

- Колесси // Українська фортепіанна музика та виконавство. Львів, 1994. – С 51-53.
6 Паламарчук О. Микола Колесса. – Київ: Музична Україна, 1990. – 76 с.
7 Перлина пації Микола Колесса // Гоян Я. Присвята. – К., 2001. – С.161-225.
8 Шевченко Т. “Ніколи на світі не гадав, що проживу до ста років” // Експрес –2003 – 6 грудня.

The peculiarities of the piano creativity of Mykola Kolessa, his role in establishing the National professional composers, performing and pedagogical schools in Galychyna in the XX-XXI centuries, style aspects of performing interpretation of his piano heritage are investigated.

Key words: piano art, artistic performance, interpretation.

УДК 781.68; 786.6

ББК 85.310.71

Наталія Вакула

КОНЦЕРТНИЙ ДИПТИХ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА: ДВІ ТЕНДЕНЦІЇ ОНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ

Стаття розглядає особливості інтерпретації жанру фортепіанного концерту у творчості сучасного українського композитора Геннадія Ляшенка. Аналізуються традиційні риси жанру та новаторські вирішення.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, фортепіанний концерт, жанрова еволюція.

З нинішньої, навіть вельми невеликої історичної дистанції помітно, що останнє двадцятиліття ХХ століття складає певну цілісність, окремий період розвитку української композиторської практики, де домінує інструменталізм як тип мислення. Це час абсолютної свободи творчості й незалежності мистецької думки. Постмодерністична ситуація “всеприсутності у часі і просторі” (вислів А. Шнітке) дозволяє кожному мистцю обрати ту стильову нішу, яка найбільш відповідає його власній світоглядній позиції. І все ж саме романтичний спосіб естетичного осягнення дійсності, як уважає О.Козаренко, “залишається визначальним у національній музичній культурі” [7, с.145].

Фортепіанна музика розвивається особливо стрімко, узгоджуючи діаметрально протилежні полюси – помірковано-охоронний і радикально-новаторський. При всій парадоксальній незіставності індивідуальних позицій Є.Станковича і О.Костіна, В.Камінського і В.Сильвестрова, О.Козаренка і М.Скорика їх об’єднує спільність творчого кредо – максимальний самовияв, заперечення будь-яких стереотипів. Природним і зрозумілим стає звернення до тієї системи виразових засобів, яка здатна втілити глибинні особистісні інтенції автора. Драматургічні рішення деяких творів – Четвертого фортепіанного концерту М.Скорика, Першого – В.Камінського, “Сліпої музики” для фортепіано й оркестру А.Загайкевич визначаються не зовнішнім проти-

ставленням контрастних образних начал, а відтворюють складний внутрішній стан роздвоєння свідомості. Причому драматургічний процес, зазвичай, організується у такий спосіб, що в експозиційній фазі домінують сили дискретності, а в кульмінаційній та завершальній – наскрізний напружено-драматичний розвиток.

Якщо співвіднести доробок українських композиторів 80 – 90-х років із провідними напрямками еволюції європейського інструменталізму ХХ століття, в першу чергу слід підкреслити вплив традицій А.Берга – Д.Шостаковича (філософсько-драматичний симфонізм), П.Хіндемита – І.Стравінського (жанрово-ігрова необарокова концертність), Б.Бартока – Б.Мартина (жанрово-бурлескна неофольклористична концертність). У контексті ж національної інструментальної традиції минулого століття слід увиразнити лірико-елегійну лінію концертів С.Людкевича й В.Барвінського, монументальний епіко-драматичний концертний стиль Б.Лятошинського.

Фортепіанні концерти українських авторів останнього двадцятиліття об'єднує концептуальне оновлення жанру, масштабність і своєрідність художніх задумів, основу яких складає одвічний дуалізм категорій життя й смерті, добра і зла, реального й ілюзорного тощо. З таких позицій трактують свої інструментальні концерти С.Губайдуліна, Б.Тіщенко, А.Шнітке, В.Лютославський, К.Пендерешкий та інші метри постмодерністичної епохи. Різновиди стильових мікстів в українській фортепіанній музиці кінця ХХ століття незліченні й дуже вибагливі. Так, Третій і Четвертий концерти М.Скорика доводять можливість поєднання неокласицистських ознак безпедально-ударного письма з опорою на концертно-романтичний піанізм; С. Станкович (Фортепіанний концерт) демонструє досвід взаємодії майже експресіоністичної екзальтації з принципово конструктивістськими прийомами формобудови.

У композиторській практиці сьогодення фортепіанний концерт виступає як універсальний жанр, що поєднує в собі і камерність, і монументальність, і схильність до медитативно-самозаглибленого типу драматургії, й ігрову поетику.

Метою статті є фіксація уваги на окремих візирях українського фортепіанного концерту в аспекті його індивідуально-своєрідної інтерпретації. Слід підкреслити, що обрані твори Геннадія Ляшенка (1938 р.н.) не були раніше предметом особливого зацікавлення з боку науковців і аналізуються вперше. Загальна ж картина шляхів оновлення жанрової системи другої половини ХХ століття у дзеркалі української музикознавчої думки постає багатопланово й об'ємно¹. Серед досліджень – монографії О.Зінкевич “Динаміка оновлен-

¹ Не можна оминути увагою монографію А.Алексєєва “Советская фортепианная музыка”, де автор розглядає концертний жанр не автономно, а в системі радянської і в тому числі української піаністичної культури першої половини ХХ століття [1].

ня” [5], Л.Пархоменко “Українська хорова п’єса” [10], В.Заранського “Український скрипковий концерт” [4], дисертація Л.Лапуги “Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції” [8]. Дещо гірша ситуація складається навколо аналізу українського фортепіанного концерту 80–90-х років і тих метаморфоз, які відбуваються в межах цього найпомітнішого явища української інструментальної традиції. При вражаючій кількості проблемних статей, присвячених композиторському процесу в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття, фортепіанний концерт побіжно заторкується радше в інтерпретаційній площині, аніж у площині системно-типологічних узагальнень. Єдина монографія В.Тимофєєва містить чимало цінної інформації щодо шляхів розвитку жанру до початку 70-х років, остання ж третина ХХ століття залишається “terra incognita” [12]. Найталановитіші автори продовжують біографію фортепіанного концерту в нових історико-стильових умовах, не отримуючи гідного резонансу на сторінках наукових часописів. Рідкісний виняток становить монографія Л.Кияновської [6].

Отже, зупинимось на двох фортепіанних концертах представника старшого покоління Київської школи Г.Ляшенка, написаних відповідно у 1979 і 2004 роках. На зміну юнацькій поривчастості, безпосередності висловлювання прийшла неспішна зрілість думки, стрімка енергія руху набула більшої образної вагомості. Перше сильне слухачське враження від цих творів – “майже симфонії”. Тонкий, освічений музикант обстоює два стильових гасла: 1) класичний ідеал простоти, стрункості будови; 2) пізньоромантична, часом імпресіоністична лексика. Г.Ляшенко 70-х років, поза сумнівами, інший порівняно з Г.Ляшенком 2000-х. І все ж у головному композитор залишився самим собою, і в цьому сенсі – попереднім. В образному змісті його музики відчувається вірність духовним традиціям класичного національного мистецтва. Концерти в інструментальній спадщині композитора знаходяться в безпосередній залежності від симфоній, можна говорити про абсолютно свідому установку на симфонізацію: обидві партитури “звучать” – і це не дивно, адже композитор завжди багато писав для оркестру.

Від Бетовена тенденція симфонізації була успадкована Брамсом, а відтак продовжена Бергом, Шостаковичем, Прокоф’євим, Онегером, Бартоком, Скорником, Станковичем, Козаренком... Прикладом на диво органічного жанрового синтезу є **Симфонія-концерт для фортепіано й оркестру Г.Ляшенка (1979)**. Темпераментна манера висловлювання, вольовий імпульс, закладений у музиці, випромінюють велику внутрішню силу і водночас твір демонструє ідею протистояння особистісного, суб’єктивного з бурлескним, прояви справжнього драматизму, ігрові жанрово-побутові образи. Симфонія-концерт має тричастинну будову циклу: Allegro moderato – Improvisato – Presto. Активно-дійовий тонус першої частини вглює типово концертну ситуацію

діалогу соліста та оркестру. Головна партія quasi сонатної форми являє собою грандіозний акордовий зачин фортепіано, що імітує яскраве, сліпуче звучання церковної дзвіниці. Водночас це традиційна концертна інтрада — алюзія на урочисто-риторичні вступні фанфари фортепіанних концертів Ф.Ліста, Р.Шумана, Е.Гріга, П.Чайковського⁷. Відтак на першому плані активність звукотембрової драматургії. Мелодичний контур теми “потовщується” унісо-нами паралельних трізвуків. Семантична багатозначність вихідної теми нейтралізується у процесі розвитку, однак, символ радісного пробудження залишається незмінним. Окремі інтонаційні “знаки” теми, розвиваючись набувають самостійної виразності. Це, передусім, “удари” майже кластерних співзвуч, які несподівано втручаються у перебіг тематичних подій, весь час підтримуючи пануючий екстатичний стан. Другою лейтінтонацією виступає лідійська кварта, яка інкрустується в інтонаційний склад деяких інших тем і сприяє відчуттю внутрішньої спорідненості між ними. Подібні свідомі інтонаційні співпадіння провокують достатньо сильний ефект, який дозволяє композитору при мінімальному інтонаційному контрасті створювати насичену концентровану драматургію. Ось деякі теми з першої частини:

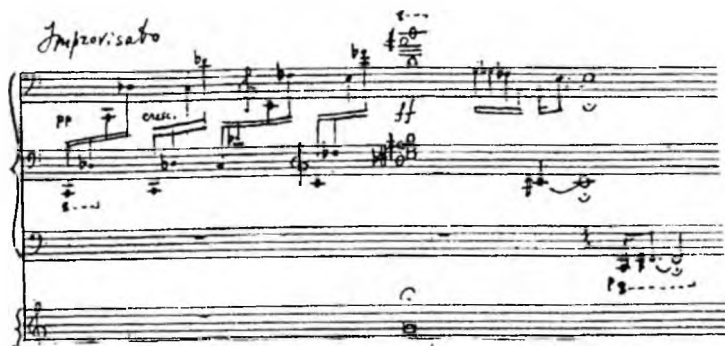


Побічна партія (6 тактів після п. 50) звучить спочатку в оркестрі. Її жанрово-інтонаційні контури, відзначені широтою мелодичного дихання, — це типово лірична сфера, яка на мить відволікає увагу від семантики тріумфального уславлення. Стилістика української ліричної пісенності підтверджується поліфонічно-підголосковим типом фактури.

⁷ Коректне застосування інтрамузичної програмності — прийом, велими розповсюджений у сучасній інструментальній музиці. Під цим поняттям мається на увазі конкретизація задуму за допомогою рельєфних, упізнаних жанрово-стильових знаків, що досить легко виокремлюються і диференціюються безпосередньо у процесі сприйняття і вимагають досить солідної стильової пам'яті.

У першій частині Симфонії-концерту Г.Ляшенка сонатна схема зберігається лише формально: розробковий розділ практично відсутній, його замінено каденцією соліста, а розробку істотно скорочено. Драматургічний задум побудовано на неконфліктному протиставленні й зміні градацій у межах двох вельми свосередних образних сфер. Їх розвиток набуває симфонічної рельєфності й високої міри деталізації. Кожна фаза написана в іншій фактурі — від найпростішої бароково-мартелятної до поліпластової, з ювелірно виписаною “графікою” обох рук. З неймовірною напругою нашаровуються тривуки, “наштовхуються” один на одного пасажі. Однак туттійно-унісонна могутність часом переходить у дещо прямолінійну агресивність. Звідси враження одноманітності.

Стрімкість калейдоскопічного руху першої частини змінює сонористична просторовість другої (зазначимо принагідно, що автор тут не використовує жодних темпових позначок), що слідує *attacca*. *Improvisato* — стан просвітленого спокою, саморозчинення у мріях. Музична тканина складається з чотирьох незалежних горизонтальних потоків; їх дисонантні з’єднання, примножені фонізмом крайніх регістрів фортепіано, народжують дивний, внутрішньо розщеплений звуковий об’єм.



Кожне проведення теми у соліста накладається на щоразу вибагливіший оркестровий фон. Тричастинна форма ліричного острівця не вражає контрастами: наївністю, чистотою тону середини (ц. 30) перегукується з тихим наспівом побічної партії першої частини.

Фольклорного колориту мелодичній лінії додають численні прикраси у вигляді тріольних оспівувань, опорність на першому і п'ятому щаблях ладу та пов'язані з цим типові оголені квартові ходи. Сюди ж слід додати змінність дво- і тридольності, синкопи, що імітують прийом виконавського *rubato*. Кожна з фраз веде до тривалих зупинок, під час яких звучать оркестрові відлуння теми, яка щойно прозвучала. Сдиною зміною в репризному розділі є фактурно-динамічне збагачення оркестрового фону. Узагальнюючу роль фіналу

Вакула Наталя. Концертний двитих Гешадія Ляшенка: дві тенденції оновлення жанру фортепіанного концерту.

підкреслено традиційною жанрово-танцювальною стихією. Функція енергетичного джерела виконує ритм, однак “не ритм радше інтонаційний, він не самодостатній, а народжений логікою еволюції тематизму”, – зауважує В.Су-хашцева [11, с.29]. Секунда й терція стають головними інтонаційними підвалинами побудови горизонталі й вертикалі, вони піби “проростають” у всі клітини музичної тканини, створюючи відчуття внутрішньої скутості при гранично швидкому темпі:



Отже, на рівні циклобудови рельєсно проступає тенденція інтеграції частин – аж до утворення контрастно-складової форми. Тинізований шар жанру фортепіанного концерту репрезентує усі найістотніші ознаки класико-романтичної моделі: збережено принцип концертнування з характерним тембровим протистоянням соліста й оркестру, вільним обміном реплік, невимушеністю самого процесу музикування. Індивідуалізований шар визначається концептуальними змінами, передусім значущістю лірико-елегійного настрою другої, повільної частини, зміцненням внутрішньоциклічних зв'язків тощо. У Симфонії-концерті композитор постійно звертається до принципу нерегулярності (чергування 4- і 5-дольних метрів), причому всі quasi фольклорні теми написані в 5-дольному метрі. При відсутності основної тональності можна прослідкувати характерну тенденцію – мобільність тональних устоїв: I ч. – c – a; II – g; III ч. – c.

Проаналізована партитура дає можливість переконатися у тому, що автор опирається на концертний стиль Б.Лятошинського: їх споріднює масштабність композицій, чітка індивідуальна окресленість кожного розділу, романтичні витоки тематизму, перевага насиченої потужної фортепіанної фактури. Водночас, у протилежність емоційним надмірностям метра, Г.Ляшенко обстоює “діловий” підхід до творення музики, чіткість конструкцій, деяку спрощеність викладу.

“Музика для фортепіано й оркестру” (2004) – твір іншої естетики, іншої жанрової природи, хоча дуже близький за деякими стильовими ознаками до попереднього¹. Назва звільняє композитора від будь-яких стереотипів у вирішенні проблеми великої циклічної композиції. З “легкої руки” Б.Бартока твори під такими назвами являють собою феномен “чистої” музики – жанрово неконкретизованої, не обтяженої заданими стереотипами. Враховуючи паритетність партій солюючого фортепіано й оркестру, найбільш яскраві

¹ Стиль Г.Ляшенка можна виізнати навіть графічно, за способом запису, щойно відкривши цілком нову, невідому партитуру.

асоціації виникають із фортепіанним концертом, який в інтерпретації Г.Ляшенка включає в себе зовсім не властиві цьому жанру особливості – експансію сонорно-кolorистичної фактури, імпресіоністичну плієнерність, культ насолоди самим звучанням тощо.

Тричастинний цикл із нормативними образними й темповими контрастами – прояв деякого узагальнюючого концертного стилю. Романтично-поривчастій першій частині протистоїть споглядально-пейзажна друга, образи якої зачаровують, заколискують – якби не раптове втручання фінального *perpetuum mobile*.

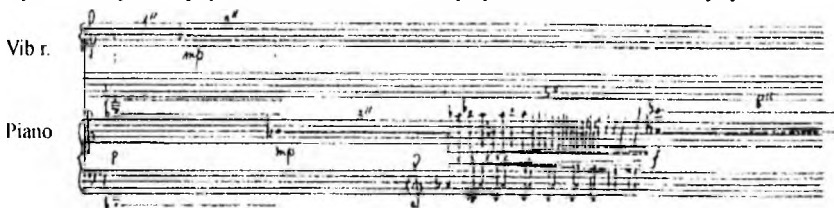
В основі Першої частини (*Moderato*) ідея безперервного комбінаторного “випробування” трьох інтервалів – секунди, септіми, нони, вони подаються як у горизонтальній, так і у вертикальній проєкціях. Вржас початок – фанфарний заклик і відразу пружна маршова хода, що задає тон і панує протягом цілого твору. Фортепіано ні на мить не втрачає своїх повноважень соліста, утворюючи мікроансамблі з арфою, челестой, віброфоном. Темброва імпровізація стає одним з основних засобів виразності й водночас найважливішим способом формоутворення. Симптоматичним у цьому сенсі є одне з висловлювань К.Дебюссі, яке можна співвіднести з неоімпресіоністичними тенденціями кінця ХХ століття: “Теми не розвиваються і не вичерпуються в своїх можливостях, а перериваються завдяки втручанням інших тематичних елементів” [16, с.55]. Сонатність як така відсутня, хоча можна говорити про інтонаційний біцентрзм, тематичний матеріал розпадається на контрастні образи і сфери. Зразком найбільш яскравих тематичних “персонажів” виступають такі нотні приклади:



“Вплив Дебюссі на процес експансії тембрового начала в музиці ХХ століття був вирішальним” [14, с.74], – саме цей висновок міг би стати епіграфом до другої частини “Музики” Г.Ляшенка. Тут панує стан зачудованого споглядання

Вакула Наталія. Концертний дитиня Геннадія Ляшенка: дві тенденції оновлення жанру фортепіанного концерту.

природи, м'яка прозорість тембрових фарб, незліченна кількість їх емоційних вібрацій. Тема, що відкриває імпресіоністичний пейзаж, по суті, є імпровізацією. За своїми фактурними контурами вона нагадує цимбальні награвання на тлі ледь чутних обережних акордів дерев'яних духових. Барвіста, сонорна природа тематизму та ладо-гармонічної мови Г.Ляшенка своєрідно поєднує фольклорні витoki, зокрема, елементи гуцульських інструментальних награвань і фонічні прозріння Дебюссі. Звукова панорама другої частини утворюється з ланцюга ескізів, арабесок, що, зіставляючись, утворюють декоративне ціле. Тривалі паузи й фермати заповнюються природним згасанням звуку:



Майстерно імітований ефект реверберації майже дематеріалізує музичну тканину. Специфіка тембрової забарвленості безпосередньо залежить від способу виконання. Глибоке оксамитове туше при витонченій напівпедалі створює чималі комплікації для соліста, робить “Музику для фортепіано й оркестру” Г.Ляшенка своєрідною школою колористичного піанізму. Сонористичні можливості оркестру також посилюються, тембр набуває автономного значення, звільняючись від міцних зв’язків із гармонією, ритмом, формою. Безпедальна оркестровка сприяє більш чіткому вияву індивідуальної тембрової своєрідності інструментів. Значно посилено колористичну групу (ксилофон, вібрафон, челеста). Застиглі барвісті акорди-миті, просторове зіставлення далеких регістрів нагадують оркестрову стилістику “Пахощів ночі” з “Іберії” Дебюссі. Цікавими колористичними знахідками є інтонування “уламків” теми різними інструментами, а також прийом полісоллювання. Незвично сприймається речитативно-декламаційне амплуа віброфону на тлі кластерно-пунталістичних “плям” фортепіано.

Найбільш “неконцертне” враження від другої частини “Музики” – відчуття надто сповільненого темпоритму, превалювання статичності над рухом. Індуктивність композиційної логіки, властива імпресіонізму, дається взнаки в тому, що найяскравіше тематичне утворення репрезентується не на початку синтаксичної побудови, а в кінці.

Фінал – блискучий, виграшний і у вищій мірі піаністичний. Феєрверк мартельятих токатних, репетиційних прийомів на новому рівні відтворює лістівський піанізм *al fresco*:



Токатна фактура охоплює весь простір третьої частини. Жвавий, стрімкий біг шістнадцятих у партії фортепіано дає, нарешті, відчуті посправжньому блискучу бравуру, властиву концертній естетиці. Високий кришталевий регістр при надшвидкому мелодичному русі надає тембру солюючого інструмента тендітної повітряності; водночас фортепіано виконує роль символічного метронома, що відраховує рівні долі часу й охоплює стрімкою пульсацією усі темброві групи оркестру.

Вельми цікаво вирішує Г.Ляшенко проблему віртуозності. Темброва винахідливість, пошуки незвичних поєднань стають у “Музиці” найважливішим проявом концертності. Усе це дає можливість розглядати твір як еволюційно значущий для стилю композитора. Каденція є лише в Концерті і має традиційно-декоративний характер. У “Музиці” спонтанна імпровізаційність виявляється настільки очевидно, що потреба в розгорнутих каденційних зонах відпадає сама собою.

Отже, ми маємо два розв’язання проблеми концертного жанру. В обох візріях органічно поєднуються риси наслідування певного кола історико-стильових моделей і сучасного складу мислення. Свідомо зберігається тричастинна класична структура з традиційним розподілом функцій соліста й оркестру. У фортепіано у двох пропонованих творах ніби два “голоси”: в Концерті – дзвінкий і яскравий, у “Музиці” – прозоро-світлий, інтимно-зворушливий. Відтак індивідуальність авторського стилю є фактом незаперечним. Навіть ураховуючи істотну часову відстань між творами, вони в чомусь дуже подібні – гіпотетично можна собі уявити виконання усіх шести частин як єдиного макроциклу.

Очевидно, що автор не сформував нову естетику жанру й не відкрив новий тембровий образ фортепіано, оскільки і токатність, і ударний безпедально-маркатований штрих, і просторово-акустичні ефекти актуалізувалися у європейській піаністичній культурі ще на початку ХХ століття. І все ж, багатство фактури, розмаїття технічних прийомів відкривають безмежний

Vakula Nataliia. Концертний дитиня Геннадія Ляшенка: дві тенденції оновлення жанру фортепіанного концерту

простір творчій фантазії інтерпретатора. Відтак, розглянуті партитури Г.Ляшенка можна оцінювати двоюко: як твори, що ознаменували величезні еволюційні зрушення у стилі автора, і як самодостатні мистецькі явища, що підіграли неабияку роль у розширенні художніх обріїв українського фортепіанного концерту.

1. Алексеев А. Советская фортепианная музыка 1917 – 1945 годов. М.: Сов. композитор, 1979.
2. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. – Вып. 2. – К.: Муз. Україна, 1989. – С.52-65.
3. Демешко Г. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века // Советская музыка 70 – 80-х годов. Эстетика, теория, практика. – Л.: ЛП ИТМ и К, 1989. – С.32-51.
4. Заранський В. Український скрипковий концерт. Львів: Сполом, 2003. – 183 с
5. Зинькевич Е. Динамика оновлення. – К.: Муз. Україна, 1986. – 183 с
6. Кияновська Л. Мирослав Скорик
7. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині XX століття // Українське музикознавство. – Вып. 28. – К., 1998. – С.144-155.
8. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції / Дис. на здоб наук. ступ. канд. мист-ва. – К., 1998
9. Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М. Сов. композитор, 1985. С.110-130.
10. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. – К.: Наукова думка, 1979. – 217 с
11. Суханцева В. Музыкальное время в контексте эволюции стилистических концепций // Проблемы музыкальной культуры. – Вып. 2. – К.: Муз. Україна, 1989. – С.121-132.
12. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. – К.: Муз. Україна, 1972. – 159 с
13. Холопова В., Чигарева Е. А. Шнитке. Очерк жизни и творчества. М., 1990. – 314 с
14. Цитович В. Формизм оркестровой вертикали Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. – Л.: Музыка, 1963. – С.64-91.
15. Юдкін І. Традиції і пігнання художнього синтезу // Музична критика і сучасність. – Вып. 2. – К.: Муз. Україна, 1984
16. Ingelbrecht G. Claude Debussy. – Paris, 1953

Vakula Nataliia. Diptych-concert of Gennadiy Lyashenko: two tendencies of renewal of a genre of piano-concert.

The paper considers singularities of the genre interpretation of piano-concert on an example of creativity of the modern Ukrainian composer of Gennadiy Lyashenko. The conventional features of a genre and innovative singularities are analysed

Key words: *piano art, piano concerto, genre evolution*