Привітання Життя». Всі частини кантати розташовані за принципом, близьким до послідовності пір року (тобто теж мають умовну смислову чотиричастинність¹): спочатку «Осінь», потім згадка про «Перший сніг», «Копання картопель». Частини, що пов'язані з весняною та літньою тематикою – це «Коломійка про весну», «Під дахом лісу», «Над водою», «Товариство», «Ідилія», «Ожидання», «Собака та місяць» (починаючи з п'ятої, всі частини співаються *attacca*). У цьому творі, як вказує А. Терещенко, «органічно поєдналося: звукопис осінніх барв і дим багать над картопляним полем, пориви вітру, що “торкає вітру, мов струни на лютні” і трагічне “я” самотнього поета, врешті, звукова утаємниченість альтерацій і музикальних рим, і така природна для нас пісенна ритмомелодика строф Антонича. Але, насамперед, поєдналися інтелектуальна напруга і стримано пристрасна чуттєвість поезії і музики. Вражав граничний лаконізм виражальних засобів кантати і, водночас, майже симфонічна масштабність форми...» [4, 8].

Однією з істотних рис музичної мови хорових творів композитора є яскравий звукопис. Музичний звукопис – це прийом у вокальній музиці для ілюстрації характерними засобами музики змісту тексту. У кантаті «Вітражі й пейзажі» саме звукопис займає чільне місце у створенні образів, закладених поетичним текстом. Композитор начебто «вимальовує» новий пейзаж, нову зображувану картинку, ілюструючи чи то певну дію, чи то пору року, чи то стан людини.

¹ Така апеляція до чотиричастинності, безумовно, зближує музичну драматургію до виразного розуміння автором обох кантат як своєрідних хорових акапельних симфоній.

Завдяки особливим засобам музичної виразності для кожної частини, композитору вдається надати різних фарб кожній із них. Одразу ж можна відчувати осінні настрої першої частини, де «лине листя з лип» за допомогою низхідних поспівок і пориви вітру, який грає «п'яне піано на піаніні трав». Для змалювання вітру композитор вибудовує мелодичні фрази хвилеподібно, а в 76-му такті можна почути «піано вітру» буквально, де автор користується прийомом співу пошепки.

Наступний пейзаж, картинку «Першого снігу» (№ 2) композитор «малює» яскравими гармонічними співставленнями акордів і завдяки контрастній ритміці до першої частини, тут відчувається «помело», яким «вітер жовтий лист з дерев змітає». У третій частині композитором змальоване кружляння димів, де хорові партії мають своєрідну ритмічну організацію і «сплітаються» в одне музичне полотно, а в четвертій частині «мороз ходить під руки з весною» за допомогою теми танцювального характеру.

«Під дахом лісу» (№ 5) – це пейзажна картинка мрійливого характеру, де завдяки виразному ліричному соло тенора і не менш яскравій пісенній хоровій партії можна побачити, як «буде в лісі сон», і почути, як буде «в сні ліс шуміти», а шоста частина циклу – це коротенька пейзажна замальовка, де оточуюче постає перед нами в інших ликах. Завдяки спокійному тріольному мелодичному розгортанню, яке за настроєм передає рух смичка, берег та берези перетворюються на музичний інструмент, на якому «день вітром на них потягає».

У восьмій частині («Ідилія») музичний звукопис оригінально поєднується зі звукописом слова, що є особливим художнім прийомом поетичної мови.¹ Ось як це виглядає в даній частині:

*На побережжі ріки отара овець білосніжних,
вітер торсає хмарами, білою гривою неба,
поки сивої мряки туманів, мов жито, не вижне;
облий облак на облаз гори присідає, мов лебідь.
Плоский горбок, золотускі рибоньки плюскають в рові.
Де є дійсности грань, де уяви є світ, non est certum:
в Тускулум добрий Горацій на рундуку мармуровім
пише поему до грацій і слухає... радіоконцерту.*

Звуки р, гр, мр, пр, бр надають віршеві різкості, а звуки л, бл, пл – м'якості; таке «поєднання протилежностей» і створює звукову «ідилію» поетичного тексту. Композитору, у роботі з такою поезією, завдяки знайденим відповідним засобам музичної виразності, яскраво вдалося змалювати ту ідилію неба, що проявила себе в гармонійних, вже музичних, образах – і білосніжних хмарин, і «облого облака», і, немов лебедя, вітру, і золотолуских рибоньок.

У дев'ятому номері («Ожидання») циклу «встромляння очей в далеч, немов гарпуна» одразу стає очевидним, через зміну темпу та особливій побудові мелодич-

¹ У поетичному словнику А. Квятковського йдеться про те, що звукопис – це умовний термін для одного з видів інструментування вірша, який встановлює відповідність фонетичного складу фрази зображеній картині. В. Холшевников стверджує, що «на відміну від рими, повторюваної регулярно, звукові повтори всередині вірша то з'являються, то зникають, то ледь уловлюються, то чутні дуже чітко. Тому, коли після низки “нейтральних” у звуковому відношенні віршів виникають явно чутні повтори, вірш помітно виділяється» [6, 116]. Звукопис створюється різноманітними прийомами, одним з яких є алітерація – повторення однакових чи подібних приголосних, стилістичний прийом для посилення виразності вірша повторами приголосних звуків.

них фраз. Своєрідним музично-зображальним моментом в хорівій п'єсі є «вбивання у серце» «гострих залізних гаків» – знаків питання.

Винятковим є звукопис останньої частини («Собака та місяць»), яка закінчується алеаторичним прийомом повторення фраз і змальовується, як «вітер торгає листя, мов струни на лютні». На його фоні звучить експресивне соло тенора і розкривається основна думка частини.

Можна відзначити, що в хорівій музиці композитора приваблює тематика, коло образності якої виникає з природних явищ. «Вітражі й пейзажі» насичені великою кількістю зорових образів. Як зазначає Н. Якубчак, у циклі Б.-І. Антонича «образи землі, неба, сонця, вітру, які в лексичній ієрархії попередніх текстів посідали другорядне місце, тут стають домінуючими, часто виступаючи в ролі суб'єктів дії» [7, 27]. Але композитор, так само як і поет, підходить філософськи до тематики циклу. «Вітражі й пейзажі» цілком присвячено розкриттю таємниць поетичного таланту, осягненню природи поетичного дару і творчого процесу загалом.

У самій назві циклу «Вітражі й пейзажі» закладена певна зображальність і композитору чудово вдалося втілити зорові образи, мальовничо урізноманітнити кольорову палітру поезії Б.-І. Антонича. Аналізуючи музику Г. Ляшенка, можна відзначити, що образи неба і землі, сонця і вітру «змальовані» автором напрочуд вдало та живописно. «Митець при цьому, – як стверджує М. Ржевська, – цілком вільний в оперуванні будь-якими засобами і композиційними схемами від алюзій на жанр обробки народної пісні з її двічі гармонічним мінором до наскрізного поліфонічного руху з гармонічним і фактурним ускладненням, він вільно витлумачує драматургічні функції структурних розділів, підпорядковуючи їх загальній ідеї» [1, 50].

Проаналізуємо більш детально деякі прояви барвистої «звукової палітри» композитора.

Так, логіка інтонаційної побудови першої п'єси «Осінь» полягає у використанні інтонаційної групи «1.2» (півтон-тон). Використовуючи певну інтонаційну групу (повністю чи епізодично) в різних частинах кантати, композитор, вочевидь, намагається створити інший «вітраж» та «пейзаж». Що ж стосується «Осені», відхід від указанного звукоряду відбувається в 14-15 тактах в партії альтів; появу *dis*'та *f*¹ можна розглянути як підкреслення поступовості «дозрівання» днів.

Вірш, який сам по собі має оригінальну графічну форму, композитор втілює у не менш оригінальну музичну форму цієї частини. Так, першому рядку поезії передує 14-титактовий період на слові «осінь». Тут композитор, використовуючи прийом *divisi* кожної партії і почерговий їх вступ, вибудовує півтоново-тоновий кластер, який одразу ж налаштовує виконавців на подальший інтонаційний стрій. Поява музичного матеріалу такого ж типу з'являється у 39-46 та 56-69 тактах, що теж не зазначено у вірші. Такі вставки між іншими музичними побудовами можна вважати референсом. У 87-93-му тактах знову вибудовується кластер на слові «осінь», де композитор повністю витримує гру слів, складів і звуків «о», «осінь», «інь», «нь».

Першому епізоду (тт. 15-34) характерні чергування жіночої та чоловічої груп хору. У другому епізоді (тт. 47-56) з'являється більш дрібна ритміка в мелодичних лініях і в 47-му такті у партії сопрано з'являється дуже яскравий мелодичний хід вгору на м.7, єдиний в першій частині (можливо для того, щоб відобразити висоту «палуби неба»). Третій епізод, основним динамічним відтінком якого є *p* та *pp*, відзначається хвилеподібним мелодичним рухом, який досягається ще й за допомогою відтінків *cresc.* та *dim.* в межах одного такту. Ефектно звучить 76-й такт, де композитор застосовує прийом співу пошепки. Очевидно, що Г. Ляшенко використовує

різноманітні музичні прийоми саме задля того, щоб підкреслити особливість даної поезії, зберегти її початковий літературно-поетичний звукопис та звукогру, закладену поетом.

Друга пейзажна картинка «Перший сніг» є контрастною першої частині в інтонаційному плані, оскільки вона є тональною, на відміну від симетрично-ладової першої «картинки». Для цієї частини характерними є чергування жіночої та чоловічої груп хору, завдяки чому композитору вдається яскраво передати змістові особливості літературного тексту і зробити виразним фразування. У 5, 8 та 11-му тактах композитор використовує зміщення мелодії в хорових партіях на одну восьму. Це надає музиці живого руху, який у наступних двох тактах, а в останньому випадку у трьох, змінюється акордово-гармонічним фактурним викладом.

Лірична пейзажна картинка «Під дахом лісу» (№ 5) вирізняється з-поміж всього циклу наспівністю, яка є близькою до народних пісень. Частина написана для хору і соло тенора, в мелодиці якого зустрічаються ходи на широкі інтервали і тривалості, які витримуються 3-4 долі. Таке затримання на високих нотах надає соло особливої виразності. Іноді інтервалюють ходи додають навіть і зображальності, коли композитор використовує висхідні інтервали на словах «угору» або трохи хроматизований низхідний звукоряд на словах «і на землю впаде далечінь». Тут композитор використовує гармонічний мінор. Цікаво, що композитор застосовує гармонічний мінор і в 14-20-му тактах, де теж згадується про рух «угору». Точно така сама фраза у гармонічному мінорі прозвучить і в 67-му такті на словах «піднесеться вже вечір зі звору».

Для «Ідилії» (№ 8) характерна тріольність у ритмічних побудовах хорових партій. Завдяки майже безперервному тріольному рухові, що створює, з одного боку, певну відмінність даної частини, а з іншого, чіткість ритмічної будови, композитору вдається відтворити неповторність ідилії світу уяви і дійсності та невловимої грані між ними. Однак, варто відзначити, що для ритміки даної частини не характерне тріольне скандування, оскільки часта зміна розмірів (через 1-2 такти) дозволяє більш вільно вибудувати музичні фрази.

Не менш цікавим музичний звукопис є і в кантаті «Містерія тиші» на слова Т. Г. Шевченка. В першій частині композитором змальовуються пейзажі ночі, серед яких особливу увагу звертають «зіроньки», побудовані на кластерних звучаннях. У другій частині, завдяки особливій ладовій організації та поспівковому розгортанню мелодики, композитор змальовує присутність русалок на березі ріки, а в третій частині – їх співи, де використовує низку характерних прийомів для зображення голосів містичних істот. Остання частина циклу – це поступове «розквітання» дня. Тут зустрічаються музичні фрази співзвучні зі співом соловейка і переконливо змальовані мрії степів і ланів.

Цікавлять композитора і образи природи, пов'язані з фантастичними моментами. У баладі «Причинна» Т. Шевченко майстерно переплітає фантастичне з реальними картинками. Композитор акцентує увагу саме на фантастичному моменті твору Т. Шевченка, втілюючи у своїй «Містерії тиші» тривожні моменти, що пов'язані з нічними природними і містичними явищами, а також світлі образи природи початку нового дня.

«Тиху містерію» розпочинає чоловіча група хору на динамічному нюансі *pp*. Композитор використовує *divisi* хорових партій, причому партія басів, яка подана в октавному викладі у перших восьми тактах, звучить на одному звуці, а для партії тенорів характерний здебільшого терцевий виклад. Що стосується партій сопрано та

альтів, композитор застосовує *divisi* на чотири голоси, завдяки чому яскраво вдається відобразити «сіяння зіроньок» у 16-23-му тактах. Звуки нашаровуються по чергово і в кластері, утвореному жіночою групою хору, можна прослідкувати дзеркальність 1:2:1 – 1:2:1.

Характерною ознакою цієї частини є те, що написана вона в динамічних межах *pp-mp*, і навіть кульмінація у 37-му такті відбувається в межах динамічного нюансу *p*, що своєрідно посилює образність змісту «містерії тиші». Після фермати та цезури всі хорові партії на *pp* співають звук *h*. Такий післякульмінаційний унісонний момент є начебто висновком і, очевидно, свідомо застосований саме на слові «все». Яскраве закінчення частини на тонічному та квінтовому звуках надає своєрідної образності і підкреслює все, що «нічка покрила».

Проаналізувавши кантати Г. Ляшенка, можна окреслити ряд спільних рис, які є елементами музично-хорового письма і формують своєрідність індивідуального почерку композитора. Так, в інтонаційній сфері, яка є однією з визначальних, для побудови яскравої музичної тканини композитор поєднує використання інтонаційних груп, серед яких найбільш типовими є групи «1:2» та «1:3», а також застосування вільного тонального письма, завдяки чому досягаються яскраві контрасти між частинами циклу як і за характером звучання, так і в образній сфері. Характерними також є поспівкові моменти, які в частинах циклу «оживляють» рух. Незмінною ознакою стилю композитора, як і в симфонічній, так і в хоровій музиці є поліфонічність мислення. На основі поліфонічних прийомів – імітацій, канонів і різного роду підголосків – композитор, з одного боку, ускладнює музичну фактуру, а з іншого, робить більш чітким і виразним музичне розгортання побудов.

Щодо образної сфери кантат зауважимо наступне. Якщо в кантаті «Містерія тиші» відчувається занурення в особливості народнопоетичного українського мислення та ментальності, то у «Вітражах і пейзажах» першорядна роль надається збагаченню композиції новими образними планами. І якщо образи «Містерії» пов'язані більше з народними уявленнями, то образи «Вітражів» – це образи, що пов'язані більше з тематикою природи.

В обох кантатах прослідковується ретельне вибудовування форми та відбір засобів музичної виразності, якими він прагне втілити щонайменші образно-сміслові нюанси віршового першоджерела, а музично-інтонаційне наповнення кожної строфи тісно пов'язане з нюансуванням образного змісту вірша. Особливості поезії зумовили такі засоби музичної виразності, як активне впровадження певних інтонацій (використання інтонаційних груп в поєднанні з тональною музикою), поліфонічні прийоми обробок голосів та гомофонно-гармонічний склад, з типовим для народної пісенності паралельним рухом голосів, переключки контрастних тембрів, хорові педалі.

З найбільш близьких для композитора прийомів музики ХХ століття є месіанівські «необоротні ритми», які дозволяють автору досягати плинності й пластичності хорового письма та, загалом, звукової музичної тканини. На її цілісність «працюють» також поліфонічні прийоми, що здобувають втілення як у побудові окремих фрагментів (на зразок фугато), так і в якості фактури в цілому. Серед звукописних прийомів композитор також широко застосовує елементи алеаторики, сонористики та інтонаційні групи, які є одними з елементів месіанівських симетричних («штучних») ладів обмеженої транспозиції, в поєднанні з тональним («натуральним») мисленням.

Висновки. У цілому, аналіз хорових кантат Г. Ляшенка свідчить про те, що автор, спираючись на основи традиційного хорового письма, збагачує його атрибута-

ми власної музичної мови, зокрема, методами роботи в інструментальній музиці, де він активно використовує елементи алеаторики, сонористики, полігармонії, ладогармонічної модальності, а також незмінного атрибуту його композиторського стилю та загалом стилю мислення – різноманітних явищ поліфонічного письма. Таким чином, не абсолютизуючи жодну з технік, композитор у хорових кантатах створює дуже своєрідний, хоч і акапельний, проте барвистий та «різнобарвний» музичний звукопис.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Ржевська М. Авторський концерт у сучасному соціокультурному просторі (на прикладі концертів із творів Г. Ляшенка) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Київ, 2009. Вип. 75. С. 47-56.
2. Ржевська М. Музичні вітражі композитора Ляшенка. Дзеркало тижня. 2007. 10 лютого. С. 19.
3. Ржевська М. Музичний світ Геннадія Ляшенка. URL: <http://slovoprosvity.org/2008/01/30/145-old/> (дата звернення: 18.04.2018)
4. Терещенко А. «Вітражі й пейзажі» Геннадія Ляшенка. Музика. 2008. № 2. С. 8-9.
5. Ущапівська О. Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2006. URL: <http://referatu.net.ua/referats/7569/168482> (дата звернення: 18.04.2018)
6. Холшевников В. Основы стиховедения: Русское стихосложение : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Филологический ф-т СПбГУ, 2001. 208 с.
7. Якубчак Н. Поетика ліричного циклу Б.-І. Антонича. URL: http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/soc_gum/naukma/Fil/2005_48/04_yakubchak_nv.pdf (дата звернення: 18.04.2018).

REFERENCES:

1. Rzhavska, M. (2009), "Authorship Concert in the Modern Socio-cultural Space (on the Example of Concerts from the Works of H. Liashenko)", *Naukovyj visnyk Nacionalnoji 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].
2. Rzhavska, M. (2007), "Musical vitrages of Composer Liashenko", *Dzerkalo Tyzhnja* [Mirror of Week], 10 February 2007, p. 19. [in Ukrainian].
3. Rzhavska, M. (2008), "Musical world of Hennady Liashenko", available at: <http://slovoprosvity.org/2008/01/30/145-old/> (accessed: 18 april 2018) [in Ukrainian].
4. Tereshchenko, A. (2008), "“Vitrages and Landscapes” by Hennady Liashenko", *Muzyka* [Music], vol. 2, p. 8-9. [in Ukrainian].
5. Ushchapivska, O. Formation and development of Landscape representation in the works of Ukrainian composers in the XXth century, Abstract of the PhD diss. (music art), Kyiv national university of Culture and Arts, available at: <http://referatu.net.ua/referats/7569/168482> (accessed: 18 april 2018) [in Ukrainian].
6. Holshevnikov, V. (2001), *Bases of Prosody: Russian Versification*, Filologicheskij f-t SPbGU, Saint Petersburg, 208 p. [in Russian].
7. Yakubchak, N. (2005), "Poetics of lyric cycle by B.-I. Antonych", available at: http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/soc_gum/naukma/Fil/2005_48/04_yakubchak_nv.pdf (accessed: 18 april 2018) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.04.2018 р.

OLEZIA HALAS

<https://orcid.org/0000-0002-1112-6747>

National music academy of Ukraine named
after P.I. Tchaikovsky (Kyiv, Ukraine);
galas.olesya@gmail.com

Mysteries, vitrages and landscapes of Hennady Liashenko's choral creation

The relevance of the study is determined by the insufficient attention of musicologists to the choral creative legacy of G. Lyashenko, which occupies one of the most important places in his creative biography, despite the fact that these pieces are the composer's only recourse to the choral genre. Cantatas for the acapello chorus: T. Shevchenko's ("Mystery of Silence") and B.-I. Antonich's ("Vitrages and landscapes") that appeared at the turn of the 2000s immediately literally "burst" into the cultural space, having received two well-deserved awards - the most prominent Music Award in Ukraine and, more importantly, the attention and love of performers and listeners, thus becoming a notable phenomenon of modern Ukrainian choral music.

The main objective of the study is to analyze the choral scores of cantatas in the aspect of musical sound pattern.

Methodology. Methods of structural analysis of timbre dramaturgy, as well as expressive features and formative means of the composer's choral (acapello) writing, are involved.

Results and conclusions. Analysis of choral cantatas by G. Lyashenko shows that the author, basing on the foundations of traditional choral writing, enriches it with the attributes of his musical language, in particular, through the methods of working with instrumental music, where he actively uses the elements of aleatory, sonority, polyharmony, and harmonic modality. An invariable sign of his style is polyphonic thinking. By polyphonic techniques - imitations, canons and all kinds of sub-voices - the composer, on the one hand, complicates the musical texture, and on the other hand, makes the musical roll-out of the constructions more clear. Without absolutizing any of the techniques, the composer in choral cantatas creates a very peculiar, albeit acapello-like, however colorful musical sound pattern.

The practical significance. The use of acapello in modern music requires the understanding of the choir as a flexible, but to a certain extent limited "instrument," with which it is not so easy to achieve the purely sound colorful and expressive effects, that are available in instrumental music. And in this sense, G. Lyashenko's choral cantatas are the vivid example of the usage of the modern techniques of choral writing.

Keywords: H. Liashenko's choral creation, choral cantata, choral cycle, choral writing, musical sound pattern.

ГАЛАС О.В.

<https://orcid.org/0000-0002-1112-6747>

Национальная музыкальная академия Украины
имени П.И. Чайковского, Киев, Украина
galas.olesya@gmail.com

Мистерии, витражи и пейзажи хорового творчества Геннадия Ляшенко

Актуальность исследования обусловлена недостаточным вниманием музыковедов к хоровому творчеству Г. Ляшенко, которое занимает одно из важнейших мест в его творческой биографии, несмотря на то, что исследуемые сочинения – по сути, единственное обращение композитора к хоровому жанру. Появившись на рубеже 2000-х годов, кантаты для хора *a cappella* на слова Т. Шевченко («Мистерия тишины») и Б.-И. Антонича («Витражи и пейзажи») сразу же буквально «ворвались» в культурное пространство, получив две заслуженные награды – крупнейшую в Украине музыкальную премию и, что более важно, внимание и любовь исполнителей и слушателей, став тем самым заметным явлением современной украинской хоровой музыки. Целью статьи является анализ хоровых партитур данных кантат в аспекте музыкальной звукописи. Методы исследования. Задействованы методы структурного анализа тембровой драматургии, а также выразительных особенностей и формообразующих средств хорового (акапельного) письма композитора.

Выводы. Анализ хоровых кантат Г. Ляшенко свидетельствует, что автор, опираясь на основы традиционного хорового письма, обогащает его атрибутами собственного музыкального языка, в частности, методами работы в инструментальной музыке, где он активно использует элементы алеаторики, сонористики, полигармонии, ладогармонической модальности. Неизменным признаком его стиля является полифоничность мышления. На основе полифонических приемов – имитаций, канонов и разного рода подголосков – композитор, с одной стороны, усложняет музыкальную фактуру, а с другой, делает более четким и ясным музыкальное развертывание построений. Не абсолютизируя ни одну из техник, композитор в хоровых кантатах создает очень своеобразную, хоть и акапельную, однако красочную и «разноцветную» музыкальную звукопись. Практическое значение. Использование *a cappella* в современной музыке требует понимания хора как гибкого, но в определенной мере ограниченного «инструмента», на котором не так просто достичь красочных и выразительных чисто звуковых эффектов, доступных в инструментальной музыке. И в этом смысле хоровые кантаты Г. Ляшенко показывают яркий пример использования современной техники хорового письма.

Ключевые слова: хоровое творчество Г. Ляшенко, хоровая кантата, хоровой цикл, хоровое письмо, музыкальная звукопись.