

УДК [78.07:7.071.2](092)

О.В. Драган

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ ДИРИГЕНТА (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ Я.ВОЩАКА)

Визначення естетико-стильових пріоритетів митця є «ключем» до пізнання сутності його індивідуальних виконавських рішень. Це вимагає залучення в сферу музикознавчої науки актуального пласту сучасної гуманістичної думки – психологічної характеристики митця в світлі існуючих на сьогодні концепцій психології творчості, зокрема психології інтерпретації. Сукупність зазначених позицій у дослідженні творчої спадщини видатних митців загалом і Ярослава Вощика зокрема знаходиться в актуальному руслі сучасної гуманістичної думки.

Метою даної наукової розвідки є теоретичний аналіз проблеми виконавської інтерпретації у творчості диригента, і на цій основі – вирішення особливостей виконавських прочитань музично-театральних творів Я.Вощиком, іманентних стильових рис творчості маестро.

Диригентська творчість описується в низці праць, більша частина з яких є мемуарами та нарисами самих маестро. Природно, саме «з перших вуст» можна найповніше зрозуміти специфіку професії, тим більше такої особливої, як оперно-симфонічний диригент. Більшість митців стверджували про таємничість диригентської професії, як, наприклад, Й.Кейльберт: «Музика – це таємниця» і Х.Штейн: «...сама робота над музикою є таємницею» [4; 9], Г.Шерхен: «Таїнство мистецтва – це таїнство особистості» [31; 208], зрештою, М.Римський-Корсаков у відомому афоризмі «Диригування – справа темна», якому відповідає М.Корсавін: «У наш час вона вже досить світла, але не для всіх і не завжди» [12]. Тому, аналізуючи проблему інтерпретації у творчості диригента, перш ніж розглянути наукові дослідження, звернемося до мемуаристики визначних маестро.

Наприклад, Г.Малер у листах і спогадах описав диригента як досконалу, високорозвинену людину, здатну не тільки мислити так, як мислив композитор, але найголовніше – відчувати так, як відчував автор, коли створював музику [18]. Іншими словами, якість диригентської інтерпретації залежить від здатності маестро до співпереживання почуттям композитора, до перевтілення, в стані якого можливо відчути та відтворити авторський задум.

В.Фуртвенглер у статті «Інтерпретація – вирішальна проблема» стверджував, що стосовно виконання окремо взятого епізоду можна сперечатися і прояснити питання характеристики виконання можна, лише спостерігаючи ціле – і те, що було перед цим епізодом, і те, що буде потім, – так, ніби «коли маєш на увазі весь світ, в якому його творець розмістив окремі теми й мотиви» [30; 404]. Таке осягнення сутності твору в його цілісності, на думку В.Фуртвенглера, передбачає музикальність, яка значно перевищує можливості посереднього інтерпретатора.

М.Римський-Корсаков у праці «Епідемія диригентства» описує сутність диригентської інтерпретації таким чином: «Звичайно, жодна дрібниця не може вважатися в художньому творі незначною; проте існування кожної дрібниці виправдане лише до тих пір, поки вона підпорядкована відчуттям цілісності характеру всього твору і доки це ціле стоїть над усіма дрібницями. Саме таке цілісне відчуття всього музичного твору і веде до художнього (розр. – М. Р.-К.) його виконання; воно витікає з глибокого внутрішнього почуття, не підпорядковане розуму й навіть не повинне знаходитися під його впливом: навпаки, вся робота, невіддільна від розуму, як-то: практика, техніка, усвідомлення твору, повинна проходити в повному йому підпорядкуванні» [25, 169-170]. Таким чином, з домінуванням внутрішнього почуття пов'язує М.Римський-Корсаков адекватну інтерпретацію, яку бачить як художнє виконання твору.

Р.Кофман, розглядаючи поняття диригентської інтерпретації у праці «Виховання диригента: психологічні особливості» [14, 7], звертається до ідеї естонського психолога Х.Міккіна про те, що у будь-якому естетичному повідомленні чи текстовій інформації закладена можливість неоднозначної інтерпретації, і саме невербальні способи спілкування (міміка, пантоміміка – як, наприклад, рухи рук, обличчя тощо) допомагають в інтерпретаційному виборі – ці невербальні рухи і складають технічну сторону диригування, відтак диригент спрямовує виконавців на той чи інший вибір з альтернативних тлумачень. При цьому, як вказує Г.Єржемський у висновках праці «Психологія диригування», «кожна дія інтерпретатора-диригента повинна енергетично починатися не з м'язевого, а з активного внутрішнього виконавського імпульсу, який концентрує його волю на практичному втіленні творчої задачі, що стоїть перед колективом» [6; 74].

Диригентська інтерпретація пов'язана з процесом виконавського стилетворення. При цьому під впливом особистості маестро – його психологічних характеристик, професійної майстерності, у співтворчості колективу виконавців і диригента-інтерпретатора – відбувається, за словами Л.Сідельнікова, «перетворення індивідуального (розр. – Л.С.) виконавського стилю музикантів в колективний...» [28; 10]. Як вказував К.Кондрашин, «стиль диригента – це принцип роботи з виконавцями і манера відтворення результатів цієї роботи на концерті. У поняття стилю входить багато компонентів – манера репетирування, ставлення до авторського тексту, зовнішня поведінка на концерті, ступінь імпровізаційності при виконанні і т.д. ... Скільки яскравих диригентів – стільки і стилів» – вважав маестро [11; 166]. Наприклад, К.Кондрашин порівнює власний стиль і стиль Є.Светланова, посиляючись на відгуки про більшу «сухість» звучання власного оркестру для більших контрастів динаміки та ясності виявлення контрапунктичних ліній та більшу «насиченість» оркестру Светланова, який впливає на слухача міццю, соковитістю, тим самим є більш темпераментним. «Я думаю, добрим є і одне, й інше. Нівелювання цих важливих сторін звучання оркестру характерна для диригентів середньої руки. Коротше кажучи, кожен випрацьовує свій власний стиль у процесі становлення...» – робить висновок маестро [11; 167-168].

Оперно-симфонічне виконавство є результатом процесу співтворчості диригента-інтерпретатора й утвореного колективного виконавця – солістів, хору, оркестру. Оперне диригування передбачає, окрім всього іншого, що стосується симфонічного диригування, розкриття сутності дії. «...Повинно створюватися враження, – пише Б.Тилес, – що «дія породжує музику» (курс. – Б.Т.)... Якщо ж диригент не може через бідність своєї музично-драматичної уяви чи не хоче почути в музиці зміст дії, покладаючись на режисера, йому не потрібно працювати в театрі» (курс. – Б.Т.) [29; 28].

Тим полем, в якому здійснюється диригентська інтерпретація, є поняття «творчості диригента», яке якнайповніше вивчає Г.Макаренко у дослідженні «Творчість диригента в контексті інтегративного підходу» [16] та монографії «Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри» [17]. Так, у главі «Типологія творчого процесу: композитор – музичний твір – диригент» вказаної монографії автор стверджує, що саме проблема творчої інтерпретації стає принципово важливою із моменту народження нового способу керування колективом (мається на увазі новий спосіб диригування, народження якого пов'язане з діяльністю І.Мозеля, Г.Спонтіні, Л.Шпора, К.М. фон Вебера, Г.Берліоза, Ф.Мендельсона-Бартольді, Ф.Ліста, Р.Вагнера та ін.), а відтак, саме з цього моменту можна і досліджувати діяльність диригента як творчість [17; 166-192].

Спираючись найбільшим чином на дослідження П.Енгельмейєра, А.Мухи, Г.Давидової та ін., відштовхуючись від аналізу феномену художньої творчості в цілому, Г.Макаренко визначає естетичну змістовність творчості диригента як «унікальне поєднання високого рівня розвитку диригентського мислення й емоційно-вольової сфери особистості диригента, що впливає на конструювання музичної форми, виявлення кульмінацій, художнього змісту, розкриття своєрідності фактурних засобів, палітри нюансів, виразності тембрових забарвлень

виконуваних з оркестром творів і допомагає диригентові втілити власні музичні задуми й ідеї в оркестровому звучанні» [16; 8]; при цьому як приклад автор дослідження блискуче аналізує специфіку творення художнього образу диригентом «постмодерні стичної» (теперішньої «пост-постмодермістичної») епохи¹ у моноопері В.Губаренка «Ніжність» за твором А.Барбюса «Листи кохання» [17; 205-216]. При розгляді головних структурних компонентів творчої роботи диригента у процесі реалізації художньо-стильових особливостей твору Г.Макаренко вирізняє наступне: феномен пластичного, універсальність ритму та комунікативний зріз творчості диригента [17; 216-254].

Теоретичний огляд проблеми інтерпретації у творчості диригента в нашому дослідженні завершимо аналізом поняття музичної інтерпретації у вітчизняному теоретичному музикознавстві. Вказане поняття в цілому та виконавської інтерпретації зокрема, а також питання, пов'язані з виконавським стилетворенням, опрацьовані в дослідженнях В.Москаленка – «Творчий аспект музичної інтерпретації» [20], «Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації» [21], О.Котляревської – «Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування» [13], О.Катрич – «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)» [8] і відповідна монографія [9] та ін.

В.Москаленко говорить про «вживання» у внутрішній художній світ твору, коли останній стає для інтерпретатора ніби своїм, що твориться зараз» (розр. – В.М.) [20; 4]. Вчений бачить такі процеси «активної «спів-творчості» (розр. – В.М.) суттєвими у практичній діяльності виконавця, дослідника музики, критика» та значенням терміну «музична інтерпретація» пропонує охопити «будь-яке, а не тільки виконавське, трактування музики, що приводить до глибинного осягнення її змісту, її змістової концепції» [20; 4]. На сутнісну відмінність явища, яке називаємо «інтерпретацією», від явища «виконання» вказує О.Котляревська: виконанням дослідниця називає те явище, яке оцінюємо з емоційно-естетичної та технічної сторони, натомість інтерпретація потребує оцінки з точки зору вартісного співвідношення з культурно-історичним контекстом (курс. – О.Д.) [13].

Поняття, тісно пов'язані з інтерпретацією – музично-виконавського стилю та архетипу, обґрунтовує О.Катрич у концепції музично-виконавського стилетворення, спираючись на напрацювання теорії суміжних мистецтв. На основі аналізу класифікації музично-виконавських типів Л.Рабиновича, який базується на принципі різноманіття типів темпераменту, Е.Фішера, який пов'язує класифікацію виконавського музичного мислення з різними типами фізичної конституції музикантів-виконавців, К.Мартінсена, що аналізує виконавські типи з точки зору специфіки звукотворчої волі виконавців та на основі антитези класичного та романтичного (акласичного) О.Катрич обґрунтовує аполонічний та діонісійський музично-виконавські архетипи, в основу диференціації яких покладено способи викладення виконавцями-інтерпретаторами музичного матеріалу твору і принципи виконавської побудови музичної форми. При цьому дослідниця розуміє поняття «музично-виконавського архетипу» як найбільш узагальнюючого типу музично-виконавського мислення виконавця-інтерпретатора, що фіксує основоположні моменти, які стосуються способів викладу музичного матеріалу твору і принципів побудови музичної форми. Згідно з твердженнями О.Катрич, «термінологічній номінації двох основних архетипів музично-виконавського мислення найкраще відповідають поняття «аполонічного» та «діонісійського», якими Ф.Ніцше характеризує визначальні витоки розвитку мистецтва» [8; 9].

Оригінальність і цінність виконавського прочитання великою мірою зумовлена якістю першопрочитання твору. Аналіз феномену першопрочитання – як першовиконання – досліджується у праці О.Пилатюк «Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму» [24]. Авторка обґрунтовує важливість першого виконавського прочитання твору, під час якого музичний соціум отримує «прем'єрний

інваріант виконання». Цей інваріант стає еталоном (і на жаль, не завжди найкращим) для наступних його інтерпретацій та великою мірою зумовлює сценічну долю твору.

Таким чином, при характеристиці феномену Я.Вошака як диригента-інтерпретатора, при вирізненні естетико-психологічних засад диригентської творчості будемо розглядати характерні риси процесу музичного інтерпретування митця. При цьому аналізуватимемо характерні риси індивідуального стилю диригента, який бачиться як «відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [24; 50], ті риси, які характеризують музично-виконавський архетип маестро Я.Вошака.

Творчість Я.Вошака як інтерпретатора музично-театральних творів композиторів ХХ століття (Ю.Мейтуса, А.Кос-Анатольського, В.Кирейка, К.Молчанова, С.Кортеса, Д.Смольського, З.Ісмаїлова, Н.Жиганова) розглянута в окремих публікаціях автора та у дисертаційному дослідженні «Постать Ярослава Вошака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття» [5]. У даному контексті спробуємо окреслити характерні риси виконавської інтерпретації диригентом класичного музично-театрального репертуару.

Творча біографія Я.Вошака насичена дружбою з багатьма відомими композиторами. Диригент співпрацював з А.Кос-Анатольським, Ю.Мейтусом, В.Кирейком, живучи у Львові, К.Молчановим під час роботи у Воронежі, з Т.Хренніковим (постановка опери «В бурю»), С.Кортесом (опера «Джордано Бруно») та О.Тактакішвілі (ставлячи його оперу «Міндія») в Мінську, разом із письменником В.Короткевичем готував за його повістю «Дике полювання короля Стаха» постановку однойменної опери В.Солтана (1989 р.) [10]. Часто допомагав місцевим композиторам, робив слушні зауваження. Часто після першої репетиції композитор враховував його зауваження, переробляв партитуру, після цього твір ставав набагато цікавішим.

Вагомою частиною диригентської творчості Я.Вошака є європейська музично-театральна класика. Ще у Львові (1940-1963 рр.) диригент керує прем'єрними та відновленими виставами – операми «Травіата» та «Аїда» Дж. Верді, «Ромео і Джульєтта» Ш.Гуно, «Кармен» Ж.Бізе, «Мадам Баттерфляй» Дж.Пуччіні, «Галька» С.Монюшка, «Продана наречена» Б.Сметани, «Князь Ігор» О.Бородіна, «Борис Годунов» М.Мусоргського, «Пікова дама» й «Мазепа» П.Чайковського, «Долина» Е. д'Альбера, «Дуеня» С.Прокоф'єва; балетами «Горбоконик» Ц.Пуньї, «Есмеральда» Ц.Пуньї – Р.Глієра, «Даремна обережність» П.Гертля, «Корсар» А.Адана, «Спляча красуня» і «Франческа да Риміні» на музику П.Чайковського, «Дон Кіхот» Л.Мінкуса, «Червоний мак» Р.Глієра, «Пан Твардовський» Л. Ружицького, «Світлана» Д.Клебанова, «Берег щастя» А.Спадавеккіа, «Юність» М.Чулак, «Я помню чудное мгновенье» Г.Сінісало. Згодом прем'єрами стали «Борис Годунов» М.Мусоргського у Воронежі (1967-1970 рр.), «Сільська честь» П.Масканьї в Казані (1972 р.), «Дон Карлос» (1981 р.) та «Аїда» Дж. Верді, «Кармен» Ж.Бізе в Мінську, «Аїда» та «Дон Карлос» Дж. Верді в Уфі (1982-1983 рр.), а також вперше в СРСР була виконана сценічна кантата «Карміна Бурана» К.Орфа (1983 р., Мінськ) та ін. [22; 117].

Сучасники особливо відмічали блискучі виконавські прочитання Я.Вошаком, з-поміж іншого, «Пер Гюнта» Е.Гріга (балету в музичній редакції Я.Вошака), «Пікової дами» П.Чайковського та вердієвських опер. Так, у Львові в приватній бесіді згадував В.Швець: «Коли грали «Смерть Озе», і в мене, і в багатьох інших оркестрантів на очах були сльози, причому скільки б разів вони не грали цей твір, такі відчуття виникали у всіх постійно, навіть якщо це було три-чотири репетиції на тиждень. Коли починалась ця частина балету «Пер Гюнт», всі завмирали і ставали, мов би зачаровані. Цікаво, що духовики, які в цій частині не задіяні, боялись поворухнутись під час звучання музики. Вони також попадали в полон трагічної патетики... А в «Піковій дамі», де є тема Графині, всім ставало страшно, всі боялись поворухнутись, здавалось, що ця стара десь біля тебе і ось-ось до тебе заговорить».

У Воронежі в цій же опері, в самому кінці, на словах «три карти», Я.Вошак порекомендував артистці В.Ризванович співати абсолютно безтембровим звуком, сухо і холодно: «Щоб у присутніх «холод по спині пробігся» – казав диригент. Співачка стверджує, що коли послухала його поради і виконала так, як рекомендував маестро, їй справді ставало страшно, вона починала боятись сама себе, вона не розуміла, «де закінчується дійсність і починається образ». «Верді був духовно близький Вошаку, його твори знаходили гармонію з його світовідчуттям. Вердієвський стиль йому вдавався чудово... В «Аїді він досягав надзвичайно яскравих контрастів. Багато хто пам'ятає, яке блаженство і трепет викликав вступ оркестру *pianissimo* до опери» – згадувала в Уфі хормейстер Е.Гайфулліна [2; 5].

Цікаві спогади Л.Ганич про те, що «особливою була постановка опери «Долина» д'Альбера: це було море музики, музики здебільшого симфонічної. Мало хто з фахівців знав про існування цього твору, а ця опера йшла у Львівському театрі ще в часи німецької окупації, пізніше довгий час була несправедливо забута, і тільки завдяки Я.Вошаку вона була відновлена і стала репертуарною... Я.Вошак вперше у Львові поставив оперу «Ромео і Джульєтта» Ш.Гуно, яка також користувалась неабиякою популярністю у публіки» – також згадувала Л.Ганич. – «Маестро не дуже любив, коли «ходові» вистави диригував інший диригент, він вважав, що це розслабляє оркестр, і після того йому важко його знову зорганізувати. Тому вистави, що були популярними, він, як правило, диригував сам».

Після від'їзду з України, з Одеського державного театру опери та балету, активної творчої діяльності з симфонічним оркестром у Грозному, Я.Вошак знову повертається до театру – на цей раз Воронежського музичного театру, що при диригентові Вошаку стане оперним. Воронежський період творчості Я.Вошака відомий першопрочитанням опери К.Молчанова «Російська жінка».

Що ж до класичного репертуару, то знаменним є той факт, що з колективом Воронежського театру Я.Вошак отримав I премію на Всеросійському огляді оперних театрів за виставу «Борис Годунов» М.Мусоргського як кращу постановку року.

У Воронежі Я.Вошак неодноразово практикував симфонічні концерти в філармонії з оркестром оперного театру. Керівником Воронежського симфонічного оркестру в той час працював основоположник колективу – видатний диригент, випускник Петербурзької консерваторії М.Крячко. Старший на 20 років від Вошака, досвідчений російський маестро визнав, що VI симфонію П.Чайковського відкрив для себе по-новому. У виконавському трактуванні Я.Вошака не було жодного шаблону; особливо вражало скерцо, інтерпретація якого була настільки переконливою, що «складалось враження, що сила долі, фатуму змітає все на своєму шляху» (В.Ризванович).

У Мінську у Вошака склалися добрі творчі стосунки, зокрема, з відомим балетмейстером В.Єлізарєвим. Вошак ще з молодих років проявляв великий інтерес до постановок балетів, завжди підходив до них із великою увагою. Тому хороший балетмейстер для нього був «знахідкою». У співпраці з В.Єлізарєвим поставлений балет, що надовго став гордістю Білоруського театру – «Кармен-сюїта» Ж.Бізе – Р.Щедріна. З цією постановкою колектив неодноразово гастролював у багатьох великих містах (Київ, Москва, Ленінград та ін.), всюди цю постановку вважали однією з кращих в СРСР, неодноразово виїжджали за кордон, що в ті часи траплялось надзвичайно рідко, – гастролювали в Угорщині, Польщі.

Як «гімн любові, любові чистої, чесної, жагучої, вимогливою, любові колосального польоту почуттів, на які не здатний жоден із чоловіків, що їй зустрілися» – так сприймав образ Кармен В.Єлізарєв [23]. Особливим свідченням про міський період творчої біографії Я.Вошака є збережені його роздуми про образ Кармен. Оскільки маестро не залишив мемуарів, з великою пошаною і трепетом подаємо їх повністю: «Мелодраматичний сюжет новели Меріме набув в опері Бізе трагедійно-філософського узагальнення. Саме цю лірико-трагедійну сутність музики Бізе сконцентрувала транскрипція Родіона Щедріна. Її прагнули зберегти і ми в своїй постановці балету. Сюїта є картинами з життя, а точніше духовної долі Кармен. Умовність балетного театру легко і природно зміщує їх в часі, дозволяючи

прослідкувати не зовнішні побутові події, а події внутрішнього духовного життя героїні. Ні, не спокусниця, не фатальна жінка Кармен! Нас привертає в цьому образі духовна краса Кармен, цілісність, безкомпромісність її натури. Олександр Блок писав про Кармен: «Сама по себе закон – летиш, летиш ты мимо к созвездиям иным, не ведая орбит...». Цей політ вільної Кармен назустріч любові, щастю і смерті ми почули в музиці Бізе-Щедріна» [23].

Звернемо увагу на найбільш «знакові» роботи Я.Вошака в Білорусії. Вище вказувалося, що під керівництвом диригента Я.Вошака у Мінську вперше в СРСР була поставлена сценічна кантата К.Орфа «Карміна Бурана», що стало вагомою подією для всієї музичної культури країни. З-поміж іншого, критики відгукувалися про постановку кантати «Карміна Бурана» так: «Чудова робота диригента Я.Вошака. Чудовий майстер оперно-симфонічного диригування, наділений рідкісним даром відчуття пластики і краси кантиленної мелодії, він у даній виставі показав ще й прекрасне вміння будувати велику форму, зливати в єдиний комплекс оркестрове, хорове, сольне вокальне звучання, хореографію, пластичний зоровий ряд. Розчленована на множинні надзвичайно яскраві епізоди, що нерідко знаходять «самостійну» звукову цінність, партитура Орфа при неувважному прочитанні деколи представляється калейдоскопічною. Я.Вошак почув у ній струнку музично-драматургічну концепцію та переконливо розкрив її» [32; 6].

У Мінську Я.Вошак також бере участь у постановці балету А.Хачатуряна «Спартак», що на той час вже міцно увійшов у репертуар театрів як класика жанру. Не зважаючи на те, що твір після успішної постановки московським Большим театром переважно копіювався балетмейстерами театрів опери та балету на теренах усього СРСР, білоруська постановочна група у складі балетмейстера В.Єлізар'єва, диригента Я.Вошака і художника Є.Лісика змогла віднайти самостійне вирішення «Спартак». Як свідчить музично-театральна критика, постановка вийшла напрочуд вдалою, а «при постановці своєї вистави його творці зробили особливий акцент на основному драматургічному конфлікті – загостренні і розкритті трагічних соціальних суперечностей епохи римського деспотизму» [27; 7].

Про цю ж постановку пише Е.Куриленко: «Сценографія вистави така монументальна, що, здавалося, могла б «заглушити» бенкет барв музики Хачатуряна (як пригнічує вона в деяких епізодах хореографічні образи балету, навіть у масових сценах). У тому, що цього не відбувається, «повинна» майстерність диригента Я.Вошака, що яскраво втілює в оркестровому звучанні головні достоїнства музики – барвистість контрастних сцен, поєднання «високого градусу напруги» з романтичною схвильованістю ліричних сторінок. Експресивний характер музичних тем дозволив диригентові досягти динаміки навіть там, де немає так званої тематичної розробки. Незначна зміна матеріалу, його варіаційний розвиток ніби компенсують відсутність активної трансформації тематизму» [15, 32].

В.Поліванов розповідав, що у Мінську у Я.Вошака гостювала В.Дударова, Н.Рахлін, К.Сімеонов, К.Іванов, Г.Вишневська. З Мінська Я.Вошака часто запрошували у журі Всесоюзного конкурсу диригентів, його колегами там були маестро Кац, Зак (з Новосибірська), Домаркас, Сінайський. Саме тоді, коли Я.Вошак був членом журі, лауреатами конкурсу стали Т.Тімерканов, В.Гергієв. Я.Вошак був одним з ініціаторів і огляду диригентів у Білоруському оперному.

Так, у статті «Молодь Білоруського оперного» знаходимо відгуки маестро про молодих диригентів: «Мене радують наші молоді диригенти. Мошенський є музикальним, чудово відчуває фактуру оркестру. А головне – працює натхненно та при цьому скуппульозно. Найкраща його вистава – «Дон Жуан» Моцарта, партитура надзвичайно складна і для досвідченого майстра. І в Лапунова дані чудові – прекрасний слух, вроджене почуття форми, хороша музикальність» [26; 81].

В Уфі значним успіхом відзначена диригентська інтерпретація Я.Вошака опери «Дон Карлос» Дж.Верді. Про цю постановку згадує видатна співачка Башкирії С.Галімова: «Спочатку на партію королеви Єлизавети мене не призначали. Але раптово вийшов наказ включити мене. А було мені... 50! Майстерність була, але сил колишніх, на жаль... Почалися

уроки вдень і увечері, навіть ночами, з партією не розлучалася і вдома, вивчила за місяць. Я.Вошак, у свою чергу, говорив: «Такий складний твір, як «Дон Карлос», по плечу тільки творчо зрілому колективу» [1]; «Назавжди запам'ятався період роботи з Я.Вошаком. Він приїхав із Мінська на постановку опери Верді «Дон Карлос», що ніколи не йшла в Уфі. На роль Єлизавети було призначено п'ять солісток. Це дуже важка партія, тут, окрім майстерності, потрібний артистичний досвід. Звернулися до мене – я за місяць вивчила і заспівала. Особливо складна фінальна сцена – і вокально, і психологічно. Композитор Корепанов-Камський, побувавши на виставі, написав: «Приголомшує фінальна сцена і несамопитий спів Сажиди Галимової. Це виконання на рівні світових стандартів» [19].

А ось що пише газета «Вечірня Уфа»: «Ельвіра Гайфулліна – головний хормейстер Башкирського державного театру опери і балету, заслужений діяч мистецтв Росії і Башкортостана, професор... У неї бездоганний музичний слух і художній смак. Від цього їй деколи нелегко доводиться: відразу бачить, де що не так, мовчати не уміє, а це не всім подобається. Вона великий майстер хорового мистецтва. Її кумир – відомий диригент Ярослав Антонович Вошак. Вважає щастям і кращою школою роботу з ним в Башкирському театрі в 80-і роки, коли він ставив опери «Аїда», «Дон Карлос», «Салават Юлаєв». Взагалі орієнтири у неї найвищі – Свешніков, Юрлов, Мінін, Фоменков. Не дивно, що хор театру славиться виконавською майстерністю і прикрашає будь-яку виставу...» [7].

Таким чином, розглянувши виконавську інтерпретацію класичного музично-театрального репертуару в панорамі творчості Я.Вошака у Львові, Воронежі, Мінську, Уфі, можемо ствердити, що, пропагуючи українське музично-театральне мистецтво, Я.Вошак був митцем європейського рівня, достойно представляючи виконавські прочитання творів світової класики та відкриваючи нові опери й балети композиторів ХХ століття. Маєстро за стилем виконавської інтерпретації представив пізньоромантичний тип диригента, якому близькі прагнення проникнути в тонкощі людської психології, простежити душевні переживання та розкрити внутрішню суперечливість героїв музично-театральних творів. Для стилю Я.Вошака характерні широке дихання мелодичного розгортання з яскравими кульмінаціями; інтуїтивно точне відчуття темпу, а при тім свобода у виборі темпів; ритмічна дисципліна й штрихова точність; втілення найтонших граней динаміки (особливо градацій *pianissimo*) та її зміни, винахідливе і колористично багате трактування тембральної палітри. Об'єднавши у своєму індивідуальному диригентському почерку вплив декількох професійних шкіл, Я.Вошак зробив значний внесок у розвиток оперно-симфонічної диригентської культури другої половини ХХ ст. і сприяв активному входженню у виконавську практику низки творів композиторів-сучасників, більшість з яких є надбанням «золотого» фонду музичного театру.

Примітки

¹ В огляді характерних ознак модернізму та постмодернізму Г.Макаренко спирається на працю Т.Гуменюк [3].

Джерельні приписи

1. Ахметова Г. Ее любили слушатели: Из жизни Сажида Галимовой: К 70-летию Башкирского государственного театра оперы и балета / Гульнара Ахметова // Хронос. – № 12. – 2007. – Режим доступа: <http://www.hrono>.
2. Гайфуллина Э. Служенье муз не терпит суеты: Памяти народного артиста СССР Ярослава Вошака / Эльвира Гайфуллина // Аксаковский дом. – № 1 (3); № 2 (4). – Уфа, 1999.
3. Гуменюк Т. Жак Деррида и постмодернистское мышление / Татьяна Гуменюк. – К.: Нора-принт, 1999. – 326 с.
4. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации / Герман Дехант; Пер. с нем. Н.Д. Зусман. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2000. – С. 9.

5. Драган О.В. Постать Ярослава Воцака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття: дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О.В. Драган. – Львів, 2010. – 230 с.
6. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г.Ержемский. – М.: Музыка, 1988.
7. Жиленко Н. Реверанс любителям хорового пения / Н.Жиленко // Вечерняя Уфа. – 23 ноября 2007 г. – Режим доступа: <http://www.bashopera.ru>.
8. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О.Т. Катрич. – К., 2000. – 17 с.
9. Катрич О.Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження: Наук. видання / Ольга Катрич. – К.-Дрогобич, 2000. – 100 с.
10. Кобржицька Т. Маестро Воцак / Тетяна Кобржицька / Переклад з білоруської Р.Б. Бак // Ракаускі шлях: Культурно-осветнае выданне Ракаускага краю, травень-чэрвень 2001 года. – № 3 (8). – С. 1-2.
11. Кондрашин К.П. Мир дирижёра (технология вдохновения): Беседы с канд. психол. наук В.Ражниковым / Кирилл Кондрашин. – Л.: Музыка, 1976.
12. Корсавин М.П. Мысли о дирижёрском искусстве / Михаил Корсавин. – О.: ПЛАСКЕ, 2008. – 156 с.
13. Котляревська О.І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О.І. Котляревська. – К., 1996. – 19 с.
14. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості / Р.Кофман. – К.: Музична Україна, 1986.
15. Куриленко С. Жизнь коллектива в активном творчестве / С.Куриленко // Советская музыка. – 1985. – № 2.
16. Макаренко Г.Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: автореф. дис... д-ра мистецтв.: 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Г.Г. Макаренко. – К., 2006. – 34 с.
17. Макаренко Г.Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри / Герман Макаренко. – К.: Факт, 2005. – 326 с.
18. Малер Г. Письма. Воспоминания // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л.Гинзбург / Г.Малер. – М.: Музыка, 1975. – С. 365-396.
19. Мингазова Э. От Шауры до королевы Елизаветы... / Эльмира Мингазова. – Режим доступа: <http://www.vatandash.ru>.
20. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / Виктор Москаленко. – К.: Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.
21. Москаленко В.Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис... д-ра мистецтв.: 17.00.02 – «Музичне мистецтво» / Віктор Москаленко. – К., 1994. – 25 с.
22. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1991.
23. Национальный академический Большой театр балета республики Беларусь. Кармен-сюита. – Режим доступа: <http://www.balet>.
24. Пилатюк О.Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму: автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О.Б. Пилатюк. – К., 2006. – 17 с.
25. Римский-Корсаков Н. Эпидемия дирижерства // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л.Гинзбург / Н.Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1975. – С. 169-170.

26. Ромоданова Д. Молодёжь Белорусского оперного / Д.Ромоданова // Советская музыка. – 1976. – № 4.
27. Садовская Н. И снова – «Спартак». Балет Хачатуряна на сцене Белорусского театра оперы и балета / Н.Садовская // Музыкальная жизнь. – 1981. – № 13.
28. Сидельников Л.С. Отечественное симфоническое исполнительство. История и современность: автореф. дис... канд. искусств.: 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Л.С. Сидельников. – М., 1987. – 18 с.
29. Тилес Б.Я. Дирижёр в оперном театре / Борис Тилес. – Л.: Музыка, 1974.
30. Фуртвеглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л.Гинзбург / В.Фуртвеглер. – М.: Музыка, 1975.
31. Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л.Гинзбург / Г.Шерхен / Пер. И.Шрайбера. – М.: Музыка, 1975.
32. Эльяш Н. Новая жизнь «Кармины Бураны» / Николай Эльяш // Музыкальная жизнь. – 1984. – № 11.

Резюме

На основі мемуаристики диригентів і досліджень Г.Макаренка, В.Москаленка, О.Котляревської, О.Катрич, О.Пилатюк та ін. аналізується явище виконавської інтерпретації як складова процесу творчості диригента.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, творчість диригента, першопрочитання, диригентська культура, музичний театр.

Summary

Dragan O. Performance interpretation is in work of conductor (on example of activity Y.Voschak's)

The performance interpretation in the conductor's creative (on the example of Y.Voschchak's activity). The phenomenon of performance interpretation as a constituent of process of conductor's creation is analyzed in the article on the basis of conductors's memoirs and researches by G.Makarenko, V.Moskalenko, O.Kotliarevs'ka, O.Katrych, O.Pylatyuk and other. For an example the review of interpretation approaches and decisions is given in opera-symphonic conductor Y.Voschchak's activity. It is based on a remembrances native and colleagues of maestro.

Key words: performance interpretation, conductor's creative, premiers, conductor's culture, musical theater.

Аннотация

На основе мемуаристики дирижёров и исследований Г.Макаренка, В.Москаленка, Е.Котляревской, О.Катрич, Е.Пилатюк и др. анализируется явление исполнительской интерпретации как составляющая процесса творчества дирижёра.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, творчество дирижёра, первопрочтение, дирижёрская культура, музыкальный театр.