

10. Колосович А. Перші симфонії Л. Ревуцького та Б. Лятошинського як феномен індивідуального композиторського стилю / А. Колосович // Київське музикознавство : зб. статей. – К., 2007. – Вип. 22. – С. 97–104.
11. Курт Х. О юности композитора / Х. Курт // Муз. академия. – 1998. – № 1. – С. 26–29.
12. Николаева А. Фортепианный стиль ранних произведений Скрябина / А. Николаева; ред В. Цуккерман // А. Н. Скрябин : сб. статей. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 185–225.
13. Левашева О. Е. Ференц Лист: молодые годы / О. Левашева. – М. : Музыка, 1998. – 334 с.
14. Прокофьев С. Детство / С. Прокофьев. – М. : Музыка, 1980. – 191 с.
15. Розеншильд К. К. Молодой Дебюсси и его современники / К. К. Розеншильд; [ред. И. Прудникова]. – М. : Музгиз, 1963. – 145 с.
16. Савицька Н. В. Творчість і вік або пізній період композиторської творчості як психоособистісний та віковий феномен / Н. Савицька ; НМАУ ім. П.І Чайковського // Київське музикознавство – К., 2007. – Вип. 21. – С. 72–88.
17. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєдіяльності: монографія / Наталія Савицька. – ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2008. – 320 с.
18. Туманина Н. В. Чайковский: путь к мастерству: [1840–1877] / Н. В. Туманина. – АН СССР, Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – М. : АН СССР, 1962. – 560 с.
19. Хентова С. М. Молодые годы Шостаковича / С. М. Хентова. – Л.–М. : Сов. композитор, 1975. – Кн. 1. – 333 с.
20. Черный О. Е. Молодой Скрябин: повесть / О. Е. Черный. – М. : Сов. композитор, 1974. – 227 с.

УДК 78.491; 78.25; 78.2У

Т. М. СЛЮСАР

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНІ СОНАТИ СУЧАСНИХ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ З ВИКОРИСТАННЯМ ДОДАТКОВИХ ЗВУКОВИХ РЯДІВ

У статті проаналізовано сонати сучасних львівських композиторів В. Камінського та Ю. Ланюка, окреслено роль додаткових звукових рядів в оригінальних авторських драматургічних концепціях.

Ключові слова: львівська камерно-інструментальна соната, новаторська драматургічна концепція, додатковий звуковий ряд.

Т. М. СЛЮСАР

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОНАТЫ СОВРЕМЕННЫХ ЛЬВОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ЗВУКОВЫХ РЯДОВ

В статье проанализированы сонаты современных львовских композиторов В. Каминского и Ю. Ланюка, отображена роль дополнительных звуковых рядов в оригинальных авторских драматургических концепциях.

Ключевые слова: львовская камерно-инструментальная соната, новаторская драматургическая концепция, дополнительный звуковой ряд.

CHAMBER INSTRUMENTAL SONATAS WITH USE OF ADDITIONAL VOICE ROWS OF MODERN COMPOSERS OF LVIV

Sonatas modern composers V.Kaminskiy and J.Lanyuk from Lviv was analyzed and the role of additional voice rows in the original author's dramatic concepts defined.

Key words: *Chamber instrumental sonata, innovative dramaturgic conception, additional voice row.*

У першій половині 90-х років минулого століття львівськими композиторами було написано кілька знакових для жанру камерно-інструментальної сонати творів, що вирізняються оригінальними драматургічними концепціями, переконливою самобутністю композиторського письма і використанням додаткового звукового ряду. Серед них – «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано Віктора Камінського та «Соната чекання» для віолончелі, фортепіано та 4-х мелодичних голосів Юрія Ланюка, які вже мають багату виконавську історію. У цих творах, таких різних за своїм психологічним та емоційним наповненням, проблеми смислової кульмінації вирішені за допомогою додаткових звукових рядів, які сміливо використано у творах такого загалом академічного жанру як сонатний, адже, за усталеною традицією, склад виконавців від початку до кінця сонати залишається незмінний. І хоча найрізноманітніші аспекти сучасної львівської камерної музики широко висвітлені у працях Л. Кияновської, Л. Ніколасової, О. Козаренка, В. Андрієвської, М. Карапінки, М. Гереги та ін., актуальність пропонованого дослідження зумовлена відсутністю вивчення в українському музикознавстві саме цієї проблематики. Тому вищезгадані камерно-інструментальні сонати Ю. Ланюка та В. Камінського є об'єктом нашого дослідження.

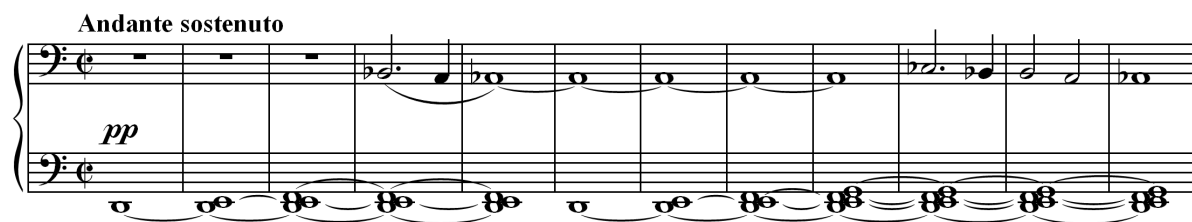
Мета – на основі їх ґрунтовного аналізу окреслити роль та значення додаткового звукового ряду для втілення оригінального композиторського задуму.

Отже, одним з творів, де використано додатковий звуковий ряд, є «Соната псалмів» для двох флейт та фортепіано В. Камінського. Творчий доробок композитора є різноманітним та багатовекторним як за своїми образно-тематичними напрямками, так і за естетично-стильовими орієнтирами. Окрім яскравого неоромантичного спрямування, «...постмодерні тенденції отримують своєрідне втілення в творчості В. Камінського, який пройшов декілька етапів творчої еволюції, починаючи від захоплення додекафонною технікою, попри конструктивні неокласичні нахили і заняття естрадою» [1, с. 332]. Слід відзначити, що композитора особливо приваблюють масштабні оркестрові та хорові форми, що ж стосується творів камерно-інструментальних жанрів, то в доробку В. Камінського їх небагато: рання незавершена соната для віолончелі і фортепіано, струнний квартет (1976), речитатив і рондо альтя, фагота і фортепіано (1981) та «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано (1993).

Одразу слід підкреслити важливий тематичний аспект композиторської діяльності В. Камінського. Твори на сакральну тематику домінують впродовж останнього десятиліття у його творчості. Особливу увагу автор приділяє переосмисленню та оригінальному відображенню багатих традицій української церковної музики (симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» на вірші І. Калинця, ораторія «Іду. Накликую. Взиваю» до проповідей А. Шептицького у поетичному переспіві І. Калинець, літургія Св. Іоанна Златоустого та ін.) Тому цілком закономірним і зрозумілим виглядає своєрідний творчий експеримент композитора: глибоко індивідуалізоване, пропущене через призму постмодерно-неоромантичного спрямування відтворення духу українських та західноєвропейських церковних піснеспівів у традиційному інструментальному жанрі – ансамблевій сонаті. Звернімо увагу на оригінальний склад виконавців: дві флейти і фортепіано. Він є зовсім не випадковим: чисте, прозоре звучання дуєту флейт найбільш відповідає тембру людського голосу і вже цим близьке до вокальної природи як українських, так і західноєвропейських церковних піснеспівів. Однак це є не просте відтворення зовнішніх ознак різних церковних хорових традицій. Вони

поєднані з рисами неоромантизму в постмодерністській «обгортці» на ґрунті своєрідного переосмислення головних жанрових ознак сонати, що є, на нашу думку, свідченням справжнього новаторського підходу композитора¹.

В основі ідеї сонатності традиційно закладено принцип контрастного тематизму. В. Камінський пропонує оригінальні композиторські ходи її конкретного втілення: виводить контраст передовсім у площину ладової організації. Два антиподи – діатоніка і хроматика – презентуються вже в початковому соло фортепіано: на «западаючі» діатонічні звуки кластера у лівій руці накладається зерно хроматичного повзучого лейтмотиву правої руки².



Такий контраст по «вертикалі» не виключає існування контрасту по «горизонталі». Якщо повільний сольний вступ фортепіано розглядати як тему головної партії, то хроматичні теми флейт у 4 цифрі – як сферу побічної партії. Елементи імітаційної поліфонії у духових, «органність» кластерів фортепіано асоціюються із західноєвропейським стилем церковної музики. В цілому для експозиції характерна динамічна стриманість звучання, що порушується лише різкими дисонансами-кластерами (на *f*) сполучної партії (у фортепіано). Цей спалах – провісник неоромантичних зрушень у розробці.

У найбільш масштабному розділі сонати – розробці – відбувається зміна темпу *Rit. mosso* (*quasi allegro*). Звучить тема церковного піснеспіву «Господи, помилуй» (у низьких регістрах фортепіано). Вона є лейтмотивом першого, докульмінаційного етапу розробки. Спочатку тема лунає тихо й тривожно, але поступово звучання піднімається на вищі динамічні щаблі. Грандіозне, невблаганне динамічне наростання доходять до *fff*. Композитор вміло та доцільно використовує темброві та штрихові можливості інструментів. Трактовка партій флейт витримана в дусі концертно-віртуозних традицій. Тут і блискучі стакато тріоль, і феєрверки пасажів, і почергові *frullato*. Яскравий епізод приводить нас до власне кульмінаційної вершини розробки – епізоду «*Agitato*» – у виконанні фортепіано соло (як бачимо, партії фортепіано надані значимі функції провідника основних ідейно-тематичних задумок композитора). Незмінність метра – 4/4, жорстка хроматика інтонаційних контурів у подвоєнні терціями, дисонансна акордика з великою кількістю секундових структур малюють типово неоромантичну картину «мефістофелівського танцю».

¹ У золотому фонді світової музики є твір, який і за своєю назвою, і за багатомірністю акцентованих напрямів традицій церковної музики перегукується з аналізований твором. Це – «Симфонія псалмів» (1930) І. Стравінського. Варто відзначити, що Стравінський у склад оркестру своєї «Симфонії псалмів» увів 2 роялі і значно розширив склад духових інструментів, а також виключив більшість струнних. Введено також хор типового для католицької церкви поч. XIII ст. складу – чоловічі та дитячі голоси. Принагідно зауважимо, що «Симфонія псалмів» мала вплив на ще одного українського композитора: у 1971 р. Євген Станкович пише Сюїту для квартету (1 ч. присвячена І. Стравінському), де простежуються тематичні алюзії з його творами, а також цитується фрагмент із «Симфонії псалмів».

² Хроматичні інтонації як символ страждання, що пронизують увесь твір, є однією з найбільш значимих в системі музично-риторичних фігур.



Завершується це майже театральне дійство появою одного з гармонійно-інтонаційних зерен сонати – діатонічного кластера у фортепіано (з позначкою *ritenuto*), що є предтечею теми псалму №117. Його співають виконавці флейтових партій, це створює у творі додатковий смисловий ряд: на нашу думку, саме тут ідейний центр сонати:

Псалом 117. Sostenuto rubato

Хва - лить Гос-по-да всі пле-ме-на, про-слав-ляй-те Йо-го всі на-ро - ди,

lunga

бо зміц-ни-лось Йо-го ми-ло-сер-дя над на - ми, а прав-да Гос-под - ня на ві - ки.

Як вже зазначалось, цей додатковий звуковий ряд у супроводі фортепіано, що створює аскетичну сакральну ауру, відіграє у стрункій драматургії «Сонати псалмів» роль смислової кульмінації. Безперечно, це напрочуд вдале образно-семантичне рішення підкреслює вагомість моменту в композиторській філософсько-психологічній концепції.

Псалом виконується *Sostenuto rubato*, в речитативно-імпровізаційному ключі і є близький до ранніх форм українського церковного багатоголосся. У концертній практиці (твір виконується часто як молодими, так і досвідченими виконавцями) існує кілька варіантів «переспіву» псалму, що є певною мірою передбачено авторською ремаркою («псалом бажано співати»). Найбільш поширений – його інструментальне виконання флейтистами. Тембральне звучання флейт у цьому випадку повинно бути максимально наближеним до відтворення ефекту строгого церковного двоголосся. Цікавим, на нашу думку, було би виконання псалму артистами хору, які могли би розташуватись як на сцені, так і в будь-якій частині залу.

Після епізоду псалму настає час рефлексій: повертається початковий настрій сонати – розпочинається реприза. Характер її звучання близький до зразків західноєвропейської сакральної музики (відверто органний характер партії фортепіано, форма *fugato* – данина

бароковій традиції¹). Реприза дзеркальна: на фоні «органних» кластерів фортепіано у флейт звучить побічна, потім – інтонаційно-тематичне зерно теми головної партії – діатонічний кластер. Завершується соната остаточним ладо-тональним «проясненням» – визначається d-moll з легкою фригійською настроюю, що ставить логічну крапку в кінці твору.

На завершення аналізу слід відзначити, що «Соната псалмів» В. Камінського належить до тих камерно-інструментальних творів, у яких вдало поєднано втілення самотніх ідей та новаторських пошуків, зокрема використання додаткового звукового ряду з наслідуванням давніх музичних церковних традицій різної генези у сучасному переосмисленні, відтворена та урізноманітнена багатовекторність напрямів розвитку львівської камерно-інструментальної сонати з виразною «авторизованістю» стратегії адаптації жанру.

У тому ж таки 1993 році – році створення «Сонати псалмів» В. Камінського – відомий львівський композитор і віолончеліст Юрій Ланюк написав твір, який можна вважати показовим для жанру сучасної української камерно-інструментальної сонати. Це – «Соната чекання» для віолончелі, фортепіано та 4-х мелодичних голосів (або магнітної стрічки). Задеклароване вже у назві твору використання додаткового звукового ряду свідчить про те, що композитор надає йому великого концептуального значення.

Для кращого розуміння творчого задуму автора доцільно коротко зупинитись на історії створення сонати. Композитор отримав замовлення від організаторів фестивалю «Пам'яті жертв голодомору» на написання твору, співзвучного назві та меті цієї імпрези. Але ще у 1985 році він робить спроби написання віолончельної сонати, що можна розглядати як шлях до вирішення власних композиторських проблем (оновлення манери письма, переосмислення значення форми, перегляд стильових орієнтацій та пріоритетів). Це стало важливим етапом не тільки на шляху до написання «Сонати чекання», а й творчої еволюції композитора в цілому.

Час написання сонати знаменує зрілий період творчості композитора, де ознаки авторського стилю є чітко визначені та сформовані. У зверненні до віолончелі виявилось бажання композитора – блискучого виконавця-віолончеліста – самому репрезентувати свою творчість. Очевидно, що за таких умов можливості втілити власний творчий задум значно розширюються.

Ю. Ланюк відзначає: «Для мене не має значення зв'язок з традиціями класичної сонатної форми. Композитори 20-го століття широко трактували жанр сонати» (цит. зі слів Ю. Ланюка – Т. С.). Звичайно, це зумовлено передусім актуальним колом ідей та образів, які кардинально змінилися з часу виникнення жанру. Сучасна соната несе в собі значущі філософські узагальнення, суб'єктивні відчуття певних ідей та понять. А формальні ознаки, такі, як, наприклад, структура, є довільними та відкритими для експериментів.

Цікавим та показовим є аспект програмності, що закладений у «Сонаті чекання» вже у самій назві твору. Вона зумовлена згаданою ідеєю фестивалю і своєрідною психологічною настановою автора виконавцям і слухачам. Назва «Соната чекання» спонукала композитора шукати (і віднайти) додатковий смисловий ряд інструментальної композиції – мелодичні голоси – і вийти в інший вимір звучання, що перегукується з подібними явищами сучасної творчості (введення магнітної стрічки, синтезованих звучань, людського голосу). У першому варіанті твору передбачалось включення «живого» виконання цього додаткового пласта звучання. Тоді ж склалась остаточна назва твору: «Соната чекання» для віолончелі, фортепіано та 4-х мелодичних голосів (або магнітної стрічки). Це передбачало варіант відтворення у концерті звучання голосів, записаних на магнітну стрічку («Соната чекання» – один з перших у Львові творів з використанням магнітної стрічки). Шлях, який обрав композитор для відображення ідеї твору, – у психологічному розкритті аспекта відчуття чекання, у повному заглибленні в нього. Поняття «чекання» – багатовимірне: можна говорити про різноманітні градації цього людського психологічного явища. У даному випадку

¹ О. Козаренко зазначає: «необароко» склало згодом цілу течію в українській музиці – «Симфонія в стилі українського бароко Л. Колодуба», «Сад божественних пісень» І. Карабиця, окремі барокові рудименти в Симфонієтті, Діктумі Є. Станковича, Концерті для двох скрипок, флейт, органа, клавесина та струнних В. Камінського, його ж «Сонаті псалмів» для двох флейт і фортепіано [2, с. 234].

композитор досліджує сам себе і власне відчуття чекання. Постійна внутрішня робота над твором спричинює наступну редакцію сонати (1995 р.), якій надано назву «Серафітус» (за однойменним романом О. де Бальзака), від якої автор згодом відмовився. Таким чином, у процесі створення сонати з'являється та відкидається певний варіант назви, що є, на думку композитора, занадто «однозначним», конкретним. Остаточна назва твору – «Соната чекання» для віолончелі, фортепіано та 4-х мелодичних голосів (або магнітної стрічки), за словами Ю. Ланюка, – змінам не підлягає. Однак твір і далі залишається певною мірою «відкритим» як для виконавців, так і для самого автора.

Втілення головного творчого задуму композитора – всеохоплююче розкриття психологічного стану чекання людини – спричинилося до наявності у творі відмінного від звичного для традиційної сонатної форми типу драматургії, а саме – медитативного.

Розгортання (або точніше – зародження) єдиної в сонаті теми відбувається поступово, її розвиток іде непевними натяками, його немов розсіяно у часі. Особливо яскраво це відбувається у партії віолончелі завдяки колористичній варіантності подачі тематизму, зумовленої багатою тембровою палітрою інструмента. Коли кількість тематизованих елементів доходить до критичної маси, народжується власне тема (для виконавців важливо тонко відчутти цей момент, щоб не переобтяжити слухачів довготривалими звуковими «зависаннями»). Це – тема-символ усієї сонати, символ чекання.



Відомий польський музичний критик Анджей Хлопецькі досить точно змалював такий тип формування тематизму: «... тремтячий, немовби притаманний снам і мріям, пейзаж згущується у сконфлітовану драматичність» [4, с. 4]. У «Сонаті чекання» загальний настрій створює ціла палітра психологічних нюансів, пов'язаних із станом очікування у людини. Доцільно було б провести паралель з драматургією фільмів Антоніоні, для яких характерні набір образів, калейдоскопічність, неочікуване усвідомлення суті через зв'язок окремих явищ у логічному ланцюгу, раптове закінчення усього. У режисера важлива частина інформації існує ніби поза кадром, що робить глядачів співавторами, співакторами його кіношедеврів. У цьому випадку можлива множинність варіантів сприйняття, їх багатозначність. Тому у глядача часто виникає бажання знову повернутись до аналізу фільму, переосмислити побачене, збагнути, що ж залишилось поза кадром. Ю. Ланюку імпонує знак запитання замість крапки, це багатозначне перенесення акцентів за кадр, на розсуд публіки.

Подібна недомовленість – характерна ознака «Сонати чекання». Саме вона, за словами автора, є її суттю. За допомогою цієї значущої недомовленості композитор робить слухачів співучасниками творчого процесу становлення музичних образів та ідей. Така стратегія найбільш виправдана при концертному виконанні за умови безпосереднього контакту зі слухачами. У цьому випадку (за високої виконавської майстерності) паузи сприймаються як багатофункціональні елементи, що мають насамперед «власний звуковий, сенсорний, фактурний зміст» [3, с. 225].

Що ж стосується форми аналізованого твору, то однозначно визначити її непросто. Найбільш точним, на нашу думку, є виділення трьох хвиль, або хвилеподібних фаз, які повільно формуються впродовж твору. Умовно можна виділити вступ, де за допомогою гри тембрів експонується основне коло образів.

Протягом першої хвилі відбувається зародження інтонаційного зерна, натяк на головну тему-символ, яка остаточно складається лише на гребені першої кульмінації.

The image shows a musical score for piano and cello. The piano part is written in the upper staves, and the cello part is in the lower staves. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *ppp*, and performance instructions like "con sord.", "acceler.", and "rit.". The cello part features "ord." markings and a "pizz." instruction. The score is set in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Композитор досить чітко розмежував функції фортепіано та віолончелі як носіїв тематизму: партія фортепіано несе в собі функцію виразника певної стабільності і повторюваності, натомість партія віолончелі видозмінюється, у ній з'являється 5–6 нових мелодичних структур різної протяжності.

У другій хвилі композитор задіює метод стискання мотивів-імпульсів у надкороткі сонорні структури, мелодія трансформується у фоновий пласт з різноманітними сонорними ефектами у партії віолончелі. У партії фортепіано теж відбувається стискання мелодичних структур. Композитор використовує екстремально тихі нюанси – *ppp*, *pprrr*, а також ефект третьої педалі. Важливу роль відіграють специфічні тембральні ефекти звучання віолончелі та структура гармонічної вертикалі у фортепіанній партії, близької до акордики Мессіана. Друга поява теми супроводжується ремарками «соло фортепіано повинно звучати дуже скромно і делікатно, якби здалеку», або «екстремально спокійно».

Найцікавіший, на нашу думку, момент твору – несподівана, раптова поява мелодичних голосів, коли, здавалось, виразові можливості віолончелі та фортепіано вже вичерпані. З'являється відчуття зреалізованості чекання, досягнення його мети. Особливої фарби, «колериту людяності» досягається у хоровому виконанні епізоду (хор знаходиться поза сценою). Це – логічний фінал твору.

Окремо хотілося б відзначити певні аспекти варіабельності, що закладені у «Сонаті чекання» Ю. Ланюка. Ключовим моментом є довільність вибору виконавців мелодичних голосів – інструменти чи хор, живе звучання чи запис на магнітну стрічку. Як вважає композитор, на вибір може впливати кілька факторів: акустичні можливості залу чи приміщення, де виконується твір, творчі ідеї виконавців партії віолончелі та фортепіано (які є, на думку автора, головними «дійовими особами» твору), мета, місце та час виконання, якість інструментів, апаратури і професійний рівень виконавців (при виконанні «Сонати чекання» у залі-студії Глена Гульда у Торонто мелодичні голоси линули з динаміків, розміщених по периметру стелі, крім того, за допомогою спеціального акустичного прийому звук ніби обертався, ішов по колу. При концертному виконанні у Відні додатково був задіяний світловий ряд, що створювало цікавий театральний ефект. В обох випадках, згідно з авторською ідеєю, відбулося поступове витіснення мелодичними голосами звучання віолончелі та фортепіано, воно нівелювалося, залишаючи лише сонорний фон).

Як бачимо, твір Ю. Ланюка продовжує напрями сміливих концептуальних і драматургічних пошуків, різноманітних звукових експериментів, культивування яких стає осердям стратегії композитора у творенні власного відчуття сонатності.

Отже, можна зробити наступні висновки: у сонатах В. Камінського та Ю. Ланюка сміливо розсунуто традиційні рамки жанру камерно-інструментальної сонати і використано оригінальні версії додаткових звукових рядів, що є втіленням новаторських драматургічних концепцій та яскравим прикладом створення «авторизованих» версій жанру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. Стильові тенденції у львівській композиторській школі 80–90-х років / Л. Кияновська // Мистецькі обрії' 99. Альманах : Науково-теоретичні праці та публіцистика. – К., 2000. – С. 132–141.
2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 285 с.
3. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1998. – 254 с.
4. Хлопецькі А. Анотація до компактдису / А. Хлопецькі. – Варшава : U-ART Agency, 1999.

УДК 78.072+78.03

В. С. СИВОХІП

ДО ІСТОРІЇ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 20–30 РР. ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджується та оцінюється маловідома фортепіанна спадщина композитора Зиновія Лиська, зокрема нещодавно віднайдена та опублікована Соната для фортепіано. Відображено головні елементи стилю та виконавські особливості, які вносить Соната З. Лиська до історії розвитку цього жанру в українській музиці.

Ключові слова: професійна музична культура, жанр сонати, композитор Зиновій Лисько, виразові засоби, формальна побудова, тематизм.

В. С. СИВОХІП

К ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО НАСЛЕДИЯ ЛЬВОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 20–30 ГГ. ХХ ВЕКА

Статья посвящена рассмотрению и исследованию малоизвестного фортепианного наследия композитора Зиновия Лыска, в частности недавно найденной и изданной Сонаты для фортепиано. Отображено главные элементы стиля и исполнительские особенности, которые вносит Соната З. Лыска в историю развития этого жанра в украинской музыке.

Ключевые слова: профессиональная музыкальная культура, жанр сонаты, композитор Зиновий Лыско, выразительные средства, формальное строение, тематизм.

V. S. SYVOKHIP

TO THE HISTORY OF LVIV PIANO COMPOSERS HERITAGE 20–30 YEARS OF THE XX-TH CENTURY

The article examines and evaluates little-known piano heritage of composer Zynoviy Lys'ko, in particular recently discovered and published Sonata for piano. Displaying the main elements of style and performing features, which brings Sonata of Z. Lys'ko to the history of this genre in Ukrainian music.

Key words: professional musical culture, genre sonata, the composer Zynoviy Lys'ko, the expression means, formal construction, thematic.

До нового композиторського покоління молодих галицьких митців, яке прийшло в професійну музику вже після Станіслава Людкевича та раннього Василя Барвінського,