

УДК 78.071.1Ляшенко:78.087.5:785.7(477)(045)

Цитування:

Ярушевський Т. В. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Геннадія Ляшенка крізь призму розвитку камерно-інструментального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 427–433.

*Ярушевський Тарас Васильович,
творчий аспірант Національної музичної
академії України ім. П. І. Чайковського,
<https://orcid.org/0009-0004-4020-7660>
taras.yarushevskiy@gmail.com*

Yarushevskiy T. (2024). 'Exercises' for Flute, Bassoon, and Piano by Hennadii Liashenko through the Lens of Chamber-Instrumental Art Development. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 427–433 [in Ukrainian].

«ЕКЗЕРСИСИ» ДЛЯ ФЛЕЙТИ, ФАГОТА І ФОРТЕПІАНО ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи – виявити еволюцію українського камерно-інструментального ансамблю у складі флейти, фагота й фортепіано як унікального типу музичного мислення; дослідити темброві та фактурні трансформації традиційних прийомів композиторської мови. **Методологія роботи.** Закономірності камерно-ансамблевого інструменталізму у творах українських та світових композиторів проаналізовано із застосуванням порівняльно-історичного методу, а предмет дослідження вдалося системно опрацювати за допомогою музично-аналітичного методу. **Наукова новизна** статті полягає в дослідженні джерел еволюції вказаного камерного складу та введені цього твору в музикознавчий науковий обіг задля сприяння ширшому побутуванню «Екзерсисів» Г. Ляшенка у виконавській практиці. **Висновки.** Творчість Геннадія Ляшенка вирізняється постійним пошуком нових форм вираження, зокрема через глибоке дослідження тембрових і фактурних можливостей музичних інструментів. Це дало змогу композиторові створювати багатогранні звукові контрасти у своїх камерних творах. Його «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано є бездоганним прикладом сучасного підходу до специфічного й досить рідкісного камерно-ансамблевого складу, який у ХХ столітті зазнав нової хвилі розвитку. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано вирізняються складною фактурою, експериментами з класичною трічастинною формою, поліфонічним викладом і тембровою колористикою, що притаманно багатьом творам Г. Ляшенка. До прикладу, мелодичний матеріал флейти та фагота розвивається у взаємодії з ритмічною та гармонічною основою фортепіано. Тож протягом усіх «Екзерсисів» фагот відіграє роль своєрідного опонента флейти. Автор використовує темброву гнучкість фагота для створення різноманітних текстур, поєднуючи глибоке й тепле звучання цього інструмента з легким, прозорим тембром флейти. Завдяки цьому фагот стає одним з основних носіїв драматичного розвитку твору.

Ключові слова: творчість Геннадія Ляшенка, інструментальне тріо, камерно-інструментальна музика, музика для духових інструментів, новітня українська музика.

Yarushevskiy Taras, Creative Postgraduate Student, Department of Chamber Ensemble, Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music

'Exercises' for Flute, Bassoon, and Piano by Hennadii Liashenko through the Lens of Chamber-Instrumental Art Development

The purpose of the article is to explore the evolution of the Ukrainian chamber-instrumental ensemble composed of flute, bassoon, and piano, investigating its distinctive musical language as well as examining the timbral and textural transformations of traditional compositional techniques. **The research methodology.** The study applies a comparative-historical method to analyse the characteristics of chamber ensemble instrumentalism in works by Ukrainian and international composers, complemented by a systematic approach facilitated by musical-analytical methods. **Scientific novelty.** This article contributes to the musicological discourse by examining the origins of this specific chamber ensemble and formally introducing Hennadii Liashenko's 'Exercises' into scholarly discussions. This is intended to promote broader performance recognition of 'Exercises' within instrumental practice. **Conclusions.** Hennadii Liashenko's work is marked by an enduring quest for new forms of expression, particularly through an in-depth exploration of the timbral and textural potentials of musical instruments. This approach allowed him to create multifaceted sound contrasts within his chamber compositions. His 'Exercises' for flute, bassoon, and piano exemplify a contemporary perspective on this unique yet relatively rare chamber ensemble, which experienced a renewed wave of development in the 20th century.

The 'Exercises' distinguish themselves through intricate texture, experimentation with classical ternary form, polyphonic exposition, and timbral colour that are characteristic of many of Lyashenko's works. For instance, the melodic material of the flute and bassoon interacts with the rhythmic and harmonic foundation of the piano. Throughout the 'Exercises', the bassoon functions as a contrasting counterpart to the flute, with its timbral flexibility contributing to the creation of varied textures, combining its rich, warm sound with the light, transparent timbre of the flute. Thus, the bassoon emerges as a primary vehicle for the work's dramatic development.

Keywords: Hennadii Liashenko's works, instrumental trio, chamber-instrumental music, wind instrument music, contemporary Ukrainian music.

Актуальність теми дослідження. Камерна музика, зокрема в другій половині ХХ століття, посідає важливе місце в українській академічній музиці. Композитори цього періоду почали активно використовувати нові прийоми звукоутворення та техніки, такі як сонорика, алеаторика та поліфонічні форми. Це дало новий імпульс розвитку камерних жанрів, включно з музикою для дерев'яних духових інструментів. Геннадій Ляшенко (1938–2017), будучи одним із представників цього покоління композиторів, у своїх творах продовжував цю лінію експериментів. Звернувшись чи не до кожного класичного жанру, композитор збагатив та урізноманітнив спектр сучасних виражальних засобів. Він працював у царині симфонічної, хорової та сценічної музики. Окремою важливою віхою діяльності Геннадія Ляшенка є його камерно-інструментальний спадок, зокрема композиції, до виконання яких залучені дерев'яні духові інструменти. До прикладу, «Дивертисмент» (1966) та Квінтет для духових інструментів (1976) – ранні твори Г. Ляшенка, де він експериментує з тембрами дерев'яних духових інструментів, створюючи складну музичну тканину, яка поєднує традиційні й сучасні техніки.

Наприкінці ХХ століття – у 1993 році – Геннадій Ляшенко започаткував жанр «Технеми», у якому створив п'ять зразків цього новаційного жанру, щоразу звертаючись до різних інструментальних складів: духового квінтету, тріо за участі флейти, фагота й фортепіано, гобоя та фагота, солюючих скрипки та фортепіано. Тембр фагота у творчості Геннадія Ляшенка посідає особливе місце, відображаючи його інтерес до експериментів з тембровими можливостями інструмента та створенням складних фактур у камерній і симфонічній музиці. Фагот – це інструмент, який здатний передавати широкий спектр емоцій завдяки своєму насиченому, глибокому звучанню та багатим тембровим відтінкам. Г. Ляшенко майстерно використовує ці характеристики для створення багатомірних звукових полотен, де фагот часто грає роль не тільки басової основи ансамблю, але й активного мелодійного голосу. Тож, якщо «Технеми» № 1 написані для

духового квінтету, то «Технеми» № 4, за твердженням Я. Денисенко, є подвійним концертом для флейти та гобоя. Очевидно, що в «Технемах» митець особливу увагу приділяє дерев'яним духовим інструментам. Показовим є те, що у 1999 році Геннадій Ляшенко втілює свій інтерес до зазначених тембрів, створивши «Екзерсиси» для флейти фагота і фортепіано.

Аналіз досліджень і публікацій. Українська музикознавча спільнота активно вивчає життєтворчість Геннадія Ляшенка. Серед дослідників слід виокремити Майю Ржевську – авторку біографічного нариса, присвяченого композиторові [8], та робіт про жанрові засади творчості Г. Ляшенка [7; 9; 10]. До прикладу, вона на основі аналізу камерної інструментальної музики композитора характеризує її жанрово-стильові особливості: вибір інструментів і темброві поєднання в ансамблях, застосування прийомів сонорики, інтерпретація традиційних форм та жанрових моделей [9].

Також у науковому обігу є низка студій, присвячена камерно-інструментальному доробку митця. Серед них виділимо праці, що стосуються музики для струнно-смичкових інструментів, – це статті Н. Кирджи [5], А. Комлікової [6] та А. Тормахової [10], які розкривають, зокрема, специфіку альтових і віолончельних творів Г. Ляшенка. До цієї групи праць також відносимо дослідження Н. Фещак [12], у якому авторка приділяє увагу струнним квартетам. Тож у цих статтях проаналізовані «Прелюдія, Арієта і Танець», Сон amore для альту з камерним оркестром, «Технема» № 2 для флейти, альту і арфи та Концерт для альту з оркестром, що є яскравим втіленням авторського «чуття» специфіки інструмента.

Звісно, окрему групу публікацій, присвячених камерно-інструментальній музиці Г. Ляшенка, становлять аналітичні розвідки М. Денисенко-Сапмаз [2] та Я. Денисенко [4], фокус яких зосереджено на композиціях, до інструментального складу яких входять дерев'яні духові інструменти. В останньому з перелічених досліджень авторка простежує в окремих «Технемах» Г. Ляшенка ознаки стильового синтезу на тематичному рівні, визначає розвиток форми та вказує на

спорідненість із романтичною і бароковою традиціями. Зовсім побіжно у перелічених вище роботах згадано твір «Екзерсиси» для флейти, фагота й фортепіано, фактично просто підтверджено його існування.

Мета дослідження полягає у виявленні еволюції українського камерно-інструментального ансамблю у складі флейти, фагота і фортепіано як унікального типу музичного мислення, а також дослідженні тембрових і фактурних трансформацій традиційних прийомів композиторської мови.

Виклад основного матеріалу. Об'єднання флейти, фагота й фортепіано в інструментальне тріо – явище доволі незвичне для історії музики. Утім воно відображає як ширші тенденції розвитку камерно-інструментальної музики, так й унікальні характеристики цих трьох інструментів. Композитори досліджували багатий потенціал цього інструментарію, підкреслюючи у своїй творчості його контрастні тембри та технічні можливості. Коріння музики для дерев'яних духових і клавішних інструментів сягають епохи бароко, коли фагот був як сольним інструментом, так й одним з учасників групи *basso continuo*. Однак приклади поєднання флейти, фагота і фортепіано з'явилися помітно пізніше – у період класицизму. У цю епоху зростання кількості публічних концертів та аматорського музикування вдома призвело до збільшення музики для камерних ансамблів. Наприклад, у період між 1786 та 1790 роками Людвіг ван Бетховен написав Тріо для флейти, фагота і фортепіано (WoO 37). У цей самий час французький композитор Ф. Дев'єн (François Devienne, 1759–1803) також звернувся до подібного ансамблю, написавши Сонату для флейти, фагота та фортепіано (1778). Доба романтизму також не відзначилась особливою увагою митців до такого екстраординарного складу. Виняток становлять буквально декілька творів: Тріо (op. 49) Ф. Мендельсона; «Концертне тріо» (op. 76) А. Ледюка (Alphonse Leduc, 1804–1868), який віртуозно володів усіма трьома інструментами; Тріо (A. 507) Г. Доніцетті та шестичастинне Тріо (op. 2) Е. Аньєля (Émile Agnel, 1810–1882).

Протягом ХХ століття поєднання флейти, фагота та фортепіано стало більш типовим для камерної музики. Цей період характеризується сплеском інтересу до вивчення нових інструментальних тембрів і колористичних можливостей, що зробило цей майже ігнорований раніше склад переконливим вибором для композиторів. Бразильський композитор Е. Вілла-Лобос (Heitor Villa-Lobos,

1887–1859) звертається до дуету флейти й фагота в «Бразильській Бахіані» № 6 (1938). У 1943 році французький композитор А. Жоліве пише «Різдяні пасторалі» для флейти, фагота та арфи. На нашу думку, арфа в цьому творі відіграє аналогічну фортепіано роль, слугуючи гармонічною противагою монофонним флейті та фаготу, тому цей твір можна також розглядати в контексті становлення характеризованого нами інструментарію. Тож до кінця століття ансамбль флейти, фагота та фортепіано поступово емансипується, що знайшло відображення в Тріо для флейти, фагота та фортепіано (1997) американського композитора А. Превена (André Previn, 1929–2019), яке демонструє поєднання ліризму, джазових впливів і класичних форм, що є типовими для сучасної камерної музики.

В українській музиці творчість для дерев'яних духових представлена цілою низкою творів композиторів різних генерацій. Утім тріо флейти, фагота та фортепіано – це склад, що мало реалізовували вітчизняні митці. Аналогічно до зарубіжного мистецтва, наприкінці минулого століття в українській музиці відбувається переосмислення фонічних властивостей традиційних тембрів і, як наслідок, розширення меж камерно-інструментальної музики. До об'єднання в одне музичне полотно флейти, фагота та фортепіано вдається також Ю. Іщенко (1938–2021) у Дев'яти «Римованих рядках». А у 2002 році тріо для такого виду ансамблю написала О. Гнатівська (1949–2007).

Кінець ХХ – початок ХХІ століття став для Геннадія Ляшенка часом плідної роботи над камерно-інструментальною музикою після періоду, присвяченого написанню творів симфонічного жанру. Як справедливо зазначає М. Ржевська, «у співвідношенні іпостасей камерної музики – "творчої лабораторії" композиторів, свого роду території випробовування нових драматургічних схем і засобів виразності, з одного боку, та самодостатнього художнього явища, з другого, безперечно, посилилася саме художня складова, що пояснюється не в останню чергу поглибленням філософської спрямованості композиторських задумів та вдосконаленням майстерності їх реалізації» [9, 45].

Серед опусів, які створив Г. Ляшенко у цей час, відзначимо *Idem per idem* для двох фортепіано (1991), Сонату для скрипки й фортепіано, Сонату для саксофона й фортепіано, «Відлуння» для фортепіано, *Lamento* для струнних (1992), «Технему» №1 (1993) для флейти, гобоя, кларнета, фагота і

валторни та «Мікросонату» для труби та органа (1994) і, звісно, «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано (1999).

На окрему увагу заслуговує назва твору. Слово «екзерсис» у перекладі з французької мови означає «вправа». З одного боку, таке визначення може вказувати на суто технічний характер твору, як, до прикладу, у «Вправах» Й. Брамса. З іншого ж боку, цю назву композитори давали й повноцінним музичним опусам. Серед найвідоміших зразків «вправ», які виходять далеко за межі коротких тренувальних п'єс, наведемо приклад Д. Скарлатті, який використав саме це слово до низки своїх клавірних сонат, виданих у 1739 році – *Essercizi per gravicembalo* («Вправи для клавесина»), та сучасного італійського

композитора С. Шарріно (нар. у 1947), на якого Д. Скарлатті мав великий вплив та який написав власні «вправи» на матеріалі сонат барокового майстра – це *Esercizi di tre stili* («Вправи у трьох стилях», 1999) та *L'esercizio della stravaganza Généalogie* («Вправа на екстравагантність “Генеалогія”», 2014). До доробку С. Шарріно належить ще одна «Вправа», написана в 1971 році для фортепіано. Незважаючи на відмінний від італійського композитора інструментальний склад, легко помітити спільні риси «Екзерсисів» С. Шарріно та Г. Ляшенка. До них ми відносимо інструментальний тип викладу, використання дрібних тривалостей, відсутність розміру й тактових рисок та переважання єдиної мелодичної лінії (рис. 1, 2).



Рис. 1. Сальваторе Шарріно. «Вправа» для фортепіано (1971)

Рис. 2. Геннадій Ляшенко. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано

Г. Ляшенко урізноманітнює свої «Екзерсиси», збагачуючи фонічну природу твору тембрами флейти та фагота. Окрім цього, композитор використовує тричастинну форму на противагу «шаррінівському» варіанту «барокового періоду типу розгортання». Це цілком підтверджує зауваження М. Ржевської стосовно того, що «ускладнення тембрових сполучень і посилення уваги до чинника звукового простору твору, що особливо виразно виявляється в камерній музиці митця з 1990-х рр., збігається в часі із проявами його

цікавості до сонорики й активізацією тембробарвного начала» [8, 15]. І дійсно, флейта і фагот мають кардинально різні характеристики звучання, що робить їх поєднання в музиці особливо цікавим.

Примітно, що в першому розділі Г. Ляшенко ніби віддає данину одноголосній природі духових інструментів: під час цезур у межах розлогого мелодичного ходу флейти, короткі низхідні інтонації в партії правої руки на фортепіано створюють компліментарні підголоски. А на тлі витриманого звуку «до» у

флейти вступає фагот – з неточною мелодично, але точною ритмічно імітацією мелодичного матеріалу, що вже звучав. Окремий пласт фактури першого розділу – це остинатне тремоло в партії фортепіано, яке базується на малій секунді та рухатиметься по півтонах вгору. Разом з динамікою *pp* та постійною педаллю, ця інтонація малої секунди покликає створити враження нерозбірливого шарудіння, яке щоразу переходить в одне й те саме кластерне співзвуччя. Отже, Г. Ляшенко активно використовує прийоми сонорики, завдяки яким музичне полотно отримує особливий колористичний характер (рис. 3).



Рис. 3. Геннадій Ляшенко. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано

У міру розгортання музичної тканини «репліки» флейти та фагота стають все коротшими, а доволі «вузьким» кластерам у партії фортепіано приходять на заміну більш широкі за діапазоном дисонантні утворення. Перший розділ «Екзерсисів» завершує флейтовий хід на велику септиму вниз

ре-дієз – мі, аналогічний тому, що відкривав твір, але в мелодичному оберненні. Так композитор створює чітку інтонаційну арку всередині першого розділу. Але значення цієї септими набагато більше: вона виявляється тематичним зерном всіх трьох розділів твору. Здебільшого це виявляється в другій частині. Вона базується на каноні¹ між флейтою та фаготом, а ядро основної теми – та сама септима *мі – ре-дієз*, яка звучить у висхідному та низхідному напрямках.

У четвертому такті другого розділу (тут композитор виставляє розмір 2/4 та додає тактові риси) партія флейти вносить деструктивний елемент у канонічний рух між духовими інструментами – замість очікуваної ноти *мі* з'являється *ре-дієз*, і протягом наступних тактів саме в такому, «викривленому» вигляді проводитиметься тема (рис. 4). Фортепіано не бере участі у поліфонічному «діалозі» флейти та фагота, проте, навпаки, слугує статичним гармонічним тлом. Утім у переході до репризи функції інструментів змінюються. Починаючи з т. 13 (другого розділу) основне мелодичне навантаження переходить до партії фортепіано. Активний стрибкоподібний рух шістнадцятими нотами вже апелює до тематичного матеріалу першого розділу, а флейта та гобой виконують функцію гармонічного «бекграунду». Зазначимо, що центральним тоном першого та початку другого розділу був звук *мі*, а ладовий ухил був до мінорного. Але протягом другого розділу гармонічний рух (через півтонові зсуви) привів до чітко окресленого *соль мінору*, який повною мірою виявився через консонантні співзвуччя в партіях флейти та фагота. Важливою складовою розгортання музичної тканини «Екзерсисів» є і поліфонічний виклад, що пронизує всю композицію твору, а також чітке розшарування музичних пластів.



Рис. 4. Геннадій Ляшенко. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано

Реприза «Екзерсисів» динамізована. «Діалог» флейти та фагота стає набагато «завзятішим» через контрапунктне звучання інструментів. Ще одним чинником драматизації цього розділу стає партія

фортепіано, яка базується не на ледь чутному «шелесті» малих секунд, а на активних ходах низхідними збільшеними октавами / малими нонами (рис. 5). Отже, підтверджується спостереження Я. Денисенко про те, що в

музиці Г. Ляшенка, «музичній мові якого притаманна жанрова багатоманітність, звернення до технологій сучасної музики (алеаторики, сонорики, полігармонії, політональності), одночасно наявний зв'язок із

традиціями класичної форми, драматургії. Зокрема, у його камерно-інструментальній музиці спостерігаємо переосмислення архітекτονіки класичних форм, схильність до наскрізного розвитку» [4, 73].

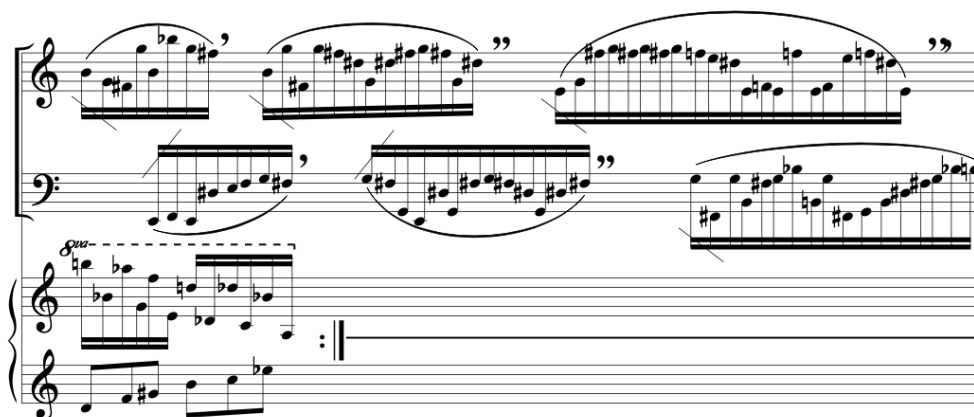


Рис. 5. Геннадій Ляшенко. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано

Наукова новизна статті полягає в аналізі джерел, семантики та головних тенденцій еволюції українського камерно-інструментального ансамблю у складі тріо – флейта, фагот і фортепіано.

Висновки. Поєднання флейти, фагота та фортепіано в інструментальне тріо є прикладом специфічного камерного ансамблю, що, хоч і рідко траплявся в історії музики, згодом отримав суттєвий розвиток у ХХ столітті. Історія цього ансамблевого складу відображає важливі трансформації в камерно-інструментальній музиці, зокрема у сфері тембрового мислення і музичної фактури. Унікальні особливості кожного інструмента в цьому тріо стали основою для розкриття нових можливостей у жанрі камерної музики. Композитори, які зверталися до цього складу, знаходили в ньому можливість експериментувати з новими способами організації звукового простору.

Творчість Геннадія Ляшенка вирізняється постійним пошуком нових форм вираження, зокрема через глибоке дослідження тембрових і фактурних можливостей музичних інструментів. Його «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано (1999) є бездоганним прикладом сучасного підходу до інструментального тріо у складі флейти, фагота і фортепіано. Використовуючи тричастинну форму в цьому творі, композитор створює складну музичну фактуру, у якій кожен інструмент отримує важливу роль у загальному звучанні.

Геннадій Ляшенко відомий своєю здатністю поєднувати традиційні та сучасні

елементи в музиці, й «Екзерсиси» не є винятком. Цей твір демонструє його майстерність у використанні класичних формотворчих моделей спільно з новаційними методами композиції. Тож більшість творів Г. Ляшенка, включно з «Екзерсисами», демонструють нові фонічні можливості музичних інструментів і можуть слугувати своєрідними «вправами» для розширення меж сучасного музичного мистецтва.

Примітки

¹ Таке тяжіння до поліфонізації фактури є властивим творчості Г. Ляшенка — можливо, це пов'язано з його науковими інтересами, адже темою його дисертації є «Роль фуґи в драматургії неполіфонічних форм».

Література

1. Боровик І. Український камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Центрмузінформ, 1997. 118 с.
2. Денисенко М. Традиції європейської культури у творах для духових інструментів Геннадія Ляшенка. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 83. С. 51–62.
3. Денисенко-Сапмаз М. «Авторські знаки» в інструментальній творчості Геннадія Ляшенка. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 22–32.
4. Денисенко Я. «Технеми» для духових інструментів Геннадія Ляшенка в контексті жанрово-стильових засад сучасної української інструментальної музики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 71–78.

5. Кирджа Н. Європейські музичні традиції в альтових творах Геннадія Ляшенка. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 63–70.

6. Комлікова А. Концерт для альта з оркестром Геннадія Ляшенка як відображення світогляду митця. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 33–41.

7. Ржевська М. Авторський концерт у сучасному соціокультурному просторі (на прикладі концертів із творів Г. Ляшенка). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 75. С. 47–56.

8. Ржевська М. Геннадій Ляшенко: обрії життя, обрії творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 9–21.

9. Ржевська М. Жанрово-стильові особливості камерної інструментальної музики Геннадія Ляшенка. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 28. С. 43–50.

10. Ржевська М. Риси симфонічної творчості Геннадія Ляшенка. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 3–8.

11. Тормахова А. Інтенаційна єдність як фактор інтеграції задуму (на прикладі другого концерту для віолончелі з оркестром Геннадія Ляшенка). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 42–52.

12. Фецак Н. Вібрація як засіб виразності у квартетах Г. Ляшенка та Є. Станковича. *Мистецтвознавчі записки*. 2009. Вип. 15. С. 37–44.

References

1. Borovyk, I. (1997). Ukrainian Chamber and Instrumental Ensemble. Kyiv [in Ukrainian].

2. Denysenko, M. (2011). Traditions of European Culture in Works for Wind Instruments by Hennadii Liashenko. *Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music*, 93, 51–58 [in Ukrainian].

3. Denysenko-Sapmaz, M. (2018). “Author’s Signs” in Instrumental Works by Hennadii Liashenko. *Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music*, 122, 22–32 [in Ukrainian].

4. Denysenko, Ya. (2018). ‘Technems’ for Wind Instruments by Hennadii Liashenko in the context of Contemporary Ukrainian Instrumental Music. *Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music*, 122, 71–78 [in Ukrainian].

5. Kyrdzha, N. (2018). European Musical Traditions in the Viola Works by Hennadii Liashenko. *Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music*, 122, 63–70 [in Ukrainian].

6. Komlikova, A. (2018). Concerto for Viola and Orchestra by Hennadii Liashenko as a Reflection of the Artist’s Worldview. *Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music*, 122, 33–41 [in Ukrainian].

7. Rzhavska, M. (2009). Author’s Concert in the Modern Socio-Cultural Space (on the Example of Concerts of H. Liashenko’s Works). *Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music*, 75, 47–56 [in Ukrainian].

8. Rzhavska, M. (2018). Hennadii Liashenko: Horizons of Life, Horizons of Creativity. *Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music*, 122, 9–21 [in Ukrainian].

9. Rzhavska, M. (2013). Genre and Style Characteristics of Hennadii Liashenko’s Chamber Instrumental Music. *Art-Studies Notes*, 28, 43–50 [in Ukrainian].

10. Rzhavska, M. (2013). Features of Symphonic Works by Hennadii Liashenko. *Art-Studies Notes*, 24, 3–8 [in Ukrainian].

11. Tormakhova, A. (2018). Intonational Unity as Integration Factor of the Idea (on the example of Hennadii Liashenko’s Second Concerto for Cello and Orchestra). *Scientific Bulletin of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music*, 122, 33–41 [in Ukrainian].

12. Feshchak, N. (2009). Vibration as a Medium of Expression in Quartets by H. Liashenko and Ye. Stankovych. *Art-Studies Notes*, 15, 37–44 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2024

Отримано після доопрацювання 04.11.2024

Прийнято до друку 11.11.2024