

## 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 компактдиску / А. Хлопецькі. – Варшава : U-ART Agency, 1999.

УДК 78.072+78.03

В. С. СИВОХІП

### ДО ІСТОРІЇ ФОРТЕПІАНОЇ 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,

представники якого збагатили українську музику на межі 20–30-х років ХХ століття, належав і один з її найяскравіших представників – композитор Зиновій Лисько. Активна творча діяльність цих композиторів, в більшості своїй – представників «празької школи», проходила під гаслом об'єднання, творення та популяризації професійної музичної культури, що привело до створення в 1934 році у Львові Союзу Українських Професійних Музик (СУПром). Здебільшого, саме представники цієї нової композиторської генерації стали «майстрами-інструменталістами, озброєними професійною освітою; вони без старого галицького дилетантизму спільно направляють свої зусилля на створення модерної української інструментальної музики» [1, с. 441].

Композиторську творчість Зиновія Лиська українські музикознавці досліджували лише частково, і то в останні десятиліття. Це було зумовлено тим, що його ім'я в радянський період належало до когорти «українських буржуазних націоналістів».

Мета статті – оцінити творчий доробок українського композитора Зиновія Лиська, зокрема його напрацювання у фортепіанному жанрі в контексті соціокультурного простору Галичини першої половини ХХ століття.

Одним із відомих і популярних творів З. Лиська був цикл «Хлопська сюїта», в якому, як і в багатьох інших жанрах творчості композитора, відчутна опора на українську пісенність; весь цикл є ніби віддаленою стилізацією народнопісенної основи. Особливо це помітно в останній частині, де в якості рефрену звучить мелодія «Гей, видно село». Загалом цей твір відзначається високим професіоналізмом і добрим знанням фортепіанної фактури. Саме на українському ґрунті З. Лисько один з перших використовував темброві і регістрові можливості фортепіано. Проте новаторство тут дуже умовне, твір побудовано в основному в руслі романтичної концепції як за загально-патетичним тоном, так і за гармонічними засобами.

Не зовсім традиційним підходом до фольклорного матеріалу відзначаються п'єси З. Лиська з використанням українських народних тем. «Мініатюри на українські народні теми» (1925–1933) – це цикл із п'яти п'єс для фортепіано, які за ступенем складності розраховані на початкуючих піаністів. Ці п'єси показують різні підходи і різні типи опрацювання З. Лиськом фольклорного матеріалу за прикладом українських та інших композиторів – від М. Лисенка до Б. Бартока.

У них разом з найпростішими гармонізаціями часто трапляються взірці дисонуючого хроматичного переосмислення оригіналу (те саме можна сказати і про вокальні обробки народних пісень З. Лиська). Ці риси, а також динамічна, ритмізована фортепіанна фактура часто співзвучні з творчими методами Бели Бартока. З. Лисько також експериментував з іншими типами музичного мислення, і в його музиці часто звучать незвичні, хроматизовані мелодії, складні гармонії – імпресіоністично-пишні й експресіоністично-виразові одночасно, складні модуляційні переходи, що подекуди межують з атональністю. Саме ці особливості творчості З. Лиська були причиною вважати його представником «модерного напрямку в українській музиці» [2, с. 1299].

Найвагомішим твором для фортепіано, який був у репертуарі таких відомих піаністів, як Галя Левицька та Роман Савицький, є Соната для фортепіано З. Лиська. Рукопис Сонати, що донедавна вважався втраченим, у 2003 році був знайдений у фондах Наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка у Львові. Цей твір, який сьогодні є єдиним відомим зразком фортепіанної композиції великої форми у творчості З. Лиська, хоч і природно сприймається в загальному контексті його музики, проте виявляє і деякі особливі риси, властиві лише цьому творові.

Соната для фортепіано була створена в 1927–1928 рр., в період закінчення студій З. Лиська у Празі. На той час розвиток сонатного жанру в українській музиці вже мав свою історію, і, зокрема, значні здобутки в жанрі саме фортепіанної сонати.

Зразки класичної сонати, переважно одночастинної, знаходимо ще серед клавірних композицій Д. Бортнянського. Прикладом широко розбудованої, великої романтичної сонати є Соната ля-мінор М. Лисенка (1875). Спираючись на бетховенську традицію, а також враховуючи досвід композиторів-романтиків (зокрема, Ф. Шопена), М. Лисенко створив яскравий національний твір, використавши особливості побудови тематизму та формотворення

сонати для нових пошуків у сферах ладотональності, ритму, а також – як привід для адаптації класичних стандартів і спроби надати їм національного забарвлення.

Наступні зразки української фортепіанної сонати – це одностайні зразки жанру: Соната ре-мажор Я. Степового (1909), Л. Ревуцького (1912). Близькими до них є і сонати В. Косенка – одностайна Юнацька соната ре-мінор (1912–13), сонати № 1–3 (1922, 1924, 1926–29), з яких Соната № 2 є повним чотиричастинним циклом з лірико-драматичною концепцією романтичного типу. Соната № 1 (1924) і Соната-балада (1925) Б. Лятошинського – одностайні цикли, у яких романтична експресія поєднуються з поривчастою героїкою, спорідненою зі скрябінською, а також – з дисонуючою атональною музичною мовою, зорієнтованою на творчість нововіденців, творами яких (особливо А. Берга) композитор у той час захоплювався.

Історія сонатного жанру в Галичині на той час була значно скромнішою і включала романтичну за концепцією і музичною мовою Сонату В. Барвінського, а також композиції Б. Кудрика, що мав особливу схильність до цього жанру – не даремно в професійних колах його йменували «українським сонатником». Проте вони за своїми формотворчими і стильовими якостями нагадували швидше дидактично-методичний, ніж концертний матеріал. Майже одночасно, а проте дещо пізніше (1931) від твору З. Лиська, з'явилася Соната А. Рудницького, в якій, як і у «Хлопській сюїті» З. Лиська, за основу тематизму автором були взяті пісні січових стрільців (зокрема, «Гей, видно село»).

Фортепіанна Соната З. Лиська є тричастинною композицією з цілком стандартною, навіть дещо формальною схемою побудови: I частина – сонатне *allegro*, II частина – повільна, III частина – швидкий фінал (рондо-соната). Звичними є і співвідношення в експонуванні та в розвитку – розробковості матеріалу.

Елемент новизни, який вносить Соната З. Лиська до історії розвитку жанру в історії української музики, належить переважно до сфери виразових засобів. Ця особливість твору була відзначена вже сучасниками композитора; оскільки Соната входила до репертуару провідних галицьких піаністів, вона звучала зі сцени і отримала відгуки не лише публіки, але й професійної критики. Ось один з таких відгуків, що належить А. Рудницькому: «Соната Зиновія Лиська робить велике враження своїм розмахом, своєю гармонічною структурою і формальною будовою. З якою радістю слухається її, не чуючи 8- і 16-тактових періодів; з якою радістю слухається скомплікованої тематичної роботи: – нарешті щось складного після всієї нашої наївно-простой музики! Вона (Соната) нагадує пізнього Скрябіна, вчасного Шенберга. Модерне мистецтво, яке своїм новим, свіжим подихом сьогоднішнього й завтрашнього дня, – могло би протиставитися традиційному трафаретові і перервати консервативну сонливість установи» [5].

Справді, музична мова Сонати, її, так би мовити, звуковий образ виглядає дещо незвично в контексті тогочасної української музики Галичини. За цими показниками самотніми аналогами у складності мелодики, гармонічної і тональної мови, ритмічної організації музичної тканини виявляються фортепіанні сонати Б. Лятошинського. Використання українських фольклорних елементів у другій і третій частинах також близьке до аналогічних засобів у Сонаті Л. Ревуцького. При детальнішому аналізі музичної мови Сонати З. Лиська можна виявити деякі характерні її особливості, узагальнити певні закономірності, на що буде вказано нижче.

Найхарактернішою рисою звуковисотних співвідношень музичної матерії є хроматика – як у мелодичних побудовах різних верств фактури, так і у співвідношеннях певних тональних зон. Ця нестабільність, зокрема, відобразилася на загальному тональному плані Сонати: I частина – *g-moll*, II частина – *E-Dur – e-moll*, III частина – *e-moll*. Та особливо відчутна вона в побудові тематизму.

Ось як, наприклад, співвідносяться основні тональні сфери вже в експонуванні головної партії на початку першої частини, протягом лише перших двадцяти тактів:

*g-moll – fis-moll – cis-moll – h-moll – e-moll – f-moll – g-moll – fis-moll – cis-moll – D-Dur – E-Dur – f-moll* і т. д.

Зокрема, малосекундові співвідношення тональностей, які тут часто трапляються, нагадують тоніко-домінантові зв'язки, але в сенсі прокоф'євських тоніко-домінантових співвідношень. Очевидно, що в процесі розвитку цього доволі нестійкого (з позицій традиційної тональності) матеріалу, зокрема в розробці, він ще більше насичується хроматизмами, утворюючи окремі атональні епізоди.

Стилізована під народну пісню тема другої частини викладається в основній тональності E-Dur і в її мінорній (міксолідійській) домінанті – h-moll, але після хроматично-низхідного гармонічного ходу в каденції несподівано модулює у Fis-Dur. Нова тоніка представлена колоритним акордом – тризвуком з секундою і секстою, що часто вживається як тонічний у творах М. Колесси. Наступний розвиток теми відбувається у сферах D-Dur – d-moll, згодом – у кількох бемольних тональностях. У репрізі основна тональність E-Dur повертається, але лише для того, щоб знову через низку далеких модуляцій прийти до H-Dur і до утвердження тоніки, на цей раз мінорної – e-moll.

У третій частині динаміка модуляцій не настільки активна завдяки переорієнтації основних засад побудови тематизму на лінеарність. Пісенно-танцювальна тема рефрена – довгі ланцюжки двох незалежних поліфонічних ліній, одна з яких обов'язково дублюється терціями – порівняно тривалий період перебуває в одній тональній сфері.

За винятком кількох модулюючих тактів, експозиція і наступний розвиток рефрена головної партії перебувають у сфері e-moll – g-moll. Другий епізод – пісенна мелодія в D-Dur, розвиток якої майже відразу спрямований у досить далекі тональні сфери. Цей основний тональний план не порушується і надалі – рефрен повертається в e-moll, другий епізод починається в g-moll; незмінною залишається тональність проведення першого епізоду-побічної партії – D-Dur. Заклучне проведення рефрена утверджує основну тональність e-moll.

Разом з тональними досить специфічними є і гармонічні засоби Сонати. Найчастіше дотримуваним принципом у структурі вертикалі є побудова основних гармоній за терцієвим принципом (в основному – септакорди, нонакорди). Часто зустрічаються улюблені автором м'яко дисонуючі акорди, зокрема малий мінорний і малий зменшений септакорди у різних оберненнях. Не менш вживаними є і зразки складнішої акордики, що включають різко дисонуючі інтервали (м. 2, в. 7). Такого типу акорди часто вживаються у творчості Б. Лятошинського, а в працях деяких дослідників вони вже отримали назву «акордів Лятошинського» [3, с. 53].

Як і у творах Б. Лятошинського, в Сонаті З. Лиська в якості тонічного акорду трапляється мінорний тризвук з малою секстою – це, зокрема, початкова тоніка першої частини – g-b-d-es. Цей самий акорд є і кінцевою тонікою першої частини, він же – на основі e-moll'ного тризвуку – завершує другу частину.

Ще один тип «акорду Лятошинського» знайдемо в кінці третьої частини Сонати – e-moll'ний тризвук з великою септимою. Такого ж типу акорди часто вживаються в гармонічній тканині твору як акорди побічних функцій (напр., у тт. 15-19).

Інший різновид специфічних гармоній знайдемо у другій частині. Мелодія народнопісенного типу, викладена у партії лівої руки, супроводжується дво-тризвуччями, у структурі яких переважають великі секунди і кварта. Вони лежать переважно у сфері пентатонних трихордів, і фонізм цих акордів, а також метод поєднання їх з мелодією нагадують бартоківські твори на народні теми, наприклад, п'єси з «П'ятнадцяти угорських селянських пісень» для фортепіано. З наступним розвитком теми і використанням З. Лиськом більш звичної гармонії цей архаїчний колорит дещо втрачається.

До особливостей гармонічної мови Сонати належить і часте вживання автором послідовностей цілотнонових гармоній, зокрема як активного модуляційного засобу. Це колоритний, хоча на той час вже досить традиційний засіб, відомий з творчості багатьох

російських композиторів, а також Ф. Ліста, К. Дебюссі, загалом імпресіоністів та інших композиторів.

З. Лисько не одинокий серед українських композиторів у його використанні – такі засоби знайдемо у творах М. Леонтовича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, а серед галичан – у В. Барвінського і зокрема у фортепіанній музиці Н. Нижанківського, де цілотновість стає одним з важливих чинників гармонічного розвитку.

Ще однією характерною особливістю гармонічної мови Сонати є так звана випадкова акордика, але вона не надається до чіткої класифікації з причини певної сумбурності у її вживанні.

Метро-ритміка Сонати З. Лиська є цікавою, різноманітною і належить до тих засобів, які теж позначилися на її свіжості та оригінальності. Сюди віднесемо вживання різноманітних (як дводольних, так і тридольних) метрів, їх урізноманітнення переакцентуванням долей, вживанням геміол у тридольних розмірах і подібними засобами.

Методом активізації метроритму в розробкових епізодах є змінний метр. Цікавим з ритмічного боку є фінал Сонати, де мотивний розвиток тематизму, незважаючи на періодичну, пісенно-танцювальну основу, часто спрямований на подолання тактових бар'єрів. Цей засіб у поєднанні з дотепним вживанням гармонічних та поліфонічних прийомів забезпечує жвавість, гумористичність та активну динаміку розвитку заключної частини цього твору.

Підсумувавши ці спостереження, можемо ствердити, що якщо формальна побудова фортепіанної Сонати З. Лиська залишається доволі традиційною, часом навіть схематичною, то завдяки своїм виразовим засобам – ладотональним, гармонічним, ритмічним – цей твір становить помітне явище в українській фортепіанній музиці на зламі 1920–30-х років, про що свідчить і тогочасне концертне життя твору.

З огляду на те, що значний композиторський доробок Зиновія Лиська довгий час перебував у пасиві нашої музичної культури, вважаємо за необхідне повертати його твори до активного життя, в концертно-музичну практику, що є нашим першочерговим завданням.

Щойно видана «Соната» для фортепіано З. Лиська була свого часу без перебільшення важливим твором для подальшого становлення та розвитку української композиторської школи. З. Лисько в його невеликій, проте в оригінальній композиторській творчості показав себе професійним митцем з новим світоглядом, у якому органічно поєдналися риси «національного і загальноєвропейського, самобутньо-фольклорного і конструктивного, породженого художніми пошуками 20-х – 30-х років ХХ ст...» [4, с. 113]. Творчий внесок З. Лиська, як і його багатьох сучасників, без перебільшення можна вважати переломним для подальшого становлення та розвитку української композиторської школи.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Українська музика / Дмитро Антонович // Українська культура : лекції / [за ред. Дм. Антоновича ; упоряд. С. Ульяновська]. – Київ : Либідь, 1993. – С. 404–442.
2. Енциклопедія українознавства / [ред. В. Кубійович і ін]. – Наукове Т-во ім. Шевченка. Словникова частина. – Мюнхен : Молоде життя, 1955–1995. – Т. 4. – С. 1299.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів : НТШ ім. Т. Шевченка, 2000. – 285 с.
4. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
5. Рудницький А. Нові напрямки в музичному мистецтві // Діло. – 1932. – 21 січ. – С. 3–4.