

УДК 78.27
78.2У

Володимир Сивохін (Львів)

СТРУННИЙ КВАРТЕТ ЗИНОВІЯ ЛИСЬКА

**ЯК ВТІЛЕННЯ ТВОРЧИХ ЗАСАД ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ –
ПРЕДСТАВНИКІВ “ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ” ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.**

*Володимир Сивохін. Струнний квартет Зиновія Лиська як
втілення творчих засад львівських композиторів – представників
“празької школи” першої третини ХХ ст.*

Розглядається Струнний квартет Зиновія Лиська як один з найпоказовіших творів львівських композиторів “празької школи”. В музиці Квартету втілені основні композиційні принципи школи – фаховість, новаторство, але й творчий розвиток традицій (фольклор, музична класика).

Ключові слова : “празька школа”, фаховість, новаторство, розвиток традицій.

Владимир Сывохип. Струнный квартет Зиновия Лыська как воплощение творческих принципов львовских композиторов – представителей “пражской школы” первой трети XX ст.

Рассматривается Струнный квартет Зиновия Лыська как одного из самых показательных произведений львовских композиторов “пражской школы”. В музыке Квартета воплощены главные композиционные принципы школы – профессионализм, новаторство, но также и творческое развитие традиций (фольклор, музыкальная классика).

Ключевые слова : “пражская школа”, профессионализм, новаторство, развитие традиций.

Volodymyr Syvokhip. The String Quartet by Zynoviy Lys'ko as embodiment of creative principles of the Lviv composers, representatives of the “Prague school” of the first third of the XX-th century.

The idea of the article is to consider Zynoviy Lys'ko's String Quartet as one of the most representative works by Lviv composers of the “Prague school”; the Quartet's music shows embodiment of the main composing principles of the school: professionalism, modernity but also creative development of traditions (folklore, musical classic).

Keywords : “Prague school”, professionalism, modernity, development of traditions.

Багатогранність творчої особистості Зиновія Лиська обумовила аналіз різноманітних ділянок його діяльності на широкому тлі культурно-мистецького українського руху Галичини 1920-х – 30-х років. Його постать виявляється щораз в іншому контексті, і в кожній галузі грані його таланту відсвічують по-своєму. У широкому колі наукових і мистецьких зацікавлень

З. Лиська вагоме місце займала композиторська творчість, інтенсивність якої не зменшувалась поруч з велетенською подвижницькою працею в ділянках музикознавства, фольклористики, редакторської та організаційної праці.

За музичною мовою своїх найвагоміших творів З. Лисько, безперечно, належить до радикальної групи тогочасних українських композиторів – “модерністів”, водночас оригінальних і сміливих у своїх пошуках. Але він вмів компонувати і просто, доступно, в дусі традиції (в найкращому розумінні цього слова).

Як типовий представник “празької школи” композиції Вітезслава Новака та Йозефа Сука [2, с. 15-18], він, з одного боку, сповідує сучасні новаторські ідеї – використовує вишукану колористику імпресіоністичної гармонії, жорстких діатонічних чи політональних вертикалей, з іншого ж боку – часто використовує як вихідний пункт своєї творчості український народний мелос.

Новаторські тенденції, що з’явилися у творчості українських композиторів Галичини, були безпосереднім чи опосередкованим відображенням загальноєвропейських. Це була епоха творення нової композиторської школи, що формувалася не лише під гаслом високого професіоналізму, але й вбирала з наелектризованої новими ідеями музичної атмосфери Європи все багатство незнаних досі засобів.

Саме в цей короткий історичний період, у 1920-ті – 30-ті роки українська музична культура по обидва боки Дніпра швидко набирає багатьох рис подібності до музичних культур країн Європи, підтверджуючи цим входження до загальноєвропейського художнього простору. Як відзначають дослідники, *“модерні прояви в українській музиці перших десятиліть ХХ сторіччя були досить численними і цікавими, але й найменш дослідженими”* [3, с. 117]. Ці прояви були не лише даниною часові чи стилеві епохи, а й багатообіцяючим напрямком розвитку нової української музики в нових історичних умовах.

Можемо впевнено констатувати, що в першій третині ХХ сторіччя відбувається чітке окреслення львівської композиторської школи, яка, з притаманними їй новітніми рисами сучасної доби, творить разом з мистецькими школами Києва та Харкова єдине русло національної музичної культури. Саме композитори цієї генерації почали писати *“нову історію національного стилю у галицькій музиці”* [1, с.160]. І об’єднували їх не тільки європейські студії у Відні, Празі чи Берліні в провідних професорів часу, *“а й нова естетична якість, внесена їх творчістю до української музики”* [1, с. 161].

Яскравим композитором-новатором цього часу був і З. Лисько, якого у свій час зараховували до когорти *“модерністів”*, причому як її радикально правого представника. Однак детальніший аналіз його творчості показує, що він у своїй творчості ніби поєднав дві тенденції, створюючи музику і яскраво новаторську, і традиційну – відповідно до функції і призначення твору.

Струнний квартет З. Лиська належить до творів радикальнішого напрямку його творчості, але й у цьому творі знайдемо не лише сторінки яскраво новаторської музики, але й перевтілених різноманітних музичних традицій, що робить цей твір цікавим і різноманітним.

Струнний квартет ор. 13 (1928) зберігається в Архіві Зиновія Лиська в Нью-Йорку (США). Він є єдиним у творчості композитора взірцем цього жанру і одним з перших струнних квартетів українських композиторів Галичини. З галицьких композиторів до твору З. Лиська був написаний лише квартет В. Барвінського (під час навчання в Празі), інші взірці цього камерного жанру були написані дещо пізніше – це струнні квартети А. Рудницького і Р. Сімовича (обидва в 1929 році). Свій Перший струнний квартет в чотирьох частинах, який донедавна залишався невідомим широкому загалу, написав також і В. Витвицький в 1943 р.

Варто відзначити, що Струнний квартет З. Лиська – один з перших його вагоміших самостійних творів і був створений як дипломна робота на закінчення Вищої школи майстерності при Празькій консерваторії у знаного

професора Й. Сука. Струнний квартет Зиновія Лиська – це двочастинна композиція, де перша частина – сонатне *allegro*, друга – тема з *варіаціями*.

Перша частина (*Andante quasi recitativo*) починається повільним вступом. Інтонації і ритмічні мотиви цієї дев'ятитактової поліфонічної побудови готують основний тематичний матеріал головної партії.

Основний інтонаційний матеріал тематичних утворень вступу: мала і велика секунди, тритон, мала і велика сексти. Повзучі, хроматично-надломлені мелодичні фрази, атональність вертикалі, побудованої на вживанні м'якодисонуючої акордики, часто цілотнової, створюють похмурий колорит. Поривчасті висхідні мотиви з частою зміною *accelerando* і *rallentando* доповнюють образну сферу вступу експресією і патетикою. Останнє півтактове *accelerando* приводить до стрімкої головної партії (*Allegro non troppo*).

За складністю мелодики і гармонічної мови цей уривок майже не має аналогій у тогочасній композиторській творчості Галичини. Його можна порівняти лише з окремими сторінками музики Антона Рудницького того ж періоду (Фортепіанна і Віолончельна сонати, Струнний квартет), а також з творами польського композитора-додекафоніста Юзефа Кофлера, який жив і працював у Львові (два Струнні квартети, Струнне тріо).

Головна партія першої частини Струнного квартету З. Лиська характерна класичною моторикою восьми- і шістнадцяткової комплементарної ритміки, але часта зміна метру і нерегулярність ритмічних побудов руйнують цю ілюзорну прив'язаність до класичних взірців.

Мелодичне зерно теми – оспівування мінорною терціі *ре-фа* з наступним стрибком до верхнього сі-бемоля – сприймається як тональна фраза в ре-мінорі (зрештою, перша її нота гармонізована малим зменшеним септакордом II ступеня). Але фрази-відповіді другої скрипки, альту і віолончелі не закріплюють відчуття тональної визначеності, оскільки в партії кожного з інструментів розвиваються політонально.

Фактура – гомофонно-поліфонічна; тут, як і у вступі, один голос часто протиставляється іншим. При умовній відповідності таких протиставлень співвідношенню “мелодія-супровід” всі голоси фактури зберігають лінійну логіку розгортання.

Зв’язкова партія (*Poco piu tranquillo*) будується на двох тематичних елементах: перший з них – пунктирний мотив, який згодом в ритмічно збільшеному варіанті стане початковим мотивом побічної партії; другий елемент продовжує розвивати мотиви головної.

За своєю побудовою це типова зв’язкова партія, вона логічно поєднує розділи форми і надає їй структурної чіткості, в певному сенсі – класичності. Цій зв’язковій партії властива розробковість, нестійкість, яка переходить в епізод з барвними нонакордовими зіставленнями-“передзвонами”.

Затухання дзвонових звучностей приводить до побічної партії (*Andante con moto*). В побічній партії звертають на себе увагу два елементи. Перший з них взятий із зв’язкової партії – це ритмічний мотив “передзвону” (збережена і основна інтервальна структура – нона). Другий – перетрансформований мотив вступу: при збереженні мелодичного контуру міняється інтервальне наповнення цього тематичного зерна. В процесі експонування мелодія теми насичується і збагачується ритмічно, активізується динамічним рухом восьмих і шістнадцятих.

Співставлення цих двох елементів, їхнє протистояння не є деструктивним, вони взаємно доповнюють один одного, виявляючи щораз більшу подібність і залежність один від одного. Фактура голосів супроводу допомагає виділити мелодію основного голосу – друга скрипка проводить контрапунктуючий голос з елементами імітації, альт має гармонічну фігурацію з хроматичним оспівуванням голосів, віолончель в більшості випадків витримує фігурований бас.

Основна тональність побічної партії – соль-мажор. Хоч і насичена численними хроматизмами, тональність прослуховується відчутно і викликає аналогії з трактуванням тональності у творах С. Прокоф’єва, в якій акорди

домінанти, субдомінанти і побічні акорди можуть будуватися на всіх ступенях звукоряду. Особливо посилюють подібність з музикою С. Прокоф'єва широкі мелодичні ходи теми і хроматична змінність ступенів ладу. Друге проведення теми (в до-мажорі) доручене другій скрипці; перша скрипка виконує на цей раз контрапунктуючу мелодію. Мотиви “передзвону” завершують побічну партію і приводять до розробки.

Розробка починається матеріалом вступу. На цей раз повзучий хроматичний мотив вступу викладено у вигляді фугато (Tempo I) – він проходить послідовно у всіх партіях, разом утворюючи нестійке, дисонуюче, атональне чотириголосся. Повернення до матеріалу вступу – ще одне свідчення чіткого структурування форми квартету, оскільки тут автор послідовно дотримується закони і пропорцій класичної побудови циклу.

Після проведення у партії віолончелі дзеркального обернення теми починається наступний розділ розробки (*Allegro non troppo*), в якому інтонації вступу теж грають важливу роль. Мотив тут не викладається повністю, але активно розробляється за рахунок секвентних проведеннь окремих інтонацій.

Поступово в розвиток цієї сфери все активніше вторгаються інтонації і моторика головної партії. Цей ритмоінтонаційний потік все більше розростається, він поглинає тему вступу, захоплює чимраз ширший діапазон, досягає кількох кульмінацій. Кульмінаційні хвилі вибудовані за принципом наростання, вони перевершують одна одну емоційно, фактурно і звуковисотно. Після генеральної кульмінації (*Allegro non troppo e piu pesante*) динаміка розробкових процесів падає, рух сповільнюється – починається розвиток сфери побічної партії (*Andante piu tranquillo*).

На фоні збереженої фактури побічної партії з експозиції чергуються окремі мотиви-ремінісценції головної та побічної партій, часом – і тематики вступу. Цей епізод розробки характерний проясненням тональної сфери – розробка ліричної теми проходить в тональностях фа-мінору, фа-дієз-мінору, соль-мінору, а далі тональний план стає трудно вловимим через постійні

гармонічні зміщення тональності. Коротке, але динамічне *accelerando* приводить до quasi-репризи (*Allegro moderato*).

Але це уявна реприза – танцювальний мотив головної партії використано як тему для невеликого фугато і проводиться починаючи від першої скрипки до віолончелі, другий раз – у зворотному порядку. Наступний після фугато епізод дуже специфічний за звучанням – вся його гармонія побудована на цілотнонових акордах, аналогічних до акордів альтерованого домінантсептакорду. Їхня послідовність посилює значення барвно-колористичного фактора, а еліптичне поєднання акордів творить атмосферу непевності, невизначеності.

Цей тонально невизначений епізод переходить у *Pesante*, побудоване на тріольному мотиві – одному з варіантів мотиву з головної партії. Активність тріолей, що динамічно нарощують звучність, вичерпується і згасає у заключному *Largo*.

В дуже сповільненому русі проходить перший мотив головної партії, викладений паралельними септакордами в ля-мінорі. Після невеликої каденції скрипки ця тональність утверджується у вигляді великого ля-мінорного септакорду, підкресленого пунктирним випередженням ре-мінорного септакорду. Ці засоби, колористичні і конструктивні водночас, нагадують про подібні прийоми у творах Б. Бартока, зокрема – широко вживані ним у фортепіанному циклі “Мікрокосмос”.

Як видно з попереднього аналізу, дещо нетиповою є форма першої частини Квартету. Якщо експозиція видається досить нормативною, то наступний розділ форми найлогічніше було б назвати розробкою-репризою. Після експозиційного викладу і мінімального розвитку тем кожна з них проходить в наступному розділі, але вже на вищому щаблі розробковості. Тому форму першої частини твору можна трактувати як сонатна форма з синтетичною розробкою-репризою: відсутня розробка і реприза з великою долею розробковості або розробка з рисами репризності при відсутності репризи як такої.

Друга частина квартету – Тема і шість варіацій. Незвичною видається вже сама тема (*Adagio molto*). Вона дуже розгорнена (32 такти) і складна за своїм гармонічним планом. Якщо врахувати, що традиційно тема варіацій повинна бути простою, з рельєфною мелодією, чіткою за структурою і тональними та гармонічними засобами, то велику повагу викликає композиторська майстерність З. Лиська, який пише варіації на таку незвичну і дещо незручну для варіювання тему.

Хоч тональність тут зрозуміліша, ніж в тематичних побудовах першої частини, вона постійно модулює, лише на початку і в кінці виявляючи тоніку соль-мінор. Мелодія теми — пісенна, пластична, але її наспівність до деякої міри руйнується поступовими складними хроматичними переходами в далекі тональності. Гармонія – постімпресіоністична, з виразно окресленою барвою нонакордових звучань. Фактура теми – щільна, повнозвучна. Плавне, рівномірне чергування півтактових мотивів по дві четвертні надають їй подібності до колискової.

Нетипова структура теми знаходить своє логічне продовження у нестандартності побудови варіаційного циклу. Спільною рисою всіх варіацій є сам принцип варіювання – матеріалом для подальших трансформацій стає не стільки мелодія як найважливіший компонент теми, скільки інші її складові елементи – ритмічні, гармонічні, фактурні, а також мелодичні мотиви акомпануючих голосів. В такий спосіб твориться ряд “вільних” варіацій, в яких справді надзвичайно вільно трактуються принципи співвідношення основної теми і її модифікацій у варіаціях, а сам цикл набуває рис збірки характерних, контрастних п'єс, об'єднаних певною спільністю тематичних елементів.

Перша варіація (*Andante poco leggiero*) виявляє в темі приховані риси танцювальності. Початкова ритмічна формула розгортається спочатку в діатонічній площині соль-мінору, згодом починає насичуватися хроматичними контрапунктами, які своїм шістнадцятковим ритмом і мелодичними зворотами часом нагадують тематизм вступу до першої

частини. Форма варіації – проста тричастинна. В крайніх частинах переважає танцювальний елемент, середня частина побудована на активному, часто хроматичному безперервному русі шістнадцятими тривалостями. Останній такт цієї варіації метрично готує вступ другої (цей прийом буде вживаний і в наступних варіаціях).

Друга варіація (*Energico. Quasi Allegro*) продовжує розвивати танцювальну лінію циклу. Завдяки ритмові сициліани в розмірі 6/8, танець набуває більшої пружності і активності. Фактура стає цілком гомофонною – танцювальна мелодія протиставляється ритмічним формулам супроводу. На них якраз і зосереджений основний розвиток варіації. Ритмічний потік поступово витісняє мелодію, до кінця варіації вона цілком зникає, залишаючи простір для повної реалізації ритмічної енергії танцю. Основна тональність варіації – ре-мінор.

Третя варіація (*Vivace non tanto*) вирішена фактурними засобами. Принцип витіснення мелодії, використаний в попередній варіації, знайшов тут своє продовження – тут немає жодної мелодичної побудови, варіювання теми здійснюється засобами гармонії, а також фактури – в рівномірному русі шістнадцятих тріолей.

Початковий образ колискової практично повністю руйнується, перетворюючись на вихровий *perpetuum mobile*, фантастичність якого посилена швидкою, майже миттєвою зміною хроматичної гармонії, насиченої альтерованими септакордами. Починається варіація в сі-мінорі, але пізніше модулює по багатьох тональностях, часто створюючи атональні епізоди.

Четверта варіація теж досить швидка (*Allegro*), але зовсім іншого характеру. До темпового позначення можна було б дописати і характерне – *con eleganza*. Такого характеру музиці надає прозора фактура, імітації в партіях різних інструментів, а особливо – ритмічний малюнок і штрихи.

Це висхідні *quasi*-арпеджіо, де шістнадцятки групуються по дві заліговані і по дві стакато, низхідні пунктирні фігури восьмої з крапкою і шістнадцятої, а також тремоло чвертками. Чергування цих трьох типів фігур і

створює ту граціозну гру ритмами, штрихами, барвами, якою відзначається ця варіація (тут знову пригадується С. Прокоф'єв, особливо елегантність неокласичних сторінок його творчості). Тональність – ясна, зрозуміла, часом з терпкими дисонансами. Основні тональні сфери – мі-бемоль мажор, фа-мінор, ре-мажор, до-мажор, до-мінор.

П'ята варіація (*Andante molto sostenuto*) є цілком контрастною до попередньої – повільний темп і *sotto voce* струнних після жвавої, динамічної ритмічної гри попередньої варіації. Настрій – зосереджений, це роздум після активної діяльності творення. Створенню образу сприяють рівномірний рух тривалостями четвертних і восьмих, мінорна тональність (до-мінор).

Середня частина варіації активізується за рахунок уведення активного шістнадцяткового руху. Останній розділ, *Tranquillo*, обігруючи коду теми, поступово згасає до кінця варіації. Один за одним виходять з гри інструменти, поки не залишається одна віолончель, яка самотньо закінчує варіацію (природно може виникнути паралель з “Прощальною симфонією” Й. Гайдна, зрештою, і характер музики теж подібний до гайднівського фіналу).

Раптово і стрімко вривається заключне *Allegretto*. Це fuga на жваву, активну тему з танцювальними елементами. Широкі стрибки надають їй грайливості, відносно панування діатонічності – впевненості і зрозумілості. Основна тональність – сі-мінор. Додаткової пікантності їй додає гармонізація; тема fugи викладена не традиційно (одноголосно) – її підтримують акорди віолончелі, більше колористичні ніж функційні, що підкреслюється і специфічним тембром *pizzicato*.

Тема викладається послідовно в партіях другої скрипки, альту, першої скрипки, віолончелі, її дзеркальне відображення – в партії другої скрипки. Після тривалої інтермедії починається стрета (інтервал вступу один такт), в якій тема проходить в тій самій послідовності, що і в експозиції. Одночасно динамізується саме поліфонічний розвиток – за рахунок частішої появи теми

в кожному з голосів. Активний розвиток теми в стреті приводить до коди (*Vivo*).

Кода побудована на кількох мотивах теми фуги, які розвиваються на органних пунктах віолончелі. Згодом віолончель у високому регістрі теж підключається до активного ритмічного розвитку. Повнозвучне *Pesante* шістнадцятими нотами виконують всі інструменти в одному ритмі. Швидка зміна гармоній змінюється утвердженням кінцевої тоніки – соль – штрихом *marcatissimo*.

Струнний квартет З. Лиська – безумовно, один з найпоказовіших його творів новаторського напрямку. Традиційність музичного жанру і форми його частин (сонатне алегро, варіації) поєднані тут з новаторськими композиційними засобами. Ця новизна засобів виявляється на рівні загальної форми твору (двочастинність), побудови тематизму – з використанням ускладненої тональності та атональності, незвичного тематичного розвитку, що приводить до зміни засад розгортання форм сонатного алегро і варіацій.

Струнний квартет З. Лиська є також серед найяскравіших творів у новаторському спадку львівських композиторів “празької школи”. В ньому присутні всі основні творчі засади школи – професіоналізм, новаторство, але – і творчий розвиток традицій (фольклор, музична класика). Очевидно, поява такого твору значно збагатила камерно-інструментальний жанр музичної культури Галичини, вносячи “нові елементи до музичного лексикону українських композиторів” [4, с. 30].

Без сумніву, цей твір повинен оцінюватися не лише в аспекті його історичного значення – як один з перших українських квартетів. За своїми мистецькими якостями він цілком може увійти до концертного репертуару.

ЛІТЕРАТУРА

1. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів : НТШ ім. Т. Шевченка, 2000. – 285 с.

2. Павлишин С. Львівські музиканти а “празька школа” / Стефанія Павлишин // Союз Українських Професійних Музик у Львові : Матеріали і документи [ред.-упор. В. Сивохіп, Р. Стельмашук]. – Львів : В-во “Сполом”, в-во М. П. Коць, 1997. – С. 15-18.
3. Ржевська М. Сильові тенденції у музиці наддніпрянської України першої третини ХХ століття / Майя Ржевська // Питання стилю і форми в музиці: збірка статей [ред.-упорядник Я. Якуб'як]. – Львів : Каменяр, 2001. – С. 111-122.
4. Стельмашук Р. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року). / Роман Стельмашук // Союз Українських Професійних Музик у Львові : Матеріали і документи [ред.-упор. В. Сивохіп, Р. Стельмашук]. – Львів : В-во “Сполом”, в-во М. П. Коць, 1997. – С. 19-30.