

УДК 78.27;78.491

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-5

Завадовський Юрій Олегович  
творчий аспірант кафедри струнно-смичкових інструментів,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0006-1616-8264>

## СТРУННИЙ КВАРТЕТ В. ФЛИСА В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ДИСКУРСІ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

*У статті розглядається один із вагомих творів львівського композитора, теоретика і педагога Володимира Васильовича Флиса (1924–1987) – Струнний квартет. Підкреслюється необхідність повернення в активний концертно-дидактичний обіг композиторській творчості В. Флиса, незаслужено витісненої з концертної і педагогічної практики через несприятливі суспільно-політичні обставини, створені для українських митців комуністичним режимом. Стисло представлений життєвий і творчий шлях митця, який починав навчання у Берлінській консерваторії, згодом пройшов сталінські табори, після повернення продовжив навчання і працю у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка, як теоретик разом з Я. Якуб'яком підготував серію підручників сольфеджіо для музичних шкіл. Його життєтворчість може слугувати прикладом трагічної долі українського інтелігента, що через репресії комуністичної влади не зміг повністю реалізувати свій потужний творчий і науковий потенціал, і навіть в майбутньому його спадщина – важлива частка української музичної культури середини ХХ сторіччя – не була належно вивчена. Хоч і нечисленний, його композиторський доробок містить такі вартісні артефакти, як Симфонія, симфонічна поема «Ярема Галайда», кантата «Дзвенить, Карпати», вокальні, скрипкові та фортепіанні мініатюри, обробки народних пісень. Відтак інтерпретація його камерно-інструментальної творчості поки не ставала об'єктом самостійного дослідження, а тому вартує спеціального висвітлення. Зокрема це стосується струнного квартету, щодо якого автор статті пропонує власну інтерпретаційну концепцію, орієнтовану на особистісні пізньоромантичні засади індивідуального стилю композитора.*

**Ключові слова:** камерно-інструментальна музика, квартет, Володимир Флис, пізньоромантичний стиль, інтерпретаційна концепція.

### **Zavadovskyi Yurii. String Quartet by V. Flys in the interpretive discourse of the composer's work (to the 100th anniversary of his birth)**

*The article examines one of the outstanding works of the Lviv composer, theoretician and teacher Volodymyr Vasylovych Flys (1924–1987) – String Quartet. It is emphasized the need to return to the active concert-didactic circulation of V. Flys's compositional work, undeservedly forced out of the concert-pedagogical practice due to unfavorable social and political circumstances. The life and creative path of the artist is briefly presented, who began his studies at the Berlin Conservatory, later went through Stalin's camps, and after his return continued his studies and work at the Lviv Conservatory named after M.V. Lysenko, as a theoretician, together with J. Jakubyaka, prepared a series of solfeggio textbooks for music schools. His work can serve as an example of the tragic fate of a Ukrainian intellectual who, due to the repression of the communist authorities, was unable to fully realize his powerful creative and scientific potential, and in the future, his legacy – an important part. Ukrainian musical culture of the middle of the 20th century – has not been properly researched. His compositional works, although few, include such valuable monuments as the Symphony, the symphonic poem "Yarem Galaida", the cantata "Call, Carpathians", vocal, violin*

*and piano miniatures, arrangements of folk songs. Therefore, the understanding of his chamber-instrumental creativity has not yet become an object of independent research, and therefore deserves special attention. In particular, this applies to the string quartet, regarding which the author of the article offers his own interpretative concept, focusing on the personal late-romantic foundations of the composer's individual style.*

**Key words:** *chamber-instrumental music, quartet, Volodymyr Flys, late romantic style, interpretive concept.*

**Вступ.** Цьогоріч минає 100 років від дня народження Володимира Васильовича Флиса (1924–1987), талановитого композитора, теоретика і педагога. Йому Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка завдячує значними здобутками у вихованні плеяди яскравих українських композиторів кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ сторіччя – Віктора Камінського, Ганни Гаврилець, Ольги Криволап, Віктора Тиможинського, Олександра Левковича, Богдани Фроляк, Олександра Опанасюка, Людмили Думи, Романа Стельмашука та деяких інших.

Не меншими були і його заслуги в царині музикознавства. Без перебільшення, його фундаментальний підручник «Сольфеджіо» для дитячих музичних шкіл з першого по сьомий клас, створений у співавторстві зі знаним львівським музикознавцем Яремою Якуб'яком, не просто визначив нові шляхи вивчення цього необхідного теоретичного предмету, але й чи не вперше послідовно довів потребу виховувати слух і почуття ритму, засвоювати основні елементи музичної побудови на національному матеріалі. Як зазначає Н. Толошняк, «ця ґрунтовна методико-теоретична робота, яка базується переважно на українському пісенному матеріалі та музиці українських композиторів з чітким поясненням кожної запропонованої теми, і досі не втрачає своєї цінності та актуальності на теренах музичної педагогіки»<sup>1</sup>.

Слід особливо підкреслити, що підручник, побудований на українських фольклорних і професійних зразках, побачив світ у складний суспільно-історичний період, в останні роки брежнєвської стагнації: 1-4 клас – 1976–1979 рр., 5 клас – 1980 і 1983 рр., 6 клас – 1981 р., 7 клас – 1982 р., коли будь-які українські національні «акценти» в освіті сприймалися вкрай небажано на тлі оголошеної суслівської докторини про «нову історичну спільноту людей радянський народ». Тож це було не тільки важливе методичне досягнення, але й мужня громадянська позиція.

Якщо додати до вищесказаного, що курс поліфонії, який В. Флис читав для студентів-музикознавців і композиторів, ґрунтувався на фундаментальних засадах світової дидактичної практики музичних академій і консерваторій, то не викликає подиву, що його авторитет як науковця і педагога був беззаперечним і залишився в анналах історії ЛНМА ім. М. В. Лисенка як взірць досконалого опанування теоретичними дисциплінами і методики викладання композиції.

Натомість набагато менше уваги приділяється власній композиторській творчості В. Флиса, незаслужено витісненій з концертної і педагогічної практики не з огляду її меншої художньої вартості, а лише через несприятливі суспільно-політичні обставини, що не тільки загальмували його плідний розвиток як митця і науковця, але й в майбутньому залишили в тіні цінний доробок – важливу частку української музичної культури середини ХХ сторіччя.

<sup>1</sup> Толошняк, Н. Володимир Флис – причинки до портрету мистецької особистості. *Scientific Collection «InterConf»*, № 112, 2022. С. 240–243. Retrieved from <https://archive.interconf.center/index.php/conference-proceeding/article/view/691>

**Матеріали і методи.** Оскільки творчість В. Флиса в радянський період свідомо не популяризувалась, а в часи Незалежності до неї звертались лише спорадично, то розвідок, критичних текстів і досліджень, їй присвячених, небагато. До особистих спогадів можна віднести невеликі популярні тексти С. Стельмащука, Г. Кравчука, а також інтерв'ю з В. Камінським, вміщеним у дисертації О. Білас. Крім них на увагу заслуговують стислі вступи до нотних видань Т. Дем'янчик, Л. Думи, Г. Карась, В. Пасічника, дослідницькі студії обмежуються фрагментами дисертацій і статей В. Золочевського, Л. Шегди, В. Андрієвської, А. Ковбасюка з акцентом на аналіз обраних жанрів.

Однак питання інтерпретації його камерно-інструментальної творчості поки не ставала об'єктом самостійного дослідження, а тому вартує спеціального висвітлення. Матеріалом, який розглядається в статті, став струнний квартет e-moll, написаний в 1960 році й остаточно відредагований у 1976 р. Для розкриття теми застосовано загальнонаукові методи (історичний, персонологічний), емпіричні (спостереження та опису), спеціальні музикознавчі (аналітичний, інтерпретологічний).

**Результати.** Життєпис Володимира Флиса може слугувати прикладом трагічної долі українського інтелігента, що через репресії комуністичної влади не зміг повністю реалізувати свій потужний творчий і науковий потенціал. Його біографія доволі докладно представлена у відповідній статті у Вікіпедії<sup>2</sup>, а також у цитованій вище статті Н. Толшняк, тож у поданому тексті окреслимо кілька найважливіших подій, які, безперечно, опосередковано відобразились у формуванні його індивідуального стилю й зокрема у стилістиці аналізованого квартету.

Народився майбутній композитор і вчений у м. Станиславові (нині Івано-Франківськ) в родині інтелігентів. Домашнє музикування належало до улюблених занять родини, тому Володимир з дитинства грав на скрипці та фортепіано. Початкову музичну освіту здобув у консерваторії ім. С. Монюшка у рідному Станиславові по класу скрипки (1932–1939). На той час рівень цієї консерваторії був доволі високим і давав добру підготовку своїм вихованцям, не лише суто інструментальну, але й теоретичну, заохочував до участі в культурних акціях міста. «Учні та викладачі консерваторії проводили активну мистецьку діяльність у місті. Постійними були «пописи» (концерти-звіти) учнів, які проходили в останню неділю місяця 3–9 разів на рік. Два рази на рік влаштовувалися підсумкові концерти. Після закінчення випускних екзаменів відбувалися “пописи” випускників. Учні консерваторії брали участь у постановці оперних спектаклів, традиційними стали вечори “Фрагменти з опер”»<sup>3</sup>.

В часі Другої світової війни юнак, маючи добру музичну підготовку, зважився здавати іспити у Берлінську консерваторію Штерна, притому гармонію в нього приймав знаменитий німецький композитор Ріхард Штраус. Але В. Флис провчився у Берліні лише півроку у 1943 р., а потім повернувся додому. Одразу після війни вступив до Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка в клас композиції професора Романа Сімовича. Отже, в цей період особистісного становлення вже повністю сформувались його естетичні смаки, а також національний світогляд. Прихильність до пізньоромантичної густої насиченої фактури, барвистої гармонії і тембральної палітри, розбудованих форм, очевидно, виникла завдяки захопленню творчістю Р. Штрауса. Інноваційне трактування українського, зокрема карпатського, фольклору, притаманне багатьом його творам, ймовірно,

<sup>2</sup> Флис Володимир Васильович – Вікіпедія (wikipedia.org) (доступ з дня 14.02.2024).

<sup>3</sup> Храбатин Н., Гречаник О., Яковин Т. Івано-Франківськ у плінні часу. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. С. 52.

має свої витoki у творчості представників «львівської празької школи», до якої належав і його вчитель Р. Сімович<sup>4</sup>.

Плідне творче становлення В. Флиса було перерване сталінськими репресіями, які в цей період в Галичині торкнулися майже 25% місцевого населення. «1947 року його як студента третього курсу було заарештовано репресивними більшовицькими органами та після тривалих допитів засуджено на 25 років позбавлення волі за статтею «Зрада Батьківщині та контрреволюційна діяльність» (за даними біографа Володимира Пасічника, можливо, основною причиною арешту В. Флиса було його навчання в Берлінській консерваторії, де вступний іспит з гармонії приймав видатний композитор Ріхард Штраус). 1948 року композитора засилають у Карагандинський виправно-трудоий табір (Казахстан), який значно підірвав його життєві сили і лише через шість років, 22 жовтня 1954 року Карагандинський обласний суд ухвалив рішення про термінове звільнення В. Флиса за станом здоров'я. Остаточне звільнення і закриття справи композитора було здійснено 1956 року Управлінням Комітету державної безпеки при Раді Міністрів СРСР на Білоруській залізниці та в документації зазначено, що справа за обвинуваченням закрита через відсутність кримінального злочину»<sup>5</sup>.

1957 року композитор повертається до Львова, де йому вдалось поновити навчання у *almater* і навіть у класі композиції того ж професора, у якого він починав заняття перед арештом, – у Романа Сімовича. Консерваторію він закінчує з відзнакою 1961 року симфонічною поемою «Ярема Галайда» за поемою Тараса Шевченка «Гайдамаки». Прикметно, що перша версія струнного квартету була написана за рік до диплому, ще в часі студій. Але його, як і дипломну симфонічну поему, ніяк не можна трактувати в руслі ранніх студентських творів, оскільки на той час випускник вже мав 37 років і був цілком зрілою особистістю. Страшні життєві випробування знайшли своє художнє втілення в драматизмі і трагічній експресії музичних образів його «післятабірних» творів.

Після закінчення консерваторії В. Флис спочатку кілька років працює в Івано-Франківському музичному училищі та паралельно в педагогічному інституті, а після того переїжджає до Львова, де викладає в музичному училищі, а згодом в консерваторії та паралельно в спеціальній музичній школі-десятирічці ім. С. Крушельницької. Педагогічну працю Володимир Васильович провадив до кінця життя, і в заняттях зі студентами розкривались його естетичні переконання і художні пріоритети. Згадує перший учень В. Флиса в класі композиції, нині проректор ЛНМА ім. М. Лисенка, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, професор Віктор Камінський: «Володимир Васильович сам мав фундаментальну школу – і в композиції, і в теорії, тому дуже прискіпливо стежив за тим, щоби його вихованці перейняли від нього якомога більше з того, чого він міг їх навчити. Його найулюбленишим «коником» була поліфонія, її він знав настільки досконально, що не уявляю собі, чи у Львові на той час був ще якийсь спеціаліст такого класу. Розряди Фукса, весь космос бахівської і взагалі, барокової поліфонії, сучасні поліфонічні техніки Хіндемита, Шостаковича, новітні ладові системи – все це ми, його учні, зобов'язані були не тільки знати, але й вміти застосувати на практиці.

Він сам тяжів за своєю тонкою натурою до пізнього романтизму, був більше лірик за обдаруванням, але у нас підтримував інтерес до новацій, заохочував використовувати

<sup>4</sup> Див. про це: Кияновська Л. «Празька школа» львівських композиторів та її роль в музичному житті краю. «Празька школа» львівських композиторів. Зб. статей. Упорядник Л. Кияновська. Львів: Тетюк Т.В., 2014. С. 10–30.

<sup>5</sup> Флис Володимир Васильович – Вікіпедія (wikipedia.org) (доступ з дня 14.02.2024).

і додекафонні прийоми, і алеаторичні, і сонорні – це зараз такі поради звучать досить невинно і само собою розуміються, але не забувайте, що мова йде про 70-ті роки ХХ ст., коли все ще насаджувався метод соціалістичного реалізму, і ніякої тобі додекафонії»<sup>6</sup>.

В цьому спостереженні його учня проглядаються ще деякі приховані механізми його творчості: очевидно, В. Флис в інших життєвих суспільно-історичних умовах неодмінно вдався б до сміливішого експерименту, але попри те, що він вистояв у комуністичних таборах, певне внутрішнє гальмо, острах перед тим, щоби знову не потрапити в лещата спецслужб, стримували його від інновацій музичної мови. Чуттєва романтична мова, колоритність українського, надто ж рідного йому карпатського фольклору, служили своєрідним прихистком для виразу думок і почуттів, а водночас не наражали його на небезпеку нищівної критики. Ця роздвоєність, очевидно, була для нього важким тягарем, про що він опосередковано, переносючи опис ситуації на свого учителя Романа Сімовича. Знову звернемось до спогадів Віктора Камінського:

«Він розповідав тим, кому довіряв (а я належав до таких), трагічну історію свого викладача з композиції Романа Сімовича. В юності Сімович навчався у Празькій консерваторії, був найбільш радикальним новатором з усіх «львівських пражан» і подавав великі надії. Тому наприкінці 40-х років ХХ ст., коли Флис починав у нього навчатись (до арешту), Сімович, спонтанно імпровізуючи, грав доволі складні атональні послідовності. Але коли за десять років Флис повернувся з Сибіру, і знов потрапив до свого викладача, той вже грав тільки діатонічні тризвуки. Так комуністична влада ламала не лише самих людей, але й їх творчість. Гадаю, такими розповідями Володимир Васильович своєрідно застерігав нас від зради своїм ідеалам»<sup>7</sup>.

Водночас попри надто інтенсивну педагогічну працю, В. Флис завжди знаходив час для творчості. Хоч не часто, але його музика звучала з концертної естради: вокальні твори – у виконанні Марії Байко, Марії Процев'ят, симфонічні – під орудою Ісака Паїна, камерно-інструментальні, зокрема квартет виконували викладачі кафедри камерного виконавства, фортепіанні з успіхом звучали у виконанні Ярослави Матюхи. Не одразу, але в 1970-х роках Володимира Флиса прийняли у Спілку композиторів України.

З огляду на вказані обставини, за яких митець ніяк не міг присвячувати творчості достатньо часу, його спадщина кількісно невелика, нараховує трохи більше двадцяти творів, з них більшість – вокальні, це солоспіви на вірші українських поетів та обробки народних пісень, та інструментальні мініатюри для улюблених інструментів фортепіано і скрипки. З масштабніших опусів на увагу заслуговують кантата «Дзвенить, Карпати» (1960–1975), згадана вже симфонічна поема «Ярема Галайда» (1961), Симфонія (1972), поема-кантата «Моя Батьківщина» (1976) та об'єкт аналітичних студій цієї статті – струнний квартет D-dur (1960–1976).

Квартет мав порівняно щасливішу долю, оскільки його виконували педагоги кафедри камерного ансамблю, які послідовно пропагували українську музику. Саме для поповнення репертуару кафедри на видавничій базі Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка у 2004 році були видані ноти Квартету для двох скрипок, альту та віолончелі. Партитура та голоси за редакцією та з вступним словом викладача кафедри

<sup>6</sup> Цит. за: Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Рукопис канд. дис. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. С. 207.

<sup>7</sup> Там само.

віолончелістки Тамари Дем'янчик. На це видання ми і спираємось у поданій статті. Спеціальну аналітичну розвідку Квартетові В. Флиса у своїй дисертації присвятила ще одна викладачка кафедри камерного ансамблю ЛНМА ім. М. В. Лисенка Вікторія Андрієвська<sup>8</sup>. Вона здійснила вельми докладний теоретичний аналіз музичної мови і побудови твору, відтак у статті немає потреби повторювати вже зроблені висновки, а варто зосередити увагу на інтерпретаційних особливостях циклу і представити власну виконавську концепцію.

Чотиричастинний цикл Квартету загалом відповідає класичному канону за принципами зіставлення окремих частин і вирішенням форми кожної з них: перша частина – сонатне *allegro* з дзеркальною репризою, друга частина – складна тричастинна форма, третя, скерцозно-танцювальна, грайлива, використовує аналогічну форму, фінал написаний у формі рондо. Подібна структура відома ще з квартетів Й. Гайдна і В. А. Моцарта. Видавалось би, що така вірність канону може свідчити про учнівський характер твору і певну вторинність. Але насправді це цілком невірне поверхнєве враження, а вирішення В. Флисом традиційної структури при глибшому ознайомленні є вельми винахідливим і містить немало свіжих, яскравих і небанальних моментів, які вказують на сучасне мислення композитора.

Так, вже головна тема сонатного *allegro* розпочинається з «вершини-джерела», в основі якої сконцентровано надзвичайно інтенсивний раптовий злет – колосальний імпульс до подальшого розгортання інтонаційних подій. Виконавцям необхідно вельми продумано підійти до експонування головного тематичного зерна, з якого проростатиме матеріал першої частини, передусім у розробці. Не варто тут захоплюватись надто прямолінійним динамічним натиском, що може провокуватись темпом *Allegro* і початковим *f*. Навпаки, особливу увагу слід звернути на динамічні перепади: *f* – *mp* – *f* – *mf*, на вимовні паузи впродовж цілого такту після тритактового активного звучання. Зрештою, ще з доби бароко таке усічення закінчення фрази (*Apropos*) позначало трагічність, тривожність.

Кількаразове повторення теми-зерна покликане підкреслити експресію наростання драматизму. Не менш важливим для подальшого розвитку є також тріольний контрапункт до основного тематичного зерна, який згодом у процесі розвитку набуватиме самостійного виразового значення. Загалом характер виконання мав би наголосити почуття невідворотності трагічних інтонаційних подій, що повинен породжувати у сприйнятті слухача внутрішньо суперечливий образ, сповнений колосального піднесення, а водночас і тривожного очікування.

Розвиток головної партії інтенсивний і немовби стиснений у часі й просторі, зважаючи на щільність заповнення фактурного об'єму і при тім відсутність регулярної пульсації. Прикметно, що композитор, почавши частину з такої енергійного піднесеного спалаху при динамічних контрастах, у розвитку тематичного ядра у викладі головної партії уникає гучної динаміки і попри зазначену щільну фактуру обмежується динамічним відтінком *mp*. Це вказує виконавцям на необхідність передати стан прихованої напруги, від того ще більш тривожної.

Побічна партія переносить інтонаційні події у сферу ліричної рефлексії. В. Андрієвська вбачає в ній «просвітлену лірику, що асоціюється з інтонаційною сферою

<sup>8</sup> Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. ... канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. С. 109–113.

романтичних колискових» і знаходить спільні риси з «народно-підголосковим багатоголоссям, підкресленим мелодизованим підголоском альтя»<sup>9</sup>. Для виконавців тут постає завдання втілити певну ілюзорність, а поруч з тим – яскраві переливи настроєвих барв. Адже композитор творить тут неоднорідний образ, а навпаки, всіма засобами підкреслює його мінливість, на що вказує, зокрема, значне динамічне наростання після такту 8 від початку побічної партії, і перекидання основної мелодичної лінії у партію віолончелі (тільки вона має динамічний відтінок *f*, всі інші обмежені *mf*, причому крайні голоси ведуть розвинену мелодичну лінію, а середні створюють вібруючий фон, що теж слід точно вивірити у інтерпретації). Цей сплеск активності проте триває наступні дев'ять тактів, а потім раптово поступається місцем розосередженому блуканню і спогляданню на динаміці *pp*. Слід дуже вдумливо інтерпретувати тут специфічну гармонію і фактуру, які відзначаються значним просторовим об'ємом і відсутністю тривалішої визначеної ладотональної опори.

Розробка позначена піднесеністю, яскравими контрастами, і може навіть «провокувати» на відкриту непогамовну експресію, тим більше, що й авторська ремарка *molto agitato*, і динаміка *f*, і активний рух дрібними тривалостями (спочатку постійно пульсуючими тріолями, а потім і шістнадцятими) зберігається доволі довго. Але, на нашу думку, тут більш доцільним буде все ж дещо стриманіший динамічний та темповий план, що вміщається в рамки «золотої середини», ніде не проявляючи надмірності. Таким чином, забезпечуватиметься відчуття внутрішньої сили, позбавлене зовнішньої патетики, що і є виявом справжнього драматизму.

Дзеркальна реприза починається з побічної партії. Палітра її емоційних барв залишається настільки ж пастельною і світлою, як в експозиції, а навіть більш однорідною. Тим яскравішим виявляється контраст із головною партією, яка являє собою тут згусток непогамовної енергії, потенціал якого розкривається тут у безперервному наростанні до кульмінації, до останніх тактів частини, що завершується зойком – і після нього опадає, наче вичерпавши свої сили.

Друга частина – *Andante cantabile, A-dur* – ліричний центр циклу. В. Андрієвська дає йому дуже влучну характеристику: «дивовижної краси лірика. Тему розпочинає друга скрипка на фоні погойдуння підголоску альтя, що створює, подібно до побічної теми I частини, настрій колискової пісні»<sup>10</sup>. Самозаглиблена лірика, здається, повинна запанувати у всій частині, проте вона кілька разів переривається контрастними епізодами, з різною градацією драматизму.

Перший контрастний епізод починається через десять тактів після цифри 1, з авторською ремаркою *Piu mosso* і триває всього чотири такти. Тут композитор уводить алюзію на тему головної партії з першої частини, проте вона позбавлена тієї експресії, якою була забарвлена, а сприймається як далекий спогад. Другий контрастний епізод починається від цифри 2, це середній розділ тричастинної форми. Задушевна промовиста тема віолончелі немовби проривається у важливу для всього образно-емоційного строю квартету сферу особистих переживань, її теплий тембр тут особливо виразно наближений до схвильованого людського голосу, як сповідь самого композитора. Цей епізод, окрім ліричного тепла, таїть у собі приховану міць, експресію, для нього також

<sup>9</sup> Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. канд. мист.17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. С. 110.

<sup>10</sup> Там само, с. 111.

притаманна глибинна філософська зосередженість. Це один із змістовно найбільш наповнених епізодів усього циклу.

Реприза, яка починається від цифри 5 дещо змінює початковий образ: він вже не настільки ілюзорний, а немовби «матеріалізується», що підкреслено динамічним відтінком *mf*. Досить швидко розвиток підводить до наступної контрастної хвилі – від цифри 6, знову з ремаркою *Piu mosso*, і тут вже асоціація з головною темою першої частини окреслена виразніше, характер позначений рисами навіть деякої розгубленості, тривожності, обертається довкола своєї вісі наче у пошуку виходу. І лише останні такти знову вносять умиротворення, стрімко злітаючи вгору і розчиняючись вдалині.

Третя частина *Allegro, G-dur-e-moll*, за розмірами дещо менша, В. Андрієвська навіть вважає, що «мініатюрні розміри частини (АВСА) переводять її у ранг інтермедії між ліричною третьою та народно-танцювальним фіналом»<sup>11</sup>, і відзначає поруч з тим близькість її музичної мови до манери троїстих музик. Не зовсім погоджуємось з тим, що розміри частини настільки мініатюрні – адже вона містить 140 тактів (супроти 230 тактів наймасштабнішої першої частини в тому ж темпі *Allegro*). Хоча третя частина, як і належить традиції сонатно-симфонічного циклу, спирається на танцювальний ідіом і втілює головню скерцозний, легкий, жартівливий образ, однак не концентрується лише на ньому, що було би зрозуміло у частині інтермедійного типу, а, як і в попередніх частинах, зіставляє низку контрастних станів. Натомість спостереження авторки дисертації про близькість тематизму до троїстих музик вважаємо дуже важливим, і розвиваючи цю думку, зазначаємо, що В. Флис творить тут своєрідну «репліку» на стиль гуцульської сецесії, який отримав своє філігранне втілення у інструментальних опусах Миколи Колесси.

Світла прозора тема спочатку експонується у середньому і високому регістрах (без віолончелі), її неодмінно слід виконати політним, дзвінким звуком, дрібним штрихом. Зі вступом віолончелі тема набуває щільнішого, більш «матеріалізованого» звучання, танцювальна енергія потрохи зростає, гострішими стають синкоповані акценти, вищими і рішучішими – стрибки, проте хвилеподібна динаміка, яка коливається від тихішого до гучнішого звучання і навпаки, регулює піднесення і спади, аж врешті перше коло танцю завершується на *pp* і підводить до короткої восьмитактової зв'язки (цифра 2). В ній основне тематичне зерно проводиться стиснено, наче у малому колі танцю, графічно чітке проведення теми набуває дещо таємничого відтінку завдяки супроводу *pizzicato* віолончелі на триольних арпеджіо і хроматичній «світлотіні» витриманих нот у середніх голосах.

Наступний середній епізод (цифра 3) з авторською ремаркою *L'istesso tempo cantabile* містить контрастний образ, лірична тема, хоч і проводиться в тому ж темпі, набуває задумливості, кожна фраза повинна проводитись дуже зосереджено, наче графіка, прописана тонким пером. Гармонічна вертикаль творить тут дуже красиві колористично-делікатні звучання, які потрібно уважно прослухати.

Скорочена реприза проводить основну тему у стрімкому динамічному злеті від *mp* до *f*, а потім так само стрімко спадає і на кількох останніх нотах *pizzicato* у всіх інструментів розчиняється остаточно.

Фінал *Allegro agitato, e-moll* розпочинається пружним енергетичним цілеспрямованим танцювальним кружлянням. В. Андрієвська характеризує його як «нестримний потік танцювального руху, заснований на гуцульській танцювальній мелодії коломийкового

<sup>11</sup> Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. канд. мист.17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. С. 112.



типу. Рефреном виступає запальна коломийка, викладена унісоном скрипки, альту і віолончелі, за другим проведенням – першою скрипкою і віолончеллю<sup>12</sup>. У виконанні фіналу основним завданням є забезпечення пружності, а водночас певної стриманості звучання, слід стежити за тим, щоби уникнути метушливості і одноманітності танцювального образу. Адже на відміну від попередніх частин, енергійна запальна стихія танцю панує у фіналі безроздільно, лише відтіняючи провідний стан колористично-барвистими епізодами – соло віолончелі у першому епізоді (від цифри 2) театральню виводить на авансцену одного з танцюристів, його вибагливі «колінця» незабаром підхоплюють усі учасники танцювального дійства. Другий епізод (від цифри 5, *poco meno mosso, scherzando*) акцентує більш граціозний, жіночий танець, перекидаючи смислову арку до третьої частини. Завершення Квартету, як і в другій та третій частині, відбувається на зникаючій гучності, розчиняється у тиші. У цих «зникаючих» останніх тактах закладена одна з основних ідей циклу – ідея ірреальності, ілюзорності всіх інтонаційних подій.

**Висновки.** Образна концепція циклу, її індивідуальне мовно-стильове вирішення виявляє безумовний талант автора, його впевнене володіння формою і всім арсеналом виразових засобів, прекрасне чуття тембральних барв струнних інструментів (дається взнаки освіта скрипаля). Як видається, у Квартеті В. Флис втілює глибоко особисту рефлексію, пов'язану і з його замилюванням карпатськими пейзажами, тонким відчуттям барв і простору природи, і з ліричною чутливістю, притаманною його натурі. Те, що у втіленні цих образів композитор нерідко вдається до ефекту ілюзорності, раптового «розчинення», зникання, можна пояснити їх нездійсненністю для нього у реальності. Дозволимо собі висунути гіпотезу, що і до більш модерних виразових засобів В. Флис не сягав не тому, що він їх не знав чи не розумів – наведений спогад В. Камінського свідчить, що знав прекрасно і розумів важливість їх застосування в сучасній музиці, але свідомо уникав, ностальгічно плекаючи світ романтичної краси. Якщо трактувати Квартет В. Флиса не за одновимірною шкалою художньої вартості «експериментальне – традиційне», а у його власній духовній оптиці, то він являє собою цінний артефакт, який повинен збагатити національний концертний і педагогічний репертуар.

### Література

1. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2010. 207 с.
2. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Дис. канд. мист. 17.00.03–Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка, 2018. 225 с.
3. Кияновська Л. «Празька школа» львівських композиторів та її роль в музичному житті краю. *«Празька школа» львівських композиторів*. Зб. статей. Упорядник Л. Кияновська. Львів: Тетюк Т.В., 2014. С. 10–30.
4. Толошняк, Н. Володимир Флис – причинки до портрету мистецької особистості. *Scientific Collection «InterConf»*, № 112, 2022. С. 240–243. URL: <https://archive.interconf.center/index.php/conference-proceeding/article/view/691>
5. Флис Володимир Васильович – Вікіпедія (wikipedia.org) URL: <http://sur1.li/tenxg> (доступ з дня 14.02.2024).
6. Храбратин Н., Гречаник О., Яковин Т. Івано-Франківськ у плині часу. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. 104 с.

<sup>12</sup> Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. канд. мист.17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. С. 112.