

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ

ТРЕТЯ СИМФОНІЯ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: Оксана Линів про перше виконання твору в Німеччині з Бамберзьким симфонічним оркестром

Симфонії Лятошинського виконуються сьогодні незаслужено рідко. Ви здійснили разом з Бамберзьким симфонічним оркестром запис Третьої Симфонії у початковій редакції вперше на Баварському радіо у Німеччині (запис транслювався 20 січня 2016 р. о 20:03). Не будемо зупинятися на багатостраждальній історії цього опусу. Добре відомо, що якщо би Лятошинський у 1954 році не переробив трагічний фінал на патріотичний, партитура лежала б на полиці, а автор ніколи не почув би її виконання. Прем'єра твору на концерті пленуму Правління Спілки композиторів України в Києві з оркестром Київської філармонії під керівництвом Натана Рахліна мала суперечливу реакцію. Люди аплодували стоячи, проте її приголомшливий успіх насторожив багатьох приспівників системи. Твір засудили як «антинародний» і заборонили, композитора звинуватили у формалізмі і буржуазному паціфізмі. Симфонія звучала за часів СРСР у 2-й редакції. Лише після розпаду системи до початкової редакції фіналу поверталися Ігор Блажков, Володимир Сіренко, Теодор Кучар. Порівнювати редакції та інтерпретації симфонії не входить у наші завдання, проте цікаво, що навіть серед історичних записів 2-ї редакції не прийнято говорити про краще або еталонне виконання. Чому склалася така ситуація?

Думаю, що геніальну музику Лятошинського всім нам треба ще дуже і дуже довго відкривати, вивчати і виконувати. Я вважаю, що на сьогодні стилю виконання Лятошинського як такого ще не існує.

Що було важливим під час роботи над партитурою 1-ої редакції і чи вдалося Вам наблизитися до таємниці стилю Лятошинського?

Чи вдалося мені наблизитися до стилю Лятошинського, зможуть оцінити слухачі. Від себе можу сказати одне – тенденція трактувати Лятошинського патетично і громіздко з точки зору динаміки, артикуляції, фактури мені чужа. Музика Лятошинського для мене дуже філософська, інспірує до вдумливого і тонкого підходу, як, наприклад, музика Олександра Скрябіна чи Густава Малера. В їх партитурах всю позначену в нотному тексті динаміку треба трактувати умовно, детально розбиратися у співвідношеннях окремих ліній по відношенню до цілісної фактури, адже це важливо не лише для формотворення. У відомих мені інтерпретаціях симфонічних творів Лятошинського динаміка трактується більш узагальнено, тобто проставлені композитором відтінки *forte* та *fortissimo* розповсюджуються на всі групи інструментів. Лятошинський мислив поліфонічно. Для мене –

це основа його стилю. Узагальнене трактування динаміки і фактури заважає прослухати контрапункт голосів і нівелює поліфонічну сутність музики. Я вважаю, що головними завданнями диригента має бути деталізація тематизму, диференціація інтонаційного розвитку кожного голосу окремо, виділення головних і другорядних планів, розуміння вектору їх розвитку, увиразнення початкової і розробкової фаз у співставленні тематичних пластів.



Оксана Линів. Фото – Олег Павлюченков

Як Ви вирішували нові для музикантів Бамберзького оркестру художні і технічні завдання?

Музика Лятошинського настільки рідко зустрічається в концертному репертуарі, що критерії її виконавської практики взагалі не існують. Навіть коли я спілкуюся з оркестрантами з України, вони говорять про концерти Лятошинського як про поодинокі факти, при цьому наголошують на підвищеній складності цієї музики. Разом з тим, концерти Лятошинського згадуються як велика, навіть етапна подія в творчій біографії оркестру. Про що це говорить? Для інтерпретації симфонічної музики Лятошинського у музикантів не вироблені навички, які миттєво спрацьовують під час виконання творів Бетховена, Чайковського, Шостаковича, тощо. У музикантів виникають конкретні питання про побудову фрази, методи звуковідтворення, тембрового балансу, не говорячи вже про інтонаційну драматургію твору. На репетиціях доводиться розбирати кожну деталь: яким штрихом грати, які пласти увиразнити, які приховати, які елементи головні, які фонові, тощо. Якщо оркестрову макрофактуру Лятошинського не розкласти на окремі цеглинки, лінії і фарби, якщо гармонічний масив партитури не зробити прозорим, музиканти просто не почують свій голос і втратять орієнтир у колосальному симфонічному макрокосмі композитора.

Тепер зрозуміло, наскільки відповідальною є роль диригента. Виходить, щоб розібратися у тембро-інтонаційних зв'язках симфоній Лятошинського, Ви маєте аналізувати з оркестрантами партитуру на музикознавчому рівні. Давайте розберемося по частинах у деталях Вашого трактування одного з найскладніших опусів Майстра. Буквально кілька слів перед цим хотілося б почути про Ваше ставлення до титульної назви Третій симфонії «Мир переможе війну». Мені здається, що частково об'єктивне трактування симфонії пов'язане зі сприйняттям назви як програми або патріотичного гасла.

Фактично так, адже музиканти очікують від диригента також чітких завдань, а не гасла. Титульна назва для мене – не пафосне узагальнення, а філософське питання. В назві «Мир переможе війну» слово «переможе» є для мене ключовим. Через шість років після Другої світової війни Лятошинський не стверджує «Мир переміг війну». Хоч війна фактично скінчилася, для композитора час перемоги ще не настав. Зауважу, що у 50-ті роки Лятошинський не мислив гаслами «Слава Перемозі!», а рефлектував, запитував «Мир переможе війну...». Замість патетики перед нами розгортається велична картина трагічної, драматично-філософської фрески.

Отже, Лятошинський стверджує тільки факт трагедії? Концепція фіналу у 1-ій редакції не містить ствердження миру? Що тоді? Латентне запитання? Хитку ілюзію миру? Чи відповідає Лятошинський у фіналі на запитання, «мир переможе війну»?

Назва як питання лежить для мене не тільки у фіналі – це основа моєї концепції цілого твору. Під питання ставиться факт миру у тих соціально-політичних обставинах, які склалися після війни. Композитор також запитує, на якому етапі знаходиться розвиток подій історії, куди він веде, що змінилося, в яких умовах існують люди (в першу чергу творчі), який сенс повоєнних досягнень? З імпульсу запитання народжується інтонаційна колізія твору, який я мислю як грандіозний конфлікт індивідуальності, суб'єкта з фатальною дією вертикальної системи влади. Остання вирішує долю кожної людини і є сильнішою за неї. Вона є конфронтуючою силою, яка руйнує свободу життя і творчості. Для мене кожна з частин симфонії має чітку драматургію. Я сприймаю її на рівні сюжету. Починається перша частина з експозиції головних сил, які відразу вступають у конфлікт.

Симфонія побудована на лейтмотивах, лейтінтервалах, лейттембрах, що робить твір абсолютно унікальним в порівнянні з іншими сонатно-симфонічними циклами Лятошинського. Для мене як для диригента спочатку здалося загадковим, що композитор одні й ті ж самі теми трактував як ключові фігури або персонажі, які діють у кожній частині, протягом всього циклу симфонії. Тематичні співвідношення нагадують дієвих персонажів оперної драматургії. Щоб прочитати партитуру Третьої симфонії з точки зору образно-драматургічного розвитку, здогадатися і розшифрувати, які процеси відбуваються з тематизмом, я персоналізувала кожную тему.

Серед композиторів-симфоністів, здається не існує аналогів такого симфонічного мислення, яким оволодів Лятошинський.

Так, аналогів немає. Візьмемо першу тему, яка починається з септіми – ключового лейтінтервалу Лятошинського. Вона трактована як абсолютний дисонанс. Швидкі зміни низхідного та висхідного векторів, ламана структура теми має агресивний, наступальний характер. Для мене ця тема ототожнює систему, що тяжіє над кожною творчою і мислячою душею. Тема сприймається як факт, імператив, жорстока сила, якій протистояти не можливо. Відразу через два такти вступають фанфари. Для мене цей елемент означає відчуття *небезпеки*. Мене зацікавила взаємодія паралельних звукових пластів, які композитор вводить за принципом колажу. Я намагалася виділити у проведенні першої теми синкопований мотив, адже він ніби пробивається крізь агресивну масу, втручається в неї, намагається побороти. Цей мотив передбачає нову тему, яку я умовно назвала *відчуттям* художника. Фанфари втручаються у валторнову тему, але не належать до неї. Вони є абстрактним попередженням і, водночас, є наближенням страшної трагедії.

Це і є перша об'єктивна реакція на владу?

Так, крик фанфар буде надалі рвати оркестрову тканину, з'являючись у кожній частині. В темі залишаються також незмінними скандований ритм і гармонія.

Тембр також залишається незмінним?

Ні, тембри міняються: труби, валторни, тромбони.

Чи відбуваються зміни у фактурі й акордовій структурі теми?

Ні, акорди звучать чітко і модифікуються переважно ритмічно (*аугментуються* або згортаються) в залежності від емоційно-драматичної ситуації – виринають з підсвідомості, з пам'яті минулого, тощо. Ритмічні варіації звичайно впливають на характер теми, але її акордовий виклад залишається незмінним. Фанфари, ритмізовані синкопами, дестабілізують тематизм і агресивно перебивають масив оркестрової тканини.

Широка септімова лейттема звучить при повторенні на *mezzo-forte*, *piano* і *pianissimo*. Після об'єктивної картини трагічних обставин, що тяжіють над людиною, відбувається переосмислення подій з точки зору реакції суб'єкта. Тема миттєво відходить на другий план, в англійського ріжка вступає наступний найважливіший лейтмотив, що символізує стан душі людини підчас усамітнення і самозаглиблення. Пісенна побічна тема звучить як сповідь. Виразність низхідних секундних перекличок у дерев'яних духових інструментів сприймається як оазис ліризму. Проте цей стан триває недовго. Як тільки сповідь розчиняється у спокої, тишу руйнує агресія першої теми. Настирливість, з якою вона намагається охопити весь діапазон, Лятошинський досягає фактурними засобами. Інтонаційний контур теми розпорошується по різних тембрових групах. Для мене цей епізод асоціюється з абстрактним мотто влади контролювати кожний крок і навіть думки людини, проникнути в мозок, підкорити свідомість, не дати герою ні на мить залишатися самим собою. Така складна колізія зафіксована вже на перших трьох сторінках партитури. Увесь подальший тематичний розвиток я трактую як реакцію

суб'єкта на все, що відбулося. *Allegro impetuoso* важливо почати тихо, здалека, як перший імпульс протистояння об'єктивній реальності, спротиву, виявлення волі.

Ви чітко акцентуєте у кожному мотиві останній звук, у відомих мені виконаннях, навпаки, акцентується перший. Чому такі розбіжності. Як позначені акценти в партитурі?

Якщо акцентувати перший звук, тема створює враження сили опору. Проте я хотіла показати не боротьбу, а нервовість суб'єкту, напруженість мислення, а не його активність, розвинути конфлікт нерішучості і зародження волі, а не волю як таку. Для мене важливо показати не тему як данність, а тему як процес. В *Allegro* початок теми складається з двох елементів: перший – висхідний, наступаючий – герой ніби вірить, що ще може щось змінити. Але тема весь час перебуває в *sforzando*. У низхідний хроматичний мотив знову закрадається відчуття сумніву і страху. Потім – спроба їх подолати. Зароджується інша колізія, яка розгортається в інтенсивний конфлікт всередині героя. Тиск зовнішньої сили перманентно втілюється у фанфарному лейтмотиві. Герой поставлений перед дилемою вижити або загинути. Тому фанфара – не супровід, не фон, а продовження головної теми. Цей настирливий контрапункт мусить всю фактуру пробивати наскрізь як вторгнення страшною і неминучою реальності як бездушний сигнал про небезпеку, який не дає спокою. Вступ теми журби психологічно підготовлений і сприймається в контексті головної теми, навіть логічно обумовлений нею. У розділі *Pochissimo meno mosso* характер теми вже інший, ніж в експозиції (англійський ріжок). Сповідь досягає іншого емоційного ступеня: суб'єкт вдається до переосмислення цінностей.

Градус страждання в цьому проведеному темі журби очевидно підвищується?

Так і є, саме тому тема має звучати експресивно, а не жалісно чи плаксиво. Матеріал розгортається вглибину, поліфонічно ущільнюється, прямує до кульмінаційної точки, в якій фанфара стає несамовитою, руйнівною. Звучання на *fortissimo* і *marcatissimo* знаменує усвідомлення героєм точки неповернення.

Сигнал, який здалека попереджав про небезпеку, репрезентує тепер її очевидність. Небезпека вже тут, поряд.

Так, вже не можливо обминути її, уникнути, закрити очі. Агресивний сигнал теми системи оркестр скандує тепер на повний голос, затуплено, *sforzatissimo*. Тема поширюється на всі групи мідних духових інструментів.

Отже головна партія закінчується як категоричний імператив – «час настав». Що відбувається у побічній? Чому вона в мене асоціюється з літургійною архаїкою, стародавнім відспівуванням, інколи з темою «Со святыми упокой» з православної панахиди.

В побічній партії Лятошинський звертається до теми Дажбога з «Золотого обруча». Для мене ця тема – квінтесенція національної свідомості, яку композитор розумів як генетичний код українського народу. Не страждання особистості, не суб'єктивна образність, а прадавній, позачасовий зв'язок композитора з рідною землею, філософське занурення в історію, українську ментальність. Тема починається на абсолютному *pianissimo*. Після напруження першої кульмінації ніби проринається підсвідомість, герой шукає опори, свідчення власного глибокого

коріння, разом з тим, усвідомлення належності як до сучасності, так і до глобального пласту історії. Кожен з нас живе в історії, є складовою ланкою колективного процесу становлення нації. В темі Дажбога я сильно відчуваю і моє власне причастя до прадавнього шару колективного позасвідомого.

Хоральність, неспішний рух, ритміка кроку зближують тему також з бахівськими «Пасіонами». Можливо, ця архаїка ще донаціональна або вселюдська?

Крок за кроком ми прямуємо нескінченною дорогою життя, несемо за плечима багаж досвіду попередніх поколінь, у серці зберігаємо відчуття єдності зі своїм народом, свідомо розуміємо нашу відповідальність зберегти цей скарб, не розпорозити, не втратити, передати нащадкам.

Зрозуміло, чому ця тема так олюдноється у фіналі, набирає силу, але на початку я чую в ній мотиви відспівування.

Інколи так і є. У процесі розвитку тема повертається різними обличчями. Перше її проведення звучить як занурення у сон або підсвідомість. Починаючи з епізоду перекличок перших і других скрипок раптом оживає прадавня пам'ять, яка наповнює людину соком життя, дає сили і віру, не дозволяє втратити надію. Важливо довго витримати з оркестром архаїчну атмосферу звучання і інтонувати тему велично, гідно як вічну істину, глобальний закон життя. Але найважливіше – вміти сказати про все це тихо. Я просила тут струнні інструменти грати безвіратно, майже як у прострації.

Щоб позбавити тему емоційності?

Швидше суб'єктивності, не дозволити оркестру заграти збуджено чи поверхнево. Ця тема для мене – справжня філософія життя, яка віщується, а не промовляється артикульовано чи риторично. Тема спокійна і, водночас, містична, як заклинання, таємне знання, приховане у підсвідомості людини. Але в ньому – велика сила.

В цей момент важливо, щоб фанфара не зникла, а віддалено (в засурдиненої труби) нагадувала про себе. Тема безпеки ні на мить не зупиняє своїх погроз. Разом з тим, в її сприйнятті відбувається важливий перелом. Після занурення у глибини колективного позасвідомого людина чує сигнал про небезпеку по-іншому. Адже відбулося переосмислення власної ролі в історії, ніби людина зачерпнула з тої генетичної енергії нові сили. Тепер вона готова побороти не тільки свій страх, а і стати на захист інших.

Із цього починається розробка...

Так, починається дуже здалека. Саме головне – не дати прозвучати оркестру раптово, різко, а розвинути динаміку поступово. Цю тему я не відчуваю як тему-факт. Для мене важливо не створити враження механічної маршовості, а заново поставити знак запитання – тихо, поступово, ніби перед стартом розкрити енергію напруги у темі (починає співати соль-бемоль.... си-мі-мі-ре-соль-бемоль). Наприклад цей такт (дивимося партитуру на стику експозиції і розробки) не можна трактувати як наступний розділ *Rit. mosso*. Адже перший мотив розробки продовжує застигли лінії кінця експозиції і знову ставиться запитання, як розумно скористатися новонародженою силою. Я дотримувалася з оркестром динаміки і

акцентуації, позначеної Лятошинським. По-перше, треба грати *mezzoforte* а не *forte*.

По-друге, акцент, який Ви знову чітко підкреслюєте у кінці мотиву (як в експозиції, так і у розробці) на відміну акценту, який у відомих інтерпретаціях інших диригентів припадає на другий звук теми. Як проставляє цей акцент у партитурі сам Лятошинський?

Так, Лятошинський ставить акцент на останньому звуці. Звернемо увагу: якщо акцентувати другий звук, тема звучить як воля до ствердження, при цьому каденція послаблена (наспівує тему), а якщо на останньому, то тема звучить неспокійно, нервово, а каденція посилена (наспівує тему з іншим акцентом). Вся енергія висхідного інтервалу концентрується у каденції, зростає, дає поштовх дії. Тому і розвиток теми боротьби Лятошинський скоординує динамічно, ритмічно, артикуляційно. Не випадковий і контрапункт фанфари. Як можна героїчно інтонувати тему і взагалі щось стверджувати, коли поруч страшна небезпека? В розділі *Allegro* всі сили збираються до купи і розпочинається боротьба. Зауважу, що імпульс цій фазі розвитку дає саме агресивна тема, яку я назвала темою системи. Теми стикаються як персонажі, представлені у різних тембрах, різних іпостасях (наспівує фрагмент). Дуже важливий момент настає тоді, коли вперше у партіях третього тромбону, туби, двох фаготів, контрабасів і віолончелей з'являється на *piano* тема, яку я трактую як тему віри в перемогу.

Ця тема – не є трансформацією побічної?

Ні, для мене ця зовсім інша тема, не зважаючи на те, що вона виростає з інтонацій побічної (наспівує тему). Поясню: побічна була лише джерелом, голосом підсвідомості, з якого нова тема (повторюся, для мене – це тема віри в перемогу) зачерпнула свою силу ніби з криниці. Всі шари накладаються одне на одне, агресивність звучання посилюється і веде до переломного етапу драматургії. Під час напруженої сутички, коли раптом всі теми звучать *forte*, вступає тема страждання героя *cantabile*.

У розвитку тем я намагалася уникнути дрібності структури, мислила форму наскрізно. Лятошинський руйнує схеми. Як можна повернутися у репрізі до експозиційних тем, якщо події незворотні? Можливо, першу частину можна трактувати як симфонічну поему. Але я навмисно не визначала структурні позиції, а іменувала теми та прослідковувала їх фабульну взаємодію. Також окремо опрацьовувалися фрагменти, складні для оркестрантів з виконавської точки зору, як наприклад, проведення одного з лейтмотивів у мідних духових, який має прозвучати як гострий, злобно-кусючий гротеск.

Потім ця ж тема з'явиться в скерцо.

Так – симфонія лейтмотивна. Лятошинський з'єднує дуже протилежні сюжетні лінії і плани. Розділ, який здається репрізою ускладнений поліфонічним розвитком всіх оркестрових партій. Крім того Лятошинський яскраво втілює принцип кінематографічності, несподівано перетинає між собою передній план і віддалену перспективу. Таке враження, що ми споглядаємо за подіями в камеру, виділяємо окремі кадри, бачимо то загальну баталію, то зовсім поряд виринає лице окремих

людей, то крупним планом тільки очі нашого героя. Саме в такий момент композитор увиразнює тему страждання героя, яку сильніше і сильніше атакує агресія фанфар. Її скандований виклад стає нав'язливим, напруження росте, відчуття небезпеки посилюється і ніби огортає величезними динамічними хвилями тему боротьби. Особливо важливим став для мене наступний ефект: Лятошинський проставляє у кожному такті інший темп, досягаючи вільної динаміки темпо-ритму в кожній темі. Тема страждання героя сповільнюється, а теми боротьби, атаки, агресії пришвидшуються, і при цьому вони весь час звучать синхронно.

Як цей ефект реалізується з технічної точки зору?

Дуже складно! Зверніть увагу: в партитурі тема наступу проводиться на *accelerando* плюс викладена шістнадцятими і тридцять другими, а тема страждання, навпаки, відтягується у часі. Це геніально! Колосальний підхід до кульмінації розробки! Всі тематичні елементи на чолі з фанфарою зчіплюються ні на життя, а на смерть. Це очевидно і в наступному епізоді після скандованого *sforzato*. Все затихає і ми знову ніби поринаємо у сон. Тема рідної землі звучить *приглушено* і *якось особливо* траурно, ніби усвідомлення жаху колосальних жертв. Та сама тема, та сама земля, тільки залита кров'ю. Після нелюдського зіткнення розробки і заключної моторошної паузи інструменти вступають в унісон на *riano*. Я просила струнні наблизитися до звучання похоронного хоралу, а литаври – відтворити ритм серцебиття. Цей трагічний момент асоціювався в мене з мотивами оплакування, зі старовинними козацькими піснями. Момент короткий, але дуже глибокий і вражаючий. На гребні наступної хвилі кульмінації вириває тема боротьби. Суб'єктивна реакція на пережиту трагедію – протистояння. Боротьба, небезпека, жертви не зламали героя, не зменшили сили опору, навпаки, герой не дозволяє собі зупинитися на пів-дороги, опустити руки, припинити боротьбу. Хоральна тема Дажбога звучить у верхніх голосах як високо піднята хоругва. Фанфари у труб і тромбонів відступають на другий план. Сила волі *міцнішає*, адже рішення стояти до кінця прийняте.

Можемо попередньо підсумувати: засобами інтонаційного розвитку Лятошинський переміщує образи підсвідомості у площину свідомості героя.

Саме так, свідоме рішення стояти до кінця отримує константу, перманентну силу, переходить у різні динамічні фази, але якісно не змінюється. Вона проходить різні етапи стійкості. Засобами фугато показане накопичення сили, яку вже неможливо викоринити. Контрапункт теми перемоги звучить на другому плані.

До речі, в цьому проведенні тема перемоги виступає інтонаційно-сисловою протилежністю теми Дажбога: інтенсивна хроматизація, перевага нестійкості, тритонові інтонації, композиційний дисбаланс, відчуття очікування замість завершення. Що це означає? Лятошинський заперечує можливість перемоги?

Тема перемоги тісно пов'язана з темою боротьби. Остання зберігає силу, хоча її інтенсивність кожного разу різна. У третьому проведенні тема боротьби сягає драматичного напруження. Але воїн – один у полі. Сили нерівні. Його одинока воля протистоїть глобальній агресії. Коли фанфари охоплюють всі голоси оркестру і вступає соло литавр, створюється враження, що герой тримає двобій не на життя,

а на смерть. Відчуття тимчасової перемоги недовге і надалі не виправдовується. У заключному розділі першої частини тема Дажбога звучить як переможний хорал, який дає надію, але різко перебивається фанфарою і не завершується. Септими лейтмотиву системи тиснуть тему боротьби наче диявольська сила. Це персоніфікація глобального зла, яке тимчасово не діяло, а ніби зі сторони скептично споглядало над смертельними зусиллями людини. Система виявляється сильнішою. Боротьба обривається на останній сторінці партитури. Тиск влади на весь життєвий устрій, атмосфера страху, жорстке протистояння героя, знесилення у нерівній боротьбі – така фабула першої частини симфонії.

Отже боротьба самотнього героя не дала результатів? Як конфлікт влади і героя розвивається далі? Звуковий образ другої частини є унікальним і асоціюється в мене з потойбічним світом, ірраціональною атмосферою, створеною монотонним ритмом годинника, який механічно рахує кожну хвилину наближення смерті. Як Ви трактували образно-інтонаційний зміст другої частини?

Для мене друга частина – таємничий світ підсвідомості. Бажання людини розчинитися у прострації, підмінити реальність світом ілюзії. Інколи настає момент, коли страждання переходять всілякі межі, свідомість вже не витримує і тоді найкраще – втеча від самого себе, занурення у підсвідомість. Друга частина починається з остінатного мотиву. Нескінченні повторення ніби віддзеркалюють аморфність свідомості і створюють внутрішньо застиглу атмосферу. Проте журба і страх не покидають героя навіть уві сні. Остінато триває, на його фоні септими лейтмотиву системи проникають навіть у світ підсвідомості як потворне павутиння і остаточно опановують інтонаційний світ героя. Агресивна сила пригнічує особистість, відбирає свободу, позбавляє волі. Втомленим від страждань герой шукає примирення з самим собою хоча б на короткий час. Для мене важливо рельєфно провести взаємодію інтонаційних елементів: мотиву годинника, який ніби відраховує секунди і монотонно заколисує героя, і мелодію колиски, в якій я просила музикантів імітувати непомітне коливання повітря, сповільнений подих (наспівує обидві теми).

У високому регістрі ірраціональний простір розширюється через звучання дзвіночків.

Але ідея синтезу всіх цих мотивів трагічна: лише уві сні можливо відчутти себе вільним, і повірити, що ти живий. Це вражаюча звукова картина моменту безнадійного забуття. Хорал у розділі *Meno mosso* коротко нагадує про трагедію. У хоральному мотиві я чую оплакування, який дуже нагадує вагнерівську тему смерті Зіґфрида з «Сутінків богів» (тема Siegfrieds Tod). На коротку мить проривається тяжке зітхання і знову все поринає у сон. Але це – не пасивне забуття, а спроба створити інший світ, світ казки, ілюзію гармонії. *Заворожено* звучить самотній голос соло віолончелей. Для мене дуже важливо, щоб цей епізод оркестр загравав несентиментально. Звучання має бути дуже щирим, але не відкритим, як прихована мрія про щастя, якого хочеться досягнути. Людині ж для щастя потрібно дуже мало, самі прості речі, відверті почуття, сокровенні мрії. *Самозабуття* героя для мене глибоко інтимне, воно не розголошується для широкого загалу. Тут треба грати без надриву, ні в якому разі не демонструвати

емоції, навпаки, інтонувати цю красиву мелодію просто і стримано як таємну мрію, яку герой не озвучує вголос і яка несе заспокоєння, примирення і щастя.

Але ж щастя можливе лише у забутті...

Людина потребує його, навіть якщо воно не є реальним. Це як ковток повітря, свобода фантазії, природня гармонія життя. Так, але для цього треба на мить забути про реальність. Вступає арфа, всі інструменти спокійно проводять наспівну широку тему. Відкриється безкінечний простір, в якому людина нарешті вдихає на повні груди.

Потім сон переривається, через статично сухі, ніби мертві акорди на *piano* закрадається сумнів (наспівує фрагмент). І ось звучить та ж сама мелодія, але раніше вона жила, дихала, вільно розливалася, була насичена світлотіннями й фарбами. Тепер струнна група лише механічно повторює її контур. Ця мрія нежива.

Коротко, як спогад виникає тема рідної землі (тема Дажбога). Таке враження, ніби події, пережиті за день, вириваються з пам'яті. Подібно до ефекту кадрового напливу мелодія мрії прослуховується крізь механічний супровід годинника як віддалена химера.

Рух годинника тим часом активізується?

Катастрофічно! Його артикуляція і динаміка посилюються так, що сон стає жахливим видінням, кошмаром. Тема колискової спотворюється. Її нестійкий, хроматично викривлений контур нагадує берліозівську трансформацію теми коханої у фіналі «Фантастичної симфонії».

В цьому є щось демонічне, колискову тему поглинає тема-перевертень.

Саме так. Сон стає передвісником смерті і тема годинника звучить вже як інфернальний марш. Малий барабан буквально розриває фактуру на шматки (відтворює цей момент в співі). Фанфари на фоні скандованого ритму довершують диявольську картину: спотворена жахливою гримасою тема системи (септіміві стибки), фантазмагорія персоніфікованого образу смерті-зла. У такому оточенні інтонації споріднених тем Дажбога і перемоги викривлюються. Для мене – це знак понівечених системою цінностей. Коли механічний годинник затихає, тема боротьби вступає у нову фазу. Дуже важливо в цей момент не зійти на лірику, після пережитого жаху це неможливо. В оркестрі ще блукає прихована енергія, але її перекриває відчай, що накопичується.

Мені здається, подібна енергія тут також фізіологічно обумовлена. Генетичне підсвідоме протистояти смерті властиве кожній живій істоті.

При тому взаємовиключний емоційний сплав нестримного бажання жити і безнадії посилює трагізм. Знову звучить мотив, що нагадує тему смерті Зіґфрида, а потім англійський ріжок доспіває самотню мелодію як елегію приреченості, невагомості, відлуння. Все позаду – і сон, і голос підсвідомості, і жах втрати життя, і віри. Мрію система розбиває навіть уві сні. Ні в якому разі не можна заграти цю тему експресивно. Це не екзальтоване голосіння (співає, імітуючи тему на *vibrato*). Герой помирає один, з ним ніхто не прощається і його ніхто не оплакує. Моїм

завданням було відтворити з оркестром звучання *piano semplice* як застиглий стан безмежної самотності.

Перед тим, як перейти до третьої частини, згадаємо, що симфонія №3 – *єдиний чотиричастинний сонатно-симфонічний цикл у творчій спадщині Лятошинського Чому композитор не відмовляється тут від скерцо, як у всіх інших симфоніях. Гротескова сфера образів не була властива йому на відміну від Шостаковича.*

Композиція і концепція цієї симфонії унікальна для Лятошинського в цілому. До цього ми ще повернемося. Щодо третьої частини, дуже цікаво, як у крайніх розділах Лятошинський вживає поліметрію. Такий послідовно застосований принцип я зустрічала тільки у партитурах Ріхарда Штрауса, в опері «Жінка без тіні». (дивимось партитуру, Оксана наспіває першу тему). Тут треба накладати дві різні тематичні структури – одна на 2/4, друга – на 3/4. Цей фрагмент дуже складно диригувати, співвідношення акцентів має бути вкрай точним. Перші скрипки грають у розмірі 3/4. Дводольний такт дорівнює тридольному. Для мене поліметрія тут не випадкова. Композитор створює рух мертвого механічного колеса, жорна смерті. Невідступний ритм руху насичений диявольською енергетикою.

Зле скерцо? як у Шостаковича?

Ні, не зовсім так. Уявимо, як ні жорна втягують у свою орбіту всіх і кожного. Звучання теми скерцо символізує для мене образ перепрограмування суспільства. Є чітко задані структури поведінки, співвідношення акції і реакції людей відбувається у межах чітких правил. Це – брак можливості вирішувати і діяти самостійно, криза творчого начала, знецінення індивідуальності. Вплив системи на суб'єкта сухий, жорстокий, безкомпромісний. Також це і образ епохи післявоєнних років: технічний прогрес, будівництво заводів, прямолінійна архітектоніка, планова економіка, планомірна світоглядність. Все відбувається у відповідності з курсом партії. Таким чином я відтворюю символіку скерцо.

Отже урбаністичне, а не пародійне скерцо.

Саме так і звучить весь перший розділ. Надалі, починаючи з *Poco meno mosso* все розсіюється. Ця завіса раптово розривається і ніжні переключки арф і першої скрипки раптом вводять у протилежний стан образності – пробудження природи, весна, радість життя. Друга тема скерцо нагадує мелодизм весняних хоріводів. Я вловлюю тут і символ тендітної рослини, яка пробивається крізь асфальт у нестримному прагненні до сонця. Звучання має бути ніжне і прозоре як повітря, як нескінченний горизонт. Після страшної трагедії відбувається зародження нового життя, пробудження землі і природи. У мотив веснянок сплітаються у єдиній гармонії світла поодинокі голоси. Після генеральної паузи звучить тема, яка нагадує мені курликання журавлів (наспіває). Дуже люблю цю тему! Уявляю собі, як птахи злітаються на рідну землю. Мелодія пробудження розквітає, стає більш чутливою. Поодинокі мотиви, викладені спочатку у переключках дерев'яних духових (гобою і кларнету відповідає флейта), зливаються у єдине ціле, звучання струнних пливе вільним потоком як розлив ріки. Після другої генеральної паузи тема світлого хоралу славить нове життя (дивимось партитуру, Оксана наспіває тему).

Тема дійсно звучить як нескінченна мелодія, гімн радості, витриманий на одному диханні без єдиної цезури.

Мелодія набуває все більшої і більшої сили. Тут і мрія про вільний політ душі, і бажання бути самим собою, жити по-справжньому. Водночас я чую в ньому ностальгію. В розробці на веснянку накладається хроматичний мотив, але після другої генеральної паузи настає момент абсолютного піднесення і радості як політ на крилах натхнення (*виразно співає тему*).

Тема дуже людяна, душевна, політ без величі, космізму, вселенського екстазу.

Так, адже це політ душі, нестримний вибух лірики, апогей почуттів. Тому повернення в жорстку механіку скерцо діє як шок. Рух колеса повертається, його механізм руйнує картину відродженої природи (наспівує фрагмент). Знову бачимо поліритмічні структури і метричні стики дводольних і тридольних тем. У розділі Allegro fegose остервенілий метроритм теми скерцо ніби шматує прозору акварель весняного пейзажу ліричної теми. Світлі мотиви вклучує всередину себе дика навіжена моторика механічного колеса.

Мелодія веснянки зазнає інтонаційних змін. Народжується з неї також тема-перевертень?

Ні, навпаки, інтонації веснянки залишаються стабільними як недоторканий ідеал. Його не можна спотворити. Нескінченна мелодія веснянки тільки розпадається на окремі мотиви, проте вона не зникає зовсім, а намагається вирватися на свободу. Проте, коли до агресивної теми скерцо додаються септими системи, після чотириразової спроби звільнення від теми веснянки не залишається нічого. Механічне колесо перемололо її. Система перемогла. Скандуючі інтервальні стрибки, колючі *pizzicato* струнних звучать як диявольський сміх.

Отже, мелодія веснянки виявилася в скерцо сильним емоційним стрижнем, а також символом внутрішньої людської цілісності, яку не можна спотворити, а тільки знищити.

Критичний момент настає разом зі вступом військової дробі малого барабану. Бездушний ритм тріолей прорізає весь оркестр, не залишає жодній темі можливості не тільки розвиватися, в й рухатися. З цього моменту чіткі ритмічні структури опановують весь звуковий комплекс. Кожна інтонація скандується у заданому ритмі. Несподівано вступає в цей момент тема перемоги.

Остання спроба протидіяти системі?

Так, але питання залишається відкритим. У замкненій структурі теми скерцо, що посилюється, переформатуються всі підголоски теми перемоги. На мить виникає бажання, щоб хвиля нестримної агресії з розбігу вдарилася о стіну, розтросилася і замовкла. Після соло литавр так і відбувається – тема ніби розлетілася на шматки і зникла. Так завершується скерцо.

Очікування на продовження і вирішення конфлікту у фіналі зростає.

Лятошинський мислив кожную частину наскрізно і як складову цілого. Жодна частина не завершується підсумковим акордом, навпаки, теми завжди розчиня-

ються у *pianissimo*. Драматургія симфонічного циклу в Лятошинського перспективна. Він ніде не ставить крапку і тримає напругу до кінця.

Фінал починається парадом, який ведуть не люди, а маски. Тема справляє абсолютно банальне враження. Примітивний помпезний марш, за ним – порожнеча. Подібні марші – загальний знак-символ ходи мас у світле майбутнє, який виявився світом подвійної моралі, зовні покритим товстим шаром іржі.

Інтонаційна основа маршу – лейтмотив системи. Сила і небезпека влади оприлюднює нове обличчя, гротескове і примітивне. Знову маємо справу з темою-перевертнем.

Фальшивість параду масок я трактувала як захисний модус поведінки тоталітарного суспільства. Прихована небезпека породжує безглузду покору і страх не тільки жити, а й мислити. Фальшива сутність теми марш-параду підтверджується артикуляційно і метроритмічно: синкопи і поліметрія (не цей раз співвідношення 4/4 та 5/4), перемінні нестійкі акценти, що нагадують шкутильгання. Тут і глумлива пародія суспільства маріонеток, і ура-патріотизм до фантому світлого майбутнього, в який ніхто не вірить. Природні людські почуття щирості і правди девальвовані. Кожен є актором, грає певну роль, визначену системою, справжні обличчя стерті, втрачені, або боязно приховані.

А в кінці – знову характерний прийом Лятошинського: все розсіялося як дим, ілюзія (нехай на цей раз фальшива). Раптом з'являється тематизм нашого героя. Він знову один.

Герой змінився, підкорився системі?

У соль мінорі виразно звучить тема сповіді. Можна трактувати цю тему як самозаглиблення. Для мене ж вона звучить як запитання суб'єкта: що є справжнім, що є цінним? Тема створює колосальний контраст до карнавалу масок: повільні, міліметр за міліметром інтонаційні підйоми гостро підкреслюють тяжіння вгору, жалобу, марність жертв, незгоду з долею. Лятошинському дуже близька болісна малерівська нота нескінченного пошуку сенсу життя. Тема оплітається безкінечними підголосками, шукає виходу. Інтенсивне напруження на порозі невідомого! Згори доноситься голос труби. Мажор витісняє мінор, ніби чорні хмари розсіюються і на горизонті з'являється провітлення. Одне з моїх улюблених місць, найвища емоційна точка! Одночасно енергії підйому протистоїть тривале сходження хоральної теми у низький регістр.

Низхідний варіант теми звучить фатально. Як він впливає на подальший розвиток?

В розробці поліфонічне фугато синтезує різні мотиви, поєднані ритмічним скандуванням. Але весь негатив скоро відступає. Акордовий виклад теми можна порівняти з передзвонами, які сповіщають нову віру у життя. Тематизм ніби переплавляється, набуває нової якості. Тема перемоги поступово набирає силу, піднімається до гори ніби від самої землі, з глибокого коріння збирає енергію, плине як єдиний потік. Після генеральної паузи – знову проводиться тема сповіді, болю, пам'яті про жертви.

Висхідний рух переважає над низхідним. З болю і відчаю народжуються нові сили, які повертають хід історії у позитивне русло. Позов труби лунає гімнічно. Просвітлена тема більше не переривається, а розливається як повінь.

Лятошинський був великим утопістом. Віра у перемогу людини в умовах тоталітаризму може здатися наївною, але вона, водночас, велична порівняно зі скепсисом і абсолютним трагізмом Шостаковича.

Цікаво, що всі теми Лятошинський насичує позитивною енергією. Звучить фрагмент марш-параду, але позбавлений злого начала. В якійсь момент тема нагадує козацькі марші. Марш втрачає механічний, сухий колорит, наповнюється життєвою силою. Тема оточена підголосками і ніби черпає з них нову енергію. Таке враження, що темне царство розчинилося у повітрі, і на тому ж місці вибудовується новий світ. Всі теми ніби об'єднуються у єдиній гармонії. Тему перемоги я намагалася показати як силу, переплавлену у вогні, провести її піднесено і тріумфально.

Фінальне звучання наближається до скрябінського екстазу.

Так, ніби оживає грандіозний вібруючий звуковий океан, в якому резонує спів галактики. Але це не музика сфер чи абсолютної гармонії, а музика надії, інтована в мужньому хоралі духових. Тема Дажбога звучить у світлому Сі мажорі. Її кінцевий тріумф не сприймається як об'єктивна даність. Ця глибока непереможна віра в життя – вистраждана, трагічно пережита, відвойована. Це пронизливе бажання бути вільним, справжнім, гідним жити заради свого покликання.

Розмову вела *Аделіна Єфіменко*

