



Павло Гречка

СПОГАД ПРО ВОЛОДИМИРА ФЛИСА

На своєму життєвому шляху, саме у час мого формування як музиканта, мені пощастило зустріти Володимира Флиса, у якого я брав приватні уроки у 1986–87 роках у приміщенні школи ім. Соломії Крушельницької у Львові. Він був спершу для мене особистістю загадковою, з іронічною посмішкою, мудрим музикантом. З певним трудом домовившись про прослуховування, я був представлений йому, як студент музичного училища (тоді я вже брав уроки у М. М. Лемішка); дізнавшись, що мій перший дитячий опус був написаний у Фа-дієз мажорі, а також почувши мої спроби писати серійні атональні фуги, він подобришав і згодився давати мені уроки.

Тоді я не міг знати, що Володимир Флис, який вже був на схилі літ, пройшов тяжкий і буремний життєвий шлях, отримавши основи професіоналізму в Берлінській консерваторії під час 2-ї світової війни¹; не знав я і про його ув'язнення і заслання у радянських таборах, яке не зламало його, і про його відродження як професійного музиканта. Згодом йому доводилося спілкуватися і з Дмитром Шостаковичем та іншими російськими музикантами у Москві. Визнанням його заслуг було і звання професора Львівської консерваторії. Тоді я цього всього не знав, а бачив натомість просто досвідченого й уважного педагога-наставника, який тонкими настановами і порадами вправно закладав основи професійної техніки. Саме він привчив мене мислити над тонкощами композиційного процесу і властивостями інструментів як засобу виразовості, від якого залежить думка та спосіб експресії. Під його орудою я написав Сюїту для струнного оркестру і флейти.

Пригадую багато історій та прикладів, взірцями для яких служили шедеври класичної та української музики (зокрема йшлося про 2-гу та 3-тю симфонії Артюра Онеггера, фортепіанну Пасакалію, Скерцо та Фугу Миколи Колесси та ін.). Ці історії пролунали для мене зовсім по-іншому вже після того, як відкрилися невідомі доти факти його біографії, у світлі яких вони набули зовсім нового і несподіваного звучання. На жаль, він пішов з життя ще 1987 року. Паралельно з його уроками я консультувався у професора Лемана у Московській консерваторії, згодом у Мирослава Скорика в Києві, ставши студентом останнього 1988 року у Львові. Серед своїх наставників у консерваторії я мушу ще назвати Ігора Мацієвського і Геннадія Ляшенка.

Спробую переповісти історії, які я чув від самого Володимира Флиса. Пригадую його детальний аналіз сцени з опери Ріхарда Штрауса «Саломея», який справив на мене, як і музика цієї сцени, незабутнє враження. Насамперед зовсім невідомим тоді був факт навчання Флиса в Берліні, про який годі було навіть згадати за радянських часів, зокрема і те, що вступні іспити у нього приймав Ріхард Штраус, який справив на Флиса незаперечний вплив². І лише пост-фактум ці історії набули для мене свого роду містичного значення, оскільки я раптом усвідомив, що його оповіді про оперу «Саломея» були почуті ним або безпосередньо від самого Ріхарда Штрауса, або принаймні від найближчого оточення композитора. Це тепер усвідомлюється як майже безпосередня «лінія передач», по-буддистському кажучи, із сивої, за людськими мірками, давнини, – його найславетніша і найсенсаційніша опера «Саломея» була написана ще на початку ХХ століття по гарячих слідах сенсаційного успіху прем'єри однойменної п'єси

¹ Архів ЛНМА ім. Лисенка – Опис 2 о.с.: особові справи професорсько-викладацького складу 1986–1989 рр. – Особова справа Володимира Флиса. – Арк. 7: Автобіографія; датована: Львів, 16.ІІ 1965 «Осіною 1943 поступив в берлінську консерваторію Штерна на відділ для іноземців, але вже через пів-року покинув її в зв'язку з приближенням фронту до рідного міста і поверненням на батьківщину».

² У розділі про кафедру композиції Б. Фроляк пише: «Свій професійний шлях композитор починав з навчання у Берлінській музичній академії, де вступний іспит з гармонії у нього приймав Ріхард Штраус» (*Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* – Львів: Сполум, 2003. – С. 151).

Оскара Уайльда. Символістська драма Оскара Уайльда «Саломея», написана в оригіналі французькою мовою в Парижі взимку 1891 року була тогочасною європейською сенсацією, «Vogue-of-the-Day», прем'єра якої відбулася 1892 року в Лондоні з Сарою Бернар (Sarah Bernardt) у головній ролі³. Сюжет п'єси побудований навколо страти («усікновення голови») пророка Йоханаана (Йоана Хрестителя) за наказом Царя Ірода (King Herodes) (Євангельський переказ цієї історії – Матвія 14:1-12). У Оскара Уайльда вона описана з відверто еротичного боку як сцени вакханалій та жорстокості при дворі царя Ірода, його дружини цариці Іродіади та принцеси Саломеї, яка, завдяки цій п'єсі, стала найвідомішою *femme fatale*, фатальною жінкою світової театральної сцени. Ця п'єса зустріла шалений опір церковної влади і фактично була заборонена. Німецький переклад був зроблений по гарячих слідах Гедвігом Лахманом для оперного проекту Ріхарда Штрауса, прем'єра якого відбулася 9 грудня 1905 (sic!) року, у *Königliche Opernhaus* в Дрездені⁴. Вже наступного року у прем'єрі опери в Міланському театрі *La Scala* під орудою Артуро Тосканіні провідну партію виконала українська співачка Соломія («Саломея») Крушельницька, згодом, 1913 року, за її участі відбулася прем'єра в Аргентині, на сцені театру *Collone* в Буенос-Айресі⁵.

Сюжет п'єси, як і опери, розгортається так. Принцеса Саломея прагнула здобути кохання пророка Йоханаана. Відкинута ним з обуренням як грішна і недостойна, вона забажала його ув'язнення, і пророк за відмову від її кохання був вкинений до колодезя. Прагнучи помсти за відмову, вона танцем семи одіань спокусила царя Ірода, який за здійснення мрії побачити її танець пообіцяв виконати будь-яке бажання. Після танку вона забажала страти пророка і його голови на срібній тарелі. Цар Ірод панічно заперечував, пропонуючи натомість казкові скарби, аметисти, смарагди, хризопрази, рубіни, адже ж Йоханаан – пророк, який передрікає пришествя Месії, – популярний серед народу, його страта може збурити повстання. Але принцеса з усе більшою наполегливістю прагне голови пророка. Сцена суперечки переходить межу гарячого діалогу. Нарешті цар Ірод погоджується, пророка страчують і принцеса Саломея цілує усікновенну голову пророка. Після цього Цар Ірод наказує стратити і саму принцесу.

У сцені розмови принцеси Саломеї, царя Ірода та цариці Іродіади виразові засоби оперної драматургії набувають рис крайньої ускладненості. Гармонічна мова балансує на межі бітонального та політонального мислення; оперна сцена свого часу була «найрадикальнішим» проявом кризи тональності і музичного модерну-сецесії, яскравим представником якого ще від кінця XIX століття вважався Ріхард Штраус. В еволюції самого композитора, який починав свою кар'єру як яскравий, майже класично-романтичний послідовник Ріхарда Вагнера, ця опера стала взірцем граничного (на той час) ускладнення музичної мови. Вже у наступній опері, «Електрі», можна спостерегти деяке пом'якшення музичної

³ Anne Varty. *The Plays of Oscar Wilde*. Wordsworth classics, 2002.

⁴ Там само.

⁵ М. Зубеляк. Соломія Крушельницька в операх Ріхарда Штрауса // *Соломія Крушельницька та світова музична культура*. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 14–21.

виразовості, хоч і там гранична експресія межує з можливостями тональності як такої. Фактично, ці опери Ріхарда Штрауса знаменують кризу тональної мови, яка потім ще з більшою гостротою проявилася у Густава Малера та згодом еволюціонувала в бік атональності в Арнольда Шенберга, Альбана Берга, Антона фон Веберна, та, альтернативно, надускладненого політонального розвитку у Пауля Хіндеміта, Ігора Стравінського, Сергія Прокоф'єва, Артюра Онеггера, Даріуша Мійо, інших композиторів французької Шістки, частково з пошуками нової тональності у Франсіса Пуленка, Жоржа Оріка, Еріка Саті та того ж Стравінського.

Сам же Ріхард Штраус повернувся до більш-менш романтичної поствагнерівської виразовості, низка його наступних опер, зокрема «Кавалер троянд», «Жінка без Тіні», «Ариадна на Накосі», в контексті бурхливої радикалізації музичної мови ХХ століття, сприймалася як майже ретроградний відгомін вагнерівського музичного стилю. Вже у пост-воєнному 1948 році, свого роду заповіт композитора, Чотири останні пісні, «Vier Letzte Lieder», підбиває ностальгійний підсумок життєвого і творчого шляху (помер Ріхард Штраус 1949 року), подібно до Малерівської «Пісні про Землю» («Das Lied von der Erde»).

Тим не менш, саме сцена діалогу Саломеї та царя Ірода є найзнаковішою для музичного мистецтва початку ХХ століття, і саме вона стала провісником граничної радикалізації музичної мови та техніки європейських композиторів, яка наступила після 1905 і аж до 1920 року. І саме Володимир Флис, у пам'яті якого ця опера була пов'язана з самим композитором, пояснював мені особливості її музичної мови. Він підкреслював, що лейтмотивна логіка сцени в своєму поліфункційному й оркестрово-фактурному розвитку будується навколо послідовного підвищення теситури (транспозиції лейтмотивів) реплік принцеси Саломеї, які досягають екзальтованості завдяки кульмінаційно граничній теситурі голосу, з невимомною послідовністю, як присуд долі, провіщаючи катастрофу,

Richard Strauss Salome

The image shows a musical score for the opera Salome by Richard Strauss. It features a vocal line for Salome and a piano accompaniment. The lyrics are in German: "Ich for - die den Kopf des Jo - ha - nan." The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like *p* and *sfz*.

є наслідком точного і послідовного розрахунку композитора у побудові оперної сцени.

Наступний спогад Володимира Флиса стосується вже зовсім іншого часу, його спілкування з Дмитром Шостаковичем, яке стосувалося як не дивно, «Пісні про Землю» («Das Lied von der Erde») Густава Малера. Володимир Флис переказував, що саме цей твір був надзвичайно знаковим для Дмитра Шостаковича, і, під час виконання його в Москві на з'їзді Спілки Композиторів, Флис, який опинився зовсім поруч з Шостаковичем, був свідком, з яким трепетом та напруженою увагою Шостакович слухав це виконання. Саме на початку останньої частини, знаменитого мотиву гобоя,



Шостакович стиха промовив до Володимира Флиса: «Как это звучит невероятно трепетно...».

І на завершення, дещо комічний епізод з перебування Володимира Флиса у Москві. Я пригадую, мова була про принципи композиційного розвитку і роль шансу, або випадковості у тому чи іншому рішенні, яке приймає композитор. Будь-яка думка, або силогізм, провадив Флис, може асоціативно чіплятися за іншу думку або мотив, і дуже несподіваним чином, або звивистим шляхом, вести за собою композиційну логіку. Саме тут, жартома, як ілюстрацію своєї тези, Флис розказав таку історію. Під час пленуму Спілки композиторів у Москві Флис вийшов із будинку і замовив таксі. Таксист мовчки вислухав адресу і повіз його довгими звивистими вуличками, кілька разів міняючи напрямок, хвилин 15 до потрібного місця. Згодом, вертаючись, буквально за два кроки(!) Флис опинився точно в тому місці, де він і замовив таксі.

Так чи інакше, а музична логіка весь час повертається до єдиного центру, чи не так?

Львів, 4 вересня 2015 року.

