

УДК 78.2

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-14

*Кияновська Любов Олександрівна  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри історії музики,  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>*

## **ЗНАКОВІ МУЗИЧНІ ПОДІЇ ЦЬОГО РОКУ У ФОКУСІ МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ**

### **Подія перша. Такий знайомий, такий таємничий Станіслав Людкевич**

Почавши з вельми поширеного в наш час трюїзму, що музи не мовчать навіть у час, коли говорять гармати, спроектую його на постать і творчість Станіслава Людкевича. Здавалось би, він не був ніколи обділеним увагою ні виконавців, ні науковців, ні публіки, ні пересічних львів'ян, для яких ще за свого довгого столітнього життя став одним із символів нашого старовинного міста. А все ж саме воєнний час змусив з особливою гостротою та ясністю зрозуміти важливість національної духовної спадщини, а в ній – таких велетів, як Людкевич. Як би багато не робилось для вшанування його пам'яті та пропаганди творчості і Львівською музичною академією, де він працював, і філармонією, і Органним залом, й іншими культурно-мистецькими інституціями, проте й надалі кожен, хто повертається до його спадщини, знаходить у ній нові скарби, які змушують по-новому поглянути й оцінити масштаб його таланту. Саме такі думки зринали і після масштабного концерту з п'яти оркестрових полотен Людкевича у Львівській національній філармонії ім. М. Скорика під орудою Володимира Сивохіпа.

Концерт відбувся в рамках презентації вельми потужного культурно-мистецького проєкту «Людкевич. Спадщина», ініційованого Меморіальним музеєм Станіслава Людкевича за підтримки Українського культурного фонду з метою оцифрування фондів рукописів та видання симфонічної спадщини композитора, а також новітнього видання творів. До опрацювання цього амбітного та вельми потрібного для сучасної переоцінки цінностей української музики проєкту залучили високопрофесійних музикантів Львова: музичну редакцію здійснила відома композиторка Богдана Фроляк, до реалізації проєкту долучились музикознавці Яким Горак, Стефанія Олійник, Володимир Пасічник, Мар'яна Зубеляк, кураторка проєкту Марта Кузій, директор Меморіального музею Станіслава Людкевича Володимир Кобрин та деякі інші.

Передусім хотіла б поділитись кількома рефлексіями щодо самої музики Людкевича, надто рідко виконуваної або й узагалі не виконуваної (за винятком симфонічної поеми «Рондо юнаків»), а також щодо її виконання в згаданому концерті.

Враження від музики можна виразити одним словом: «Неймовірно!» – у тому сенсі, що стилістика і симфонієти (*до речі, цілком неправильне жанрове окреслення: це повноцінна масштабна симфонія, якою її і слід називати, навіть якщо сам композитор вказав скромніший титул*), і симфонічної поеми «Танець кістяків», і чи не вперше представлених симфонічних поем «Наше море» і «Наші гори» абсолютно вибивається з усталеної традиції. Таке враження залишається не лише через вибір оркестрового

виконавського складу (симфонічні жанри не лише в галицько-українській, але й загалом в українській музиці аж до середини ХХ ст. належали радше до маргінесу композиторських інтересів), але насамперед через музичну мову, систему виразових засобів, обрану Людкевичем. Ці твори настільки інакші в порівнянні з усіма тогочасними, не менш талановитими й високопрофесійними композиторами, як В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса чи С. Туркевич-Лукиjanович, що важко знайти для них інше визначення, окрім «феномен».

Феномен, звісно, розглядається в питомому українському мистецькому контексті, бо поза ним симфонічний доробок С. Людкевича сприймається цілком природно в гроні оркестрових опусів Г. Малера, Р. Штрауса чи його вчителя О. Землінського. Тим більше, що він був не набагато молодшим за них і практично належав до їх покоління, тож тут важко звинуватити Людкевича в тому, у чому часто звинувачують українську культуру *in genere*: у сповільненому, запізненому присвоєнні новітніх художніх відкриттів. Багатство звукових барв, розкіш, велич і об'ємність симфонічного письма С. Людкевича цілком сумірні з досягненнями всесвітньовідомих метрів, традиційно асоційованих із віденською сецесією. Хоча роки створення майже всіх репрезентованих у концерті симфонічних артефактів у коментарях атрибутовувались періодом після Другої світової війни, чомусь маю велику підозру, що композитор написав їх чи принаймні починав писати в період перебування у Відні або невдовзі після того – вони породжують надто вже яскраві та безпосередні асоціації з духовною атмосферою австрійської столиці періоду сутінок Габсбурзької імперії.

Інтрига хронологічної атрибуції творів учасників проєкту полягає в тому, що офіційне датування симфонічних творів може не збігатися з періодом, коли ці опуси насправді виникли. Тому я не стала б так цілком категорично стверджувати, що це «твори для симфонічного оркестру, створені в період радянської окупаційної влади 1940–1970 рр.»<sup>1</sup>. Цілком можливо, що композитор звернувся до своїх давніших ескізів і рукописів, відповідно їх відредагувавши та уклавши в завершену цілість. Між іншим, таку ж думку висловлювала і професорка Стефанія Павлишин у приватних розмовах. Можна тут опертись і на деякі опосередковані докази, як інтерес композитора до симфонічних жанрів ще на початку його творчого шляху в перші роки ХХ ст., свідченням чого є *Sarcissio*, написане в 1902 р. і виконане в 1903 р., «Симфонічний танок» з 1906 р. і низка інших; або відома його звичка доволі часто повертатись до своїх раніших творів і їх редагувати. Звісно, не позбавлене підстав і припущення, що Людкевич справді створив симфонічні опуси в зрілому віці, не зраджуючи засад свого індивідуального стилю, сформованого в перший період творчості. Крім того, певну позитивну роль у постійному зверненні композитора до оркестрових жанрів у повоєнні роки відіграла і наявність у Львові сталого симфонічного оркестру з гарними музикантами та першокласними диригентами. Адже перед війною українці не мали в Галичині власного оркестру, і тому виконання симфонічних творів національної музики було вельми проблематичним. Так, ідеологічні обмеження існували та були жорсткими й категоричними для всіх композиторів, не лише для Людкевича, проте

<sup>1</sup> Олійник С. «Закодований» україноцентричний зміст та віднайдені рукописи: музей Станіслава Людкевича, за підтримки Українського культурного фонду, розпочав новітнє видання творів славетного українського композитора / Меморіальний музей Станіслава Людкевича. URL: <http://www.ludkevutch.in.ua> (дата звернення: 06.11.2023).

попри них львівська музична спільнота знаходила можливість виконувати шедеври своєї культури, серед них одне з центральних місць займали твори патріарха галицької композиторської школи<sup>2</sup>.

Наступне питання, яке природно постає після прослуховування симфонічної програми з творів Людкевича, – його зв'язок із національною традицією. Він постає в них не настільки очевидним, як у хорових чи вокальних творах, і це зрозуміло: в оркестровій творчості він був одним із піонерів, а в багатьох жанрах, як-от симфонічна поема, узагалі першим. Національний український звуковий ідеал у оркестрових полотнах митця, безперечно, присутній, але він кардинально переосмислений у тому ж ключі, у якому сам Людкевич писав про фортепіанний стиль Лисенка: «В усіх інших “космополітичних” формах, як елегії, пісні без слів, навіть у чужих, як полонези, Лисенко, при всіх явних слідах чужих впливів, зберігає все-таки стільки своїх індивідуальних і національних ознак у мелодиці, що, чуючи їх, не скажеш, що це “чистий” Шопен або Ліст, а що це таки Лисенко»<sup>3</sup>. Це спостереження однаково стосується і самого Людкевича, який сягає по «космополітичні» жанри симфонічної поеми та програмної романтичної увертюри, у трактуванні інструментів оркестру взорується на масштабні полотна Р. Вагнера, однак попри всі універсальні естетичні орієнтири творить власний яскравий стиль у рівновазі «універсального – національного». Адже композитор, хоча і часто звертається в різних жанрах своєї творчості, у тому числі й в інструментальних, до народнопісенного матеріалу, ніколи не демонструє його поверхово-етнографічно, натомість вишукано завуальовує українські інтонаційні архетипи у фактурно насиченій музичній тканині з винахідливим використанням барвистої пізньоромантичної гармонії, загалом із застосуванням мовно-стильових характеристик, породжених європейською практикою.

Для виконавців об'ємної програми – понад дві години чистої музики! – це був неабиякий виклик, враховуючи ще й те, що композитор максимально використовував виразові можливості кожного інструмента та любляв монументальну «вагнерівську» потужність тутійних кульмінацій. Але і філармонійний симфонічний оркестр, і диригент Володимир Сивохіп загалом вельми успішно подолали цей карколомний бар'єр. Хоча повністю уникнути дрібних виконавських «блошок» не вдалось (особливо в партії валторн), зате артисти продемонстрували ті якості, які в інтерпретації симфонізму Людкевича видаються найціннішими.

Почну з тембральної й динамічної рівноваги між групами та окремими інструментами, забезпечення їх паритету, завдяки чому відчувалась цілісність оркестрової матерії. Окремий «плюс» поставила б за виразне ведення лірико-експресивних чуттєвих тем, що розкривають той пласт обдарування Людкевича, який здебільшого залишався в тіні героїки «Кавказу» чи «Заповіту». Продумано розраховувались кульмінації, котрих у кожному з творів дуже багато, як і належить пізньоромантичному сецесійному буянню емоцій. Диригент віддав перевагу поміркованим темпам, оскільки вони запобігають «змазаності» щільної звукової матерії та дозволяють належно прослухати окремі мелодичні лінії та контрапункти. Єдине, що б порадила: у симфонієті (симфонії?) у

<sup>2</sup> Підтвердженням цієї тези може бути урочисте святкування 100-річного ювілею Станіслава Людкевича в 1979 році – у період глибокої брежнєвської стагнації – із виконанням упродовж року численних концертних програм із його музикою, зокрема взірцевою інтерпретацією «Кавказу» під орудою Миколи Колесси, проведення наукової конференції та інших ювілейних заходів.

<sup>3</sup> Станіслав Людкевич, Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упорядкування, ред., пер., вступ. ст. З. Штундер. Т. 1. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики. Львів : Вид. М. Коць, 1999. С. 293.

наступних виконаннях усе ж поміняти місцями третю частину «Скерцо» і другу частину «Траурний марш», бо гротескові «підстрибування» «Скерцо» логічно підводять до незвичного трактування «Траурного маршу», у якому, окрім поважного урочистого поступу, раптом прориваються легковажні мотиви танцювальності, навіть сучасного композиторові танго.

Тепер із величезним нетерпінням очікуємо на наступні прем'єри та відкриття із спадщини С. Людкевича. Особисто мене надзвичайно інтригує, як буде інтерпретована одна з його найкращих симфонічних поем «Мойсей», яку вельми бажано було б поєднати з вокальним монологом Мойсея; якими барвами засяє український «Політ вальк-рій» – «Веснянки», і які нові обертони інтимної лірики відкриються в «Меланхолійному вальсі». Адже добре знайомий львівським музикантам Станіслав Людкевич приховує ще багато тасмниць.

### **Подія друга. «Псалми війни» Євгена Станковича як духовне одкровення доленної доби**

У 1909 році Станіслав Людкевич написав фінал своєї симфонії-кантати «Кавказ», закликаючи Шевченковими словами в передчутті майбутньої Першої світової війни: «Борітеся – поборете!». На тому відрізку національної історії побороти споконвічного ворога – росію – не вдалось, довелось чекати понад сто років, щоб українці знову піднялись супроти «хижої орди». І тепер уже учень Людкевича, Євген Станкович, підхопив шевченківський заклик «Борітеся – поборете!» у монументальному музично-сценічному дійстві «Псалми війни», написаному в розпал кривавого протистояння з силами зла. Для одного з провідних музичних літописців нашої епохи, яким є Станкович, звернення до цієї теми було не просто закономірним, а, сказати б, неминучим. Це відзначив і лібретист та режисер «Псалмів війни» Василь Вовкун, згадавши про «особливу категорію творів Євгена Станковича, які фіксують у музиці історичні події, що їх пережив український народ». В анотації до львівської прем'єри дійства і В. Вовкун, і сам композитор наголошують на головній меті – збереженні пам'яті про страждання та героїзм наших захисників для майбутнього, тому вони створили неймовірної сили художнє, а водночас документально точне свідчення злочинів російського агресора, і в цьому їхні думки дивовижно суголосні. В. Вовкун сказав: «Це мистецьке свідчення подій сьогодні для наступних поколінь, бо ми завжди мусимо пам'ятати високу ціну нашої волі». Є. Станкович прокоментував: «Для мене було важливим закарбувати це в музиці для сучасників, а також для майбутніх поколінь, щоб ніхто не забув тих жахів, які щоденно коять росіяни на нашій землі».

Композитор окреслює жанр свого твору як «сценічне втілення, відмінне від класичного розуміння жанру кантати чи ораторії... я би визначив його жанр, як музичне дійство для хору та оркестру». Із цією дефініцією дозволю собі не до кінця погодитись і все ж зауважити в надзвичайно стрункій і драматургічно послідовній формі втілення принципів кантати-симфонії, де найбільш розгорнута перша частина «Музика війни» відповідає сонатному *allegro* – тим більше, що в сучасній музиці дотримання стислих канонів форми цілком необов'язкове, зважаючи на експресію та інтенсивність розгортання інтонаційних подій у ній; другу частину, що спирається на обробку української історичної пісні «Чорна рілля ізорана» для соліста-баритона, можна розглядати як лірико-драматичний монолог; третю «Колискову» – як ліричний центр, а фінал «Псалмів війни» на тексти Давидових псалмів – як своєрідну дієво-драматичну арку до першої

частини, об'єднану з нею символом «звуків війни»<sup>4</sup>. Таким чином забезпечується цілісність і завершеність усього монументального циклу. Доволі незвичним у палітрі сучасних художніх тенденцій, а водночас дуже типовою для самого Є. Станковича є естетико-стильова домінанта музичного вирішення. Дозволю собі окреслити її як неоекспресіоністичну, позначену вибором тих елементів виразової системи, які з граничною яскравістю та безпощадністю передають стан екзистенційної загрози й водночас колосального протистояння їй. Префікс «нео-» означає не лише часову віддаленість від експресіонізму початку ХХ ст., але й зовсім інше розуміння того, чим є страх, потворність і справжня сутність зла. Композитору досконало вдалось знайти абсолютно переконливі засоби для відтворення звукової атмосфери сучасного біполярного світу.

Перш ніж звернутись до рефлексій із приводу сценічного вирішення головної ідеї твору, варто глибше замислитись над історичною парадигмою «Псалмів війни». Не знаю, чи свідомо автор лібрето Василь Вовкун обрав саме такі тексти і саме в тій послідовності, адже, як він сам зізнавався, «спочатку... написав один сценарій, згодом знищив його і написав інший, бо тема війни є вкрай складною, перш за все емоційно». Але у фінальній версії вони утворили глибинний другий пласт змісту, який виявляє приховані контексти та підтексти, зрозумілі для тих, хто цікавиться українською музичною культурою минулого.

Перша частина розпочинається шалено експресивним оркестровим вступом, який передає звукову атмосферу навали: тут і виття сирен, і тривожний стукіт коліс, і вибухи, і зойки. Неоекспресіоністичний стиль музики сприймається з особливою слухачською емоційною емпатією, бо він породжений реаліями життя. І на цьому апокаліптичному тлі Станкович розпочинає хорову партію тими словами, якими Людкевич завершує свою кантату-симфонію: «Боріться – поборете!». Тільки тепер цей заклик спрямований не в майбутнє, а до нас, тут суцільних, яким випало пережити переломний момент національного самоствердження. «Поборете» – не абстрактно, не в далекій перспективі, а вириваючись із залятого кола, у якому відбуваються «і жах, і кров, і смерть, і відчай, і клекіт хижої орди». Слова відомого вірша Ліни Костенко зіставляються з текстом Шевченка, ніби розшифровуючи ту диявольську сутність, яку належить побороти. Тому і Шевченкові пророчі слова композитор трактує цілком по-іншому, ніж Людкевич: у них він не вкладає урочистості гімну, натомість кількаразово повтореним скандуванням заклику – як архаїчним заклинанням злих сил – акумулює колосальну енергію подолання. Образ ворожої навали розкривається в музиці «сухим» хоровим речитативом, зловісно знижуючись на словах із того ж вірша Л. Костенко: «Маленький сірий чоловічок Накоїв чорної біди». І як суворе попередження, звучить остання фраза: «Сьогодні ми, а завтра – ви».

Друга частина ґрунтується на інтонаціях історичної пісні «Чорна рілля ізорана», уперше надрукована в розділі «Вояцькі» «Пісень польських і руських» Вацлава Залеського в 1833 р. у Львові. У визвольних змаганнях українців періоду Першої світової війни в обробці того ж С. Людкевича вона отримала особливу функцію: за словами Зиновії Штундер, «стала своєрідним музично-поетичним символом Галичини»<sup>5</sup>. Її героїко-епічна інтонація талановито переосмислюється Є. Станковичем у «чорно-білих» тонах глибокого басового тембру (у львівському прем'єрному виконанні вразив чудовим голосом і артистичністю Назар Павленко) у супроводі хору за контрастом із попередньою

<sup>4</sup> Поданий аналіз торкається тільки й виключно львівської постановки, що доволі суттєво відрізняється від київської версії, яка має навіть іншу кількість частин та іншу драматургічну послідовність.

<sup>5</sup> Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР», 2005. С. 273.

частиною з її багатством оркестрових барв. За поетичним змістом можна було б трактувати її як реквієм, проте в музичному образі значно сильніше підкреслюється дух волелюбності та спокійної незламної сили.

Третя частина – «Колискова для вбитих дітей». За словами самого композитора, «це надзвичайно трагічна частина. Хор співає без слів, тому що часто вони просто безсилі. Їх я не зміг підібрати...». А лібретист В. Вовкун уточнює: «Це колискова, яку співала мама полеглого захисника над труною сина на прощальній церемонії в Гарнізонному храмі святих апостолів Петра і Павла». Йдеться про колискову пісню, яку востаннє заспівала нащадкові славного роду українських учених і митців Крип'якевичів Артемію Димиду, що загинув на фронті російсько-української війни в червні 2022 року, його мати, відома художниця Іванна Крип'якевич-Димид. Є. Станкович розвинув мелодичну основу народної колискової та гармонійно поєднав у трагічно-молитовному вокалізі інтонації українських плачів-голосінь, збагативши їх у хоровій та оркестровій партіях зворотами української пісенної лірики та драматизмом оперних *lamento*. Мелодичний дар композитора, знаний із багатьох його шедеврів, розкрився тут із найбільшою силою: впевнена, що цю вокальну перлину виконуватимуть провідні світові співачки. У львівській прем'єрі вона прозвучала у виконанні Анастасії Яценко, хору та оркестру.

Фінал «Псалм війни» спирається на обрані тексти біблійних псалмів, які знову повертають розвиток у драматичну площину боротьби й протистояння. Тут виникає ще одна промовиста змістовна паралель із знаменитим духовним концертом Максима Березовського «Не отвержи мене во время старости», написаним незадовго до руйнування Запорізької Січі, а відтак пов'язана з тими трагічними подіями історичного минулого, які і стали початком майже трьохсотлітнього російського гніту. У музичному вираженні фіналу повертається експресіоністична палітра, знайома з першої частини, проте тут перебіг драматичних подій набуває більш стислого, щільного характеру, пришвидшується, досягає кульмінації – і несподівано завершується. Поки що «Псалми війни» у їх львівському прочитанні не підіймають завіси над майбутнім, героїчна боротьба продовжується, тому і немає такого очікуваного урочистого апофеозу<sup>6</sup>.

Кілька слів на завершення варто присвятити цілісній концепції сценічного дійства та виконавцям. Режисер В. Вовкун і медіахудожник Олег Кіндратів використали три вельми влучних візуальних символи, пов'язані зі світлинами, що облетіли весь світ: натовп цивільних – жінок, дітей, старших людей, що ховались під мостом в Ірпені навесні 2022 р.; натовп, який очікував на вокзалі Харкова поїзду, щоби виїхати з бомбардованого міста; на задньому плані відеодекорація зруйнованого будинку. Вони одразу створили відповідний імпульс сприйняття та не змінювалися впродовж усього дійства.

Що ж до інтерпретації диригента Івана Чередниченка та хормейстера Вадима Яцюка, то вона була абсолютно переконливою: без зайвої афектованості, надмірних вибухів емоцій, цілісна, природна та саме тому настільки вражаюча. Після прем'єри, обмінюючись думками, багато слухачів дійшли до спільного висновку, що цю виставу конче треба показати світові, адже вона зможе переконати й допомогти зрозуміти вистражданий сенс і тернистий шлях нашої боротьби за свободу України.

<sup>6</sup> На відміну від київської постановки, де фінал приходить до переможного утвердження.

