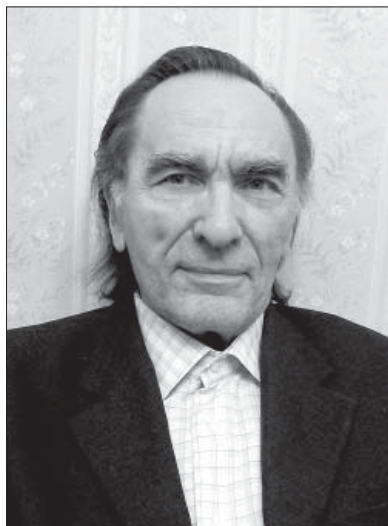


Геннадій Козут

## МОЇ ЗУСТРІЧІ З О. С. ОГОЛЕВЦЕМ<sup>1</sup>

Переклад з російської, упорядкування  
та вступне слово Анни Оголевець

**Г**еннадій Олександрович КОГУТ (народився 1944 р. на Кіровоградщині в сім'ї сільських учителів) – відомий український музикознавець. Закінчив Кіровоградське музичне училище (1963) і Київську державну консерваторію імені П. І. Чайковського (1969). Має значний досвід викладання музично-теоретичних дисциплін: вів навчальні курси в Київській музичній школі-десятирічці імені М. В. Лисенка (1977–1984), у Київському державному музичному училищі імені Р. М. Глієра (1985–1993), у Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого (1993–2005). Був музичним редактором Комітету по телебаченню і радіомовленню (1967–1973) та режисером-постановником музичних програм Палацу культури “Україна” (1970–1971).



Музикознавець Геннадій Козут.  
Фото. 2012

Захопившись ідеями О. С. Оголевеця, одного з найвизначніших представників світового музикознавства, з яким познайомився 1966 р., ще будучи студентом, і який невдовзі став його старшим другом і наставником, Геннадій Олександрович розпочав акустичні дослідження і розробку проблем мікротонавої музики.

Інтерес до музичної психоакустики спонукав його до вивчення властивостей музичного слуху дітей (результати багаторічних дослідів фіксував на власноруч виготовлених приладах – інтонометрах) та до спроб створити лабораторію музичної акустики – спершу при

Київській консерваторії (1973–1975), а потім – при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського (1975–1977). В обох випадках спроби довелося припинити через відсутність фінансування.

Що ж до мікротонавої музики, то Г. Козут спеціалізується в цій галузі, основи якої були закладені у вченні О. С. Оголевеця. Спираючись на аналіз колосального матеріалу, О. С. Оголевець засвідчував існування різних систем музичного мислення. (Так, народи острова Ява розрізняють у межах октави всього 5 звуків, тобто мають 5-ступеневу (5-звучну) музичну систему, сіамці послуговуються 7-ступеневою системою, європейці – 12-ступеневою, араби – 17-ступеневою, індуси – 22-ступеневою.)

Сконструйовані ним фісгармонії (спочатку був створений 17-ступеневий, а потім 29-ступеневий варіант) дозволяли з максимальною точністю передавати не лише архаїчні мелодії різних народів земної кулі, а й мелодії таких витончених по відношенню до звукорядів культур, як іранська, індійська, турецька та інші. Учений доводив можливість більш тонкої диференціації музичних звуків і здатність людського слуху розвинутися для сприймання надтонких поділок музичної шкали – ідеться про таку систему, як 200-ступенева. До речі, провідні композитори – С. С. Прокоф'єв,

<sup>1</sup> Публікуємо за виданням: Козут, Г. Мои встречи с А. С. Оголевым [Текст] / Г. Козут // О. С. Оголевец. Вступ до сучасного музичного мислення. – Полтава: Полтавський літератор, 2006. Переклад, упорядкування, вступне слово племінниці вченого – кандидата філологічних наук, доцента А. В. Оголевець.

Д. Д. Шостакович, Р. М. Глієр, М. Ф. Гнесін, В. Я. Шебалин – були в захваті від інструментів О. С. Оголевеця.

Услід за своїм учителем, так би мовити, з його благословення, Геннадій Олександрович береться за



Олексій Степанович Оголевець.  
Фото. Москва, 1933

конструювання музичних інструментів. Досвід створення 41-ступеневого, 53-ступеневого і нарешті 106-ступеневого грифового інструмента переконує молодого експериментатора в тому, що “Оголевець не лише правильно визначив шляхи розширення тональної системи,

але й зміг передбачити інтенсивний розвиток звуковисотних властивостей слуху в майбутньому”<sup>2</sup>.  
Конструювання допомогло Г. Козуту відбутися як музикознавцю, і згодом він опублікував низку теоретичних статей та монографію “Микротоновая музика”<sup>3</sup>.

Спогади Геннадія Олександровича “Мои встречи с А. С. Оголевцом”, переклад яких із російської наводиться далі, побачили світ 2006 р. Це унікальний людський документ, автор якого – вірний учень і послідовник Олексія Степановича, єдиний (підкреслюю це слово) його сучасник, котрий не лише близько знав цю геніальну людину, а й постійно та інтенсивно спілкувався з ученим на професійному рівні впродовж майже двох останніх років його життя (1966–1967). Незаперечне значення цих спогадів, продиктованих щирими почуттями глибокої вдячності Вчителю й морального обов’язку перед його пам’яттю, позначених невідомою теплотою й сердечністю, зумовлене як новизною інформації, її насиченістю, так і об’єктивністю у висвітленні

фактів і подій. Г. Козут знайомить читача з рідкісно обдарованим дослідником-енциклопедистом, який мав феноменальні інтелектуальні й музичні здібності, якому була притаманна надлюдська працездатність і який безкомпромісно, до самозречення, служив науці.

Відтворення світлого образу Олексія Степановича я, його племінниця (дочка його старшого брата Володимира), вважаю справжньою заслугою автора: це крок до реабілітації вченого, котрий у 40-х роках минулого століття був підданий остракізму, через що ім’я його нині не відоме навіть вузькому колу фахівців, не те що широкому загалу. Тож для полегшення сприймання пропонованого тексту читач потребує певної підготовки – попереднього ознайомлення з більш-менш систематизованим, нехай і конспективним, викладом відомостей про життя Олексія Степановича. Подаю такі відомості.

Олексій Степанович Оголевець (1894, Полтава, – 1967, Москва) був п’ятою дитиною в сім’ї Степана Яковича Оголевеця, котрий належав до прогресивної полтавської інтелігенції, зокрема до найближчого оточення письменника В. Г. Короленка. (Усіх дітей було семеро – п’ятеро хлопців і дві дівчини, і Короленко любив повторювати: “Оголевиць – як піску морського”.) Революціонер-сімдесятник, Степан Якович, відбувши заслання, повернувся до Полтави, вступив на службу



О. С. Оголевець у робочому кабінеті. Фото. Москва, 1956

до губернського земства і незабаром одержав місце податкового інспектора при казенній палаті (по фінансовому відомству служив до 1927 р.). Призначення колишнього “політич-

<sup>2</sup> Козут, Г. Мои встречи с А. С. Оголевцом [Текст] / Г. Козут // О. С. Оголевець. Вступ до сучасного музичного мислення. – Полтава: Полтавський літератор, 2006. – С. 494.

<sup>3</sup> Козут, Г. Микротоновая музыка [Текст] / Г. Козут. – К.: Наук. думка, 2005. – 264 с.



ного” на відповідальну посаду – не такий уже рідкісний випадок: начальству були потрібні люди кристальної чесності й порядності. Степан Якович не раз обирався гласним Полтавської думи і багато зробив для рідного міста: з його ініціативою, а потім і наглядом пов’язане прокладення водогону й каналізації, будівництво театру, електростанції тощо.

Олексій Степанович отримав ґрунтовну різнобічну освіту: навчаючись у Першій полтавській гімназії, яку закінчив у шістнадцятирічному віці зі срібною медаллю, він опановував теорію музики і ґруна фортепіано під керівництвом композитора-піаніста Л. А. Лісовського, освоював основи теорії архітектури, літератури й мови, брав уроки живопису у вільного художника А. І. Роциної, подеколи звертався за консультаціями до Г. Г. Мясоедова.

1911 р. Олексій Степанович вступив на фізико-математичний факультет Московського університету (природничо-історичний відділ), проте згодом перейшов на юридичний факультет, який закінчив 1916 р. Заняття в університеті поєднував із навчанням у Народній консерваторії (його вчителі – композитори Б. А. Яворський, Є. В. Богословський, О. Ф. Гедіке). На останніх курсах він уже й сам викладає теоретичні дисципліни, працює асистентом у хоровому класі, виступає як піаніст, виконуючи власні твори (відомо, що в рукопису залишилося п’ять фортепіанних сонат, багато дрібних творів, зокрема романсів, ескіз симфонії, однак знайти їх не пощастило й досі), і водночас редагує художній альманах “Гюлістан”, де друкуються, крім початківців, такі поети старшого покоління, як К. Бальмонт, В. Брюсов, В. Іванов, Ф. Сологуб та інші.

Переломний момент у житті Олексія Степановича настає 1917 р., коли він “категорично порвав з усім своїм оточенням заради служіння ідеалам Жовтня”<sup>4</sup> і “кинувся назу-

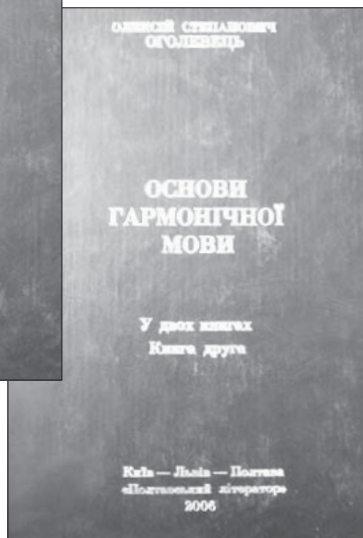
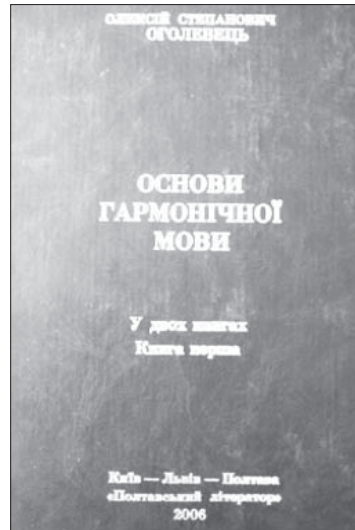
стріч невідомості в напружену і вкрай небезпечну роботу з будівництва Радянської влади”<sup>5</sup>. Комісар Стретенського комісаріату Москви; начальник зовнішньої охорони одного з її районів; старший інспектор адміністративного відділу Моссовета; штатний викладач курсів підвищення кваліфікації міліції, де читає такі предмети, як кримінально-слідче право й організація зовнішньої охорони, – ось неповний перелік обійманих ним у 1917–1923 рр. посад, на яких він реалізовує себе як юрист.

Сфера його діяльності поступово розширюється. 1923 р. він поринає в літературно-журналістську роботу, яка триває до 1941 р.:

очолює техбюро з випуску всіх журналів ЦК ВКП(б) і головного його органу – газети “Правда”, що було для безпартійного Олексія Степановича предметом особливої гордості (1923–1931); співробітничав в журналі “Русско-германский вестник науки и техники” (1927–1937); завідує відділом історії й теорії архітектури у видавництві Академії архітектури, під його редакцією

виходить близько 50 книг (1938–1941); керує семінаром із мови й літератури для робітничих поетів, серед яких С. Михалков, Я. Смеляков тощо.

Утім у цей самий час він поновлює музично-викладацьку діяльність: у 1926–1929 рр. веде заняття з теорії музики, гармонії та контрапункту в школах Шора та Медведєвої. Невдовзі (1933) вступає до Спілки композиторів СРСР як автор музичних творів і, незважаючи на постійну завантаженість відповідальною роботою, про яку щойно йшлося, заглиблюється в заняття наукою, розпочаті ще в 1910-х роках. Уже 1912 р. як автора роботи з поліфонії його було обрано дійсним членом Московського музично-теоретичного товариства “Музыкально-теоретическая библиотека”, до якого входили такі поважні музичні діячі, як О. М. Скрябін, С. І. Танєєв, Б. А. Яворський, О. А. Крейн та інші. Власне,



<sup>4</sup> Оголець, А. С. Автобіографія // Оголець О. С. Вступ до сучасного музичного мислення. – Полтава: Полтавський літератор, 2006. – С. 474.

<sup>5</sup> Там само. – С. 479.



ці заняття ніколи не переривались, однак саме тепер виходить на перший план головний складник його багатогранного напруженого життя – розробка універсальної музикознавчої концепції, побудованої на узагальненні розглянутих в історико-генетичному аспекті особливостей музичного мислення народів світу, над якою він працював до останнього свого дня...



Віднині увага Олексія Степановича зосереджується виключно на проблемах, так чи інакше пов'язаних із його науковими інтересами: наприклад, 1935 р. він – голова журі конкурсу диригентів на радіо; у 1936–1939 рр. – заступник голови і науковий керівник

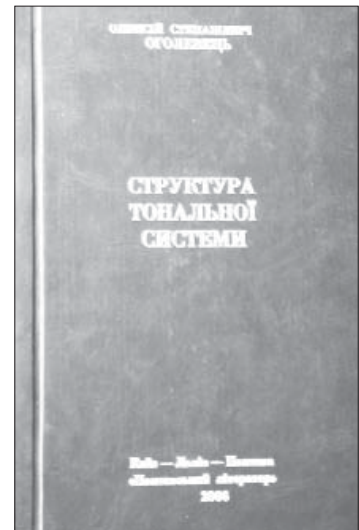
АНТЕСУ (Автономної науково-технічної секції Спілки композиторів, у компетенції якої – електромузика і графічний звук); у 1940–1945 рр. – старший співробітник Ленінградського інституту театру й музики (у воєнні часи – без заробітної плати).

Підсумком багаторічних досліджень стала монографія “Основы гармонического языка”<sup>6</sup>, яка була здана до друку 1936 р., але вийшла тільки 1941-го, буквально напередодні нападу фашистської Німеччини на Радянський Союз. Ще дві фундаментальні праці – “Введение в современное музыкальное мышление”<sup>7</sup> і “Структура тональной системы” – було створено в евакуації в Куйбишеві впродовж 1942–1943 рр. – в умовах напівголодного існування, під постійним наглядом НКВС. Щоправда, рукопис “Введения” було “зłodийським способом знищено”<sup>8</sup>, однак за пропозицією Ігоря Белзи, тодішнього головного редактора Музгизу, Олексій Степанович відновив текст по пам'яті (а вона була в нього, як я уже зазначала, феноменальною), і 1946 р. книгу було надруковано. “Структури” ж не так пощастило, але про це далі.

Спочатку ідеї О. Оголевця знаходили підтримку в керівництві Спілки композиторів.

Так, 1945 р. було організовано Кабінет-лабораторію тональних систем для розробки проблематики, над якою він працював; звичайно ж, Олексій Степанович очолює цей Кабінет і стає його науковим керівником. Невдовзі він отримує можливість продемонструвати на радіо переваги звучання створених ним 17-звучного та 22-звучного інструментів – дає концерт із власних творів, спеціально написаних для цих інструментів. Вступне слово виголошує композитор В. Я. Шебалин.

Однак заплановану роботу, зокрема збирання матеріалів до монографій про творчість багатьох радянських композиторів, було перервано в самому її розпалі: 1948 р. Кабінет було ліквідовано. Цьому передувала організована Оргкомітетом Спілки композиторів теоретична дискусія – обговорення праць О. С. Оголевця, у результаті якої його концепцію було визнано хибною, антинауковою. Надрукована 1947 р. “Структура тональной системы” так і не побачила світу:



*А. Оголевець*

увесь тираж було знищено. Незабаром вийшла постанова ЦК ВКП(б) про оперу Вано Мураделі “Великая дружба” (1948), де прозвучало звинувачення найталановитіших радянських композиторів Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокоф'єва, А. І. Хачатуряна, М. Я. Мясковського, В. Я. Шебалина у формалізмі. Почалося жорстоке цькування та переслідування видатних музичних критиків та музикознавців, а О. С. Оголевця оголосили вождем формалізму в музиці. У період чергової “кампанії” – проти космополітизму – йому почепили ще і ярлик “космополіт № 1”. Був виклик до НКВС. З'явилося негласне розпорядження Сталіна стосовно О. С. Оголевця – накладено заборону на появу його імені в друкові. Сконструйовані вченим інструменти були приречені, його книги з бібліотек повилучали, і донині вони бібліографічна рідкість...

<sup>6</sup> Оголевец, А. С. Основы гармонического языка [Текст] / А. С. Оголевец. – М., Л.: Музгиз, 1941. – 972 с.

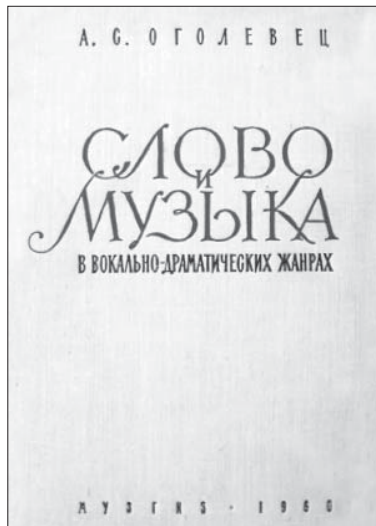
<sup>7</sup> Оголевец, А. С. Введение в современное музыкальное мышление [Текст] / А. С. Оголевец. – М.; Л.: Музгиз, 1946. – 470 с.

<sup>8</sup> Оголевец, А. С. Письмо Г. А. Когути от 28. 11. 1966 [Текст] / О. С. Оголевец // Оголевец О. С. Вступ до сучасного музичного мислення. – Полтава: Полтавський літератор, 2006. – С. 505.



У цей час в Олексія Степановича вже були в рукописі майже готові 12 томів, присвячених розвитку тональної системи. Коли він зрозумів, що означає цей похід проти нього, то в стані афекту викинув усе в пічку...

Нині ми знаємо, що саме йому інкримінували. К. С. Власова в книзі “1948 год в советской музыке. Документальное исследование”



опублікованій 2010 р., зазначає, що в доповіді Т. Хреннікова була розгорнута теорія Олексія Степановича про 17-звучний стрій і заявлено, що він “виступав проти “обрусіння” національних музичних культур, що дало можли-

вість звинуватити його у спробі «вести атаку проти основ національної політики партії»<sup>9</sup>. (Нагадаю його твердження: інструменти із 17-звучним строем дозволяють максимально точно відтворити національний колорит східної музики, тоді як 12-звучна температура цієї колорит нівелює.)

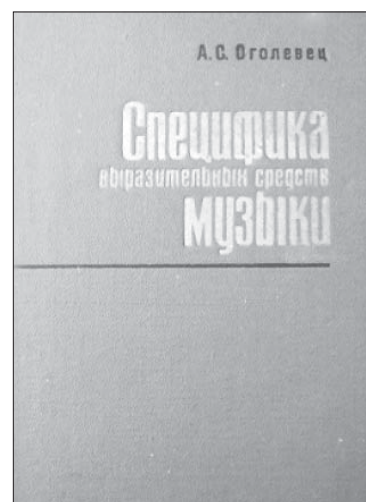
І хоч дещо “розвиднилося” (коли з’ясувалося, що обидві цілілі книги Олексія Степановича – “Основы...” і “Введение...” – перекладені німецькою і що короткий виклад їхнього змісту прийнятий у Лейпцизькій консерваторії як обов’язковий навчальний посібник на композиторському факультеті, то два томи підготовлених О. С. Оголевцем “Материалов и документов по истории русской реалистической музыкальной эстетики”, що пролежали кілька років у видавництві, нарешті вийшли друком – відповідно 1954 і 1956 р. – і були допущені до використання в консерваторіях

Радянського Союзу як навчальний посібник), проте навіть ще 1966 р. його ім’я було оточене “атмосферою недовіри, підозрливості та осуду”<sup>10</sup>.

Однак він усе ж таки потроху повертається до творчого життя. Його запрошують редагувати щорічник “Вопросы музыковедения”. Виходять його нові праці – “Слово и музыка в вокально-драматических жанрах”<sup>11</sup>, “Вокальная драматургия Мусоргского”<sup>12</sup>, а “Специфика выразительных средств музыки” (“7 капитальных исследований”, як зазначає автор<sup>13</sup>) включають до темплану на 4-й квартал 1967 р., проте вийшла вона вже помертвено<sup>14</sup>...

До останнього подиху Олексій Степанович вірив в істинність і остаточну перемогу своїх ідей, а передсмертними словами його були: “... все одно ми до цього прийдемо”<sup>15</sup>.

Музичний світ скористався його теорією – в багатьох країнах поширюється мікротонова музика, організовано серійне виробництво електронних мікротонових інструментів; за кордоном його ім’я користується глибокою пошаною музикознавців.



Тільки на батьківщині великого вченого (хоч поняття “великий” у нас, на жаль, знало девальвації, я вважаю таке означення в цьому контексті цілком доречним) “атмосфера недовіри, підозрливості й осуду”<sup>16</sup> й досі не розсіялася. Як говорить К. С. Власова, “справжня реабілітація імені Оголевця ще має бути здійснена нашою наукою”<sup>17</sup>.

У цьому напрямі в нас, на пострадянському просторі, хоч дещо і робиться, проте

<sup>9</sup> Власова, Е. С. 1948 год в советской музыке. Документальное исследование [Текст] / Е. С. Власова. – М.: Издат. дом “Классика – XXI”, 2010. – С. 371.

<sup>10</sup> Оголевцев, А. С. Письмо Г. А. Когуту от 28. 11. 1966 [Текст] / О. С. Оголевцев // Оголевцев О. С. Вступ до сучасного музичного мислення. – Полтава: Полтавський літератор, 2006. – С. 482.

<sup>11</sup> Оголевцев, А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах [Текст] / А. С. Оголевцев. – М.: Музгиз, 1960. – 524 с.

<sup>12</sup> Оголевцев, А. Вокальная драматургия Мусоргского [Текст] / А. Оголевцев. – М.: Музыка, 1966. – 548 с.

<sup>13</sup> Оголевцев, А. С. Автобиография [Текст] / О. С. Оголевцев // Оголевцев О. С. Вступ до сучасного музичного мислення. – Полтава: Полтавський літератор, 2006. – С. 479.

<sup>14</sup> Оголевцев, А. С. Специфика выразительных средств музыки. Эстетико-теоретические статьи и исследования [Текст] / А. С. Оголевцев. – М.: Сов. композитор, 1969. – 591 с.

<sup>15</sup> Когут, Г. А. Мои встречи с А. С. Оголевцом [Текст] / А. Г. Когут // Оголевцев О. С. Вступ до сучасного музичного мислення. – Полтава: Полтавський літератор, 2006. – С. 494.

<sup>16</sup> Там само. – С. 482.

<sup>17</sup> Власова, Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование [Текст] / Е. С. Власова. – М.: Издат. дом “Классика – XXI”, 2010. – С. 371.

надто мало. Науковці починають звертатися до праць Оголевця, але це, в основному, лише контекстуальні згадки його імені, здебільшого в дисертаційних дослідженнях<sup>18</sup>.

Активні пошуки в бібліотеках і московських архівах веде моя молодша приятелька і колишня студентка Валентина Іванівна Абрамова.

У видавництві “Полтавський літератор”, завдяки зусиллям двох ентузіастів – подружжя музикознавців Олександри Сергіївни Цалай-Якименко і Ярослава Володимировича Михайлюка – було здійснене репринтне видання Оголевцевих “Структури...”<sup>19</sup>, “Основ...”<sup>20</sup> і “Введення...”<sup>21</sup> (усі книги вийшли з додатками, щоправда, мізерним накладом, але все ж таки вийшли). Важливо відзначити, що в це репринтне видання внесено зміни, спрямовані на полегшення сприймання змісту, зокрема виправлено помічені помилки, проставлено колонтитули.

Хочу звернути увагу читача на безпрецедентну історію книги “Структура...”. Як уже зазначалося, весь тираж цієї книги 1947 р. був знищений. Сигнальний примірник, збережений її редактором Ігорем Белзою і потім переданий ним авторові, О. С. Оголевцю подарував Г. О. Козуту з надією на її майбутню публікацію. Як бачимо, ця надія справдилася (текст книги відтворено з помітками Белзи).

Презентація цих книг відбулась у Львові в грудні 2006 р. на відкритому засіданні кафедри теорії музики Львівської державної музичної

академії імені М. В. Лисенка та Наукового товариства імені Шевченка, де обговорювалася тема “О. С. Оголевець і сучасність”. Учасники цього заходу, відзначивши, що праці О. С. Оголевця і нині не втратили актуальності, а його концепція заслуговує на глибоке фахове вивчення й упровадження в систему спеціалізованої та масової музичної освіти, запропонували створити в Полтаві, на батьківщині Олексія Степановича, окремий науково-видавничий та навчально-виробничий центр його імені.

З’являються науково-дослідницькі статті про непересічного полтавця в популярних та спеціалізованих виданнях, як-от статті Геннадія Козута “Олексій Оголевець і його вчення”<sup>22</sup> і Галини Полянської “Родина Оголевців у контексті просвітницької діяльності”<sup>23</sup>.

На основі теорії О. С. Оголевця створюються комп’ютерні програми, наприклад, комп’ютерна програма Я. В. Михайлюка “MODUS-MICROTONE”<sup>24</sup>, за допомогою якої кожен, незалежно від віку та професійної підготовки, може швидко засвоїти основи мікротоновості.

На хвилях Полтавського обласного радіо не раз виходила в ефір популярна передача про О. С. Оголевця, підготовлена талановитим музикознавцем, членом Полтавського відділення Спілки композиторів України О. В. Чепіль.

Сподіваюся, що ця публікація стане ще одним кроком до ознайомлення широкого загалу з постаттю геніального вченого з Полтави.

Полтава, 1 листопада 2012 р.

**В**ажко писати про людину, зустрічі з якою докорінно змінили мої погляди на проблеми музичної науки і на зміст подальшого життя. Саме таку роль відіграли для мене мої зустрічі й заняття з О. С. Оголевцем. Певні події, що передували моїй першій зустрічі, помисливій людині здалися б “визначеними з неба”, “посланими

долею”, їх можна було б пояснити втручанням якихось надприродних сил, що ми й робимо, коли не в змозі витлумачити деякі явища. Нехай так. Хоч я все-таки розцінюю свій “рух до Оголевця” як підсвідомий пошук такого типу мислення, що був би зрозумілий мені й водночас не пригнічував мої особисті розумові здібності,

<sup>18</sup> Див.: сайт <http://www.dissercat.com/search?keys=Оголевец>

<sup>19</sup> Оголевець, О. С. Структура тональної системи [Текст] / О. С. Оголевець. – Полтава: Полтавський літератор, 2006. – 617 с.

<sup>20</sup> Оголевець, О. С. Основи гармонічної мови [Текст] / О. С. Оголевець: У двох кн. – Полтава: Полтавський літератор, 2006. – Кн. перша. – 565 с.; Кн. друга. – 566–1098 с. (Для зручності користування майже 1000 сторінок оригіналу розбито на дві частини, а також відповідно до авторського поділу тексту його розділи пронумеровано. – А. О.)

<sup>21</sup> Оголевець, О. С. Вступ до сучасного музичного мислення [Текст] / О. С. Оголевець. – Полтава: Полтавський літератор, 2006. – 538 с.

<sup>22</sup> Вісник НТШ, число 42. – Львів, осінь-зима 2009. – С. 28–30.

<sup>23</sup> Полянська, Галина. Родина Оголевців у контексті просвітницької діяльності [Текст] / Галина Полянська // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. – Вип. 30. Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. – Х.: видавництво ТОВ “С. А. М.”, 2010. – С. 308–319.

<sup>24</sup> Михайлюк, Я. В. Авторське свідоцтво № 29237. – Комп’ютерна програма “MODUS-MICROTONE” для засвоєння музичних строїв (дванадцятизвучного рівномірно темперованого і відомих під назвами “піфагорового” та “чистого”). – 18.06.2009.

створюючи можливості для подальшого руху вперед й удосконалення в музичній науці. Усе це я знайшов в О. С. Оголевця.

Уперше я побачив його працю “Введение в современное музыкальное мышление”<sup>25</sup> 1960 року в бібліотеці однієї з музичних шкіл м. Кіровограда – у той час я вчився на першому курсі Кіровоградського музичного училища. Без фундаментальної теоретичної підготовки – без глибоких знань з історії та теорії музики, гармонії, поліфонії, акустики, психоакустики, теорії музичних систем тощо – зрозуміти цю книгу було неможливо. Смысл, видобутий мною з прочитаного, був настільки неясним, абстрактним, розпливчастим, що через деякий час я відніс книгу до бібліотеки, але не змірився зі своєю поразкою: вона спрямувала мене на оволодіння базовими знаннями. Усе ж таки деякі окремі висловлювання О. С. Оголевця я запам’ятав, і часто вони допомагали мені орієнтуватись і в моїх заняттях, і в подальшій діяльності. “Наука вважається істинною, якщо вона дає точну відповідь на питання «чому?»”, – писав О. С. Оголевець і далі формулював ті питання, на які музикознавство ще повинно дати точну відповідь. Поступово для мене ставало вже звичним і необхідним ставити собі питання “чому?” й шукати на них правильні відповіді. Також відразу запам’яталися сторінки, присвячені проблемам прихованої гармонії, визначенню альфа- і бета-напруженостей та ще багато окремих деталей із прочитаного.

Пройшло кілька років, я вже навчався в Київській консерваторії, але в кожному випадку, пов’язаному з вивченням гармонії або з використанням слів “темперація”, “стрій” і т. ін., я згадував про книгу, якої не зрозумів, і радше підсвідомо розшукував її в букіністичних крамницях (пізніше я дізнався, що в бібліотеці консерваторії були і “Основы гармонического языка”<sup>26</sup>, і “Введение в современное музыкальное мышление”, але недосвідчені молоді бібліотекарі не змогли знайти цих книг, інакше моя зустріч з О. Оголевцем відбулася б набагато раніше). Улітку 1964 року я зайшов у ту музичну школу, де вперше побачив книгу Оголевця, і запропонував завідувачці обмін: я беруся придбати на певну суму ноти, потрібні бібліотеці, а мені віддають “Введение”. Завідувачка погодилася, зазначивши, що книга ця складна для дитячого розуміння і тому попитом не користується. Отже, усі формальності були владжені, але... книги на місці не виявилися. Продивившись записи в інвентарних книгах, завідувачка винувато вимовила: “Ми її списали в утиль...”.

“Введение” я знайшов у букіністичній книгарні лише 1966 року. Приїхав у гуртожиток, розкрив книгу... Зараз точно визначити, скільки часу пішло на її освоєння, неможливо, тому що я часто повертався до вже прочитаного, щось конспектував, розшукував у різних джерелах якісь додаткові відомості, порівнюючи з ними те, з чим тільки-но ознайомився. Я пропустив декілька днів занять у консерваторії, відпросився з роботи на цей час і був найщасливішою людиною у світі – я розумів тепер усе, знаходив відповіді на багато питань і відчував, що моя свідомість набуває вигляду довершеної цілісної структури. Світ музично-теоретичних знань, літератури, поезії, історії музичного мистецтва, театру, світ образів, асоціацій, емоційних станів і великої кількості відчуттів, відомих кожному музикантові, після прочитання книги Оголевця доповнився таким само безміром абсолютно нових знань про будову тональної системи, про історію її становлення, про перспективи її подальшого розвитку. І ці знання зовсім не суперечили тим, що я вже мав, а доповнювали їх, даючи мені нові, більш досконалі й різноманітні інструменти пізнання й розвитку музичного мислення. Перебуваючи під впливом усього прочитаного й усвідомленого, я зразу написав листи до адресних столів Москви й Ленінграда з проханням прислати мені адресу О. С. Оголевця. Відверто кажучи, я не дуже сподівався на задоволення мого прохання. Однак уже через тиждень мав відповідь: “Є: Оголевець Олександр Степанович, 1891 р. н., народ. у м. Полтава, мешкає у м. Москва, вул. Студентська, 44/28, кв. 128”.

У першому ж листі, негайно відправленому за цією адресою, я висловив з усім юнацьким запалом і максималізмом свій захват від “Введения”, поставивши водночас запитання, яке зачепило О. С. Оголевця за живе: “Після того, як Ви створили стільки праць, справді важливих для розвитку музичної науки, чому Ви не хочете розвивати далі своє вчення?” – Відповідь була така: “Як я міг розвивати свої ідеї, коли 1947 року з’явилося особисте розпорядження Сталіна – щоб моє ім’я як автора у друкові більше не фігурувало? – писав Оголевець. – Я жив переважно на кошти, які отримував за видання своїх праць, а більше п’ятнадцяти років писати просто “на полицю” не мало жодної рації”. Це таки була його трагедія. “Я радий, що Ви не побоюлися пробитися до мене крізь атмосферу недовіри, підозрливості й осуду, яка оточує моє ім’я”, – писав Оголевець, і я тоді не розумів, чому

<sup>25</sup> Оголевец, А. Введение в современное музыкальное мышление [Текст] / А. Оголевец. – М.; Л.: Музгиз, 1946. – 472 с. – Прим. перекл.

<sup>26</sup> Оголевец, А. Основы гармонического языка [Текст] / А. Оголевец. – М.; Л.: Музгиз, 1941. – 972 с. – Прим. перекл.

можна було чогось боятися 1966 року. У листі відчувалася радість і якийсь душевне піднесення від того, що лист прийшов до нього з України, і від того, що розшукав його якийсь невідомий студент із Києва, і просто від того, що про нього згадали... “Тисну руку”, – цими словами закінчував О. Оголевець листа (як і більшість листів до мене), виражаючи ними те дружнє, довірливе ставлення до мене, котре настроювало на подальше листування й зустрічі.

Безумовно, тоді я був буквально приголомшений, розповідав про все однокурсникам і дошкуляв викладачам консерваторії розпитуванням стосовно їхньої думки про теорію Оголевця. Я був надзвичайно здивований і потішений, коли дізнавався, що практично всім моїм викладачам було знайоме його ім'я, а деякі з них, хоч і фрагментарно, читали “Основи” або “Введення”. Н. Горюхіна, Ф. Аєрова, С. Павлюченко, А. Котляревський, І. Котляревський та інші викладачі охоче ділилися своїми враженнями, і я хотів би зазначити, що тоді від жодного викладача, як і від жодного однокурсника, я не почув негативних відзивів про О. Оголевця, не почув неприхильних або осудливих висловлювань у зв'язку з моїм інтересом до нього і на свою адресу. Навпаки, я завжди відчував, що співрозмовники зацікавлені моїм захопленням і діяльністю в новому напрямі, і завжди міг почути побажання – якомога швидше реалізувати ідеї О. Оголевця, щоб мати можливість послухати музику в інших строях.

В одному з листів я сповістив Олексія Степановича про своє бажання приїхати в Москву, щоб зустрітися з ним. Отримавши згоду, я став вибирати зручний для поїздки час. І одного холодного дощового осіннього дня я прибув до Москви на Київський вокзал, доїхав до Студентської вулиці, зателефонував Олексієві Степановичу. Відповіла його дружина Клавдія Миколаївна: “Олексій Степанович зараз на прогулянці, але він буде ждати вас через півгодини”. Я знайшов найближчу квіткову крамницю, узяв квіти для Клавдії Миколаївни й через деякий час уже натискав кнопку дзвінка квартири номер 128.

Я дуже нервував, і причин цього було кілька. По-перше, я на той час був усього лише хорошим студентом і не мав, на відміну від О. Оголевця, енциклопедичних знань, які давали б мені можливість спілкуватися з ним на належному рівні, тому відчував страшенну ніяковість і сором. По-друге, після прочитання книг О. Оголевця в мене склалося уявлення про нього як про принципового, уїдливого, нещадного до помилок музикознавця, тому я налаштувався на те, що кожне моє слово буде піддане сумніву

й жорсткій критиці. І, крім того, О. Оголевець зовсім не знав мене, а зустріч із незнайомою людиною завжди пов'язана з якоюсь напруженістю й непевністю. Я уявляв його людиною маленькою на зріст, чомусь лисою і в окулярах, його голос – високим, а тон – безапеляційним. В останню хвилину, натискаючи кнопку дзвінка, я спробував зібратися з думками, однак у ту ж мить двері відчинились і...

Тут слід зазначити одну деталь: оскільки мій зріст вищий за середній, я в таких ситуаціях спрямовую погляд трохи нижче, сподіваючись у дверному отворі відразу ж побачити очі та обличчя майбутнього співрозмовника. Тримавши квіти в руці, я втупився, згідно зі своїми уявленнями, кудись у середину вхідних дверей і завмер в очікуванні. Двері відчинились, і виявилось, що я дивлюся майже в пояс чоловікові величезного, як мені здалося, зросту. Я підвів очі, побачив усмінене обличчя Олексія Степановича, високе чоло, побачив широкий жест, яким він запрошував мене ввійти, почув його глибокий, м'який і водночас досить гучний бас:

– Ну, проходите швидше, що ж ви спізнюєтесь...

Атмосфера була настільки приязною, так схилилася до відвертого, щирого спілкування, що вже хвилин через 10–15 я забув про свої комплекси й уважно слухав розповідь Олексія Степановича про його життя. Того разу я пробув у Москві всього три дні, і викладений нижче зміст наших бесід стосується різних зустрічей. Під час моїх відвідин ми спершу сідали пити чай, О. Оголевець розпитував мене про мої проблеми й захоплення, про заняття в консерваторії й моїх викладачів, цікавився, який вигляд мають Київ і Полтава. При кожній новій зустрічі він запитував: “Вам не довелося за цей час побувати в Полтаві?” Потім відповідав на мої питання, і поступово виникала якась “зачіпка”, що переключала розмову на вузьку музикознавчу тему, наприклад, тему про септакорди.

– Запам'ятайте, на чому ми зупинилися, – говорив Олексій Степанович, і відразу ж розпочинався пошук методів швидкого і якісного освоєння тем цього розділу. Час летів непомітно, і, коли наприкінці заняття я записував основні завдання з цієї теми (які необхідно було виконувати), виявлялося, що пройшло три години... Наприклад, Олексій Степанович вимагав, щоб я запам'ятовував усі особливості класифікації, будови і правила сполучень (розв'язань) для будь-якого, навіть умоглядно побудованого, септакорда в межах 12-ступеневої тональної системи, у будь-якій тональності, до того ж я повинен був виконувати ці вправи миттєво.





– Олексію Степановичу, це ж кілька тисяч акордів! – заперечував я. – Так швидко в мене не вийде, потрібно потренуватись.

– Потренуйтеся і доведіть це до такого рівня, про який я вам казав, тому що йдеться про вашу професійну виучку.

– Невже я так погано підготовлений? – запитую я.

– Ні, не так погано, але я говорю про доскональне, довершене, майже ідеальне володіння засобами гармонії, отже, вам доведеться ще попрацювати.

(Тоді я із вдячністю згадав Ф. Аєрову, котра часто пропонувала нам подібні задачі: через її вимогливість я отримав навички, які дозволили мені пристойно виглядати в цій ситуації. Наприклад, вона просила: “Побудуйте домінантовий терцквартакорд від до-дієз угору”, – і студент був повинен буквально в долю секунди випалити: “До-дієз, мі, фа-дієз, ля-дієз!” – “Довго будете, довго...” – говорила Ф. Аєрова й рекомендувала нам побільше вправлятися.)

Після трьох-чотирьох годин занять ми робили невеличку перерву, потім продовжувалася розповідь Олексія Степановича. Щоразу в цій розповіді все для мене було дивним, інколи абсолютно неймовірним, однак, відчуваючи та ніби вгадуючи наперед мою недовіру чи сумніви, Олексій Степанович потверджував розповідь такою кількістю деталей, фактів, імен, висловлювань, що сумніви відходили геть, поступаючи місцем захопленню, – я буквально був у захваті від цієї людини. Насамперед вражала його здатність пам’ятати все прочитане, побачене й почуте – тексти книг, газет, листів, зміст розмов тощо.

– Ви, мабуть, пам’ятаєте зміст усіх книг із вашої бібліотеки? – запитуював я.

– А в мене немає бібліотеки, – відповідав Олексій Степанович. – Я так усе пам’ятаю. Книжки, які ви бачити на полицях, – це подарунки моїх друзів із їхніми надписами. Мені вони дуже дорогі, тому я й бережу їх як особливу цінність.

– Неймовірно! Невже можливо запам’ятати зібрання творів В. Леніна? – запитуював я, згадавши свої страждання, пов’язані з безкінечним студіюванням першоджерел марксистсько-ленінської теорії.

– Так, я пам’ятаю кожную редакцію зібрання творів, пам’ятаю всі відмінності, виправлення й доповнення. Якщо хочете – візьміть із собою наступного разу будь-який том із цього зібрання, і я вам скажу, що, на якій сторінці і де саме надруковано. Таким чином ви зможете пересвідчитися в тому, що я це пам’ятаю. Свого часу я близько десяти років працював у редакції видавництва газети “Правда” і як завідувач тех-

нічного бюро з випуску газети був зобов’язаний вичитувати кожне її число від дошки до дошки. І пам’ять виручала мене багато разів. Адже це був найважливіший партійний друкований орган, і будь-яка помилка, неправильне тлумачення тексту чи будь-який інший недогляд могли коштувати мені дуже дорого. Узагалі-то, це – нонсенс: я ж був безпартійний, і тільки мої здібності змушували керівництво терпіти безпартійного співробітника в такому ідеологічно важливому секторі.

– А вивчення іноземних мов вам дається так само легко?

– А я їх не вивчаю. Латинською і чотирма іншими мовами я оволодів іще в гімназії. Нині ж, коли я розвинув пам’ять до певного ступеня досконалості, я не маю потреби у вивченні тієї чи тієї мови. Якщо ж мені доведеться поїхати в якусь країну або виникне необхідність спілкуватися іншою мовою, мені буде достатньо перед цим прочитати підручник граматики і словник.

– Ви кажете, що розвинули пам’ять до певного ступеня досконалості. Це справді можливо – розвинути пам’ять?

– Так, я багато працював над удосконаленням своєї пам’яті, і це, як бачите, цілком можливо. А ви пам’ятаєте свого першого листа на мою адресу?

– Чесно кажучи, дослівно – ні.

– Клавдіє Миколаївно, знайди, будь ласка, першого листа Геннадія Олександровича і дай йому перевірити, чи я все пам’ятаю.

І буквально через хвилину я вже чув свій лист, озвучений Олексієм Степановичем. Вимовлене дослівно збіглося з написаним. Я був приголомшений.

Через деякий час в одному з листів О. Оголевець розповів про власні аналогічні відчуття, що виникли в нього в юності при спілкуванні з К. Верещагіним, який мав феноменальну пам’ять: “Дуже важливо розвивати в себе музичну пам’ять. Я немало попрацював над цим, не досягнувши, щоправда, ідеалу. На розуміння необхідності цього мене наштотхнув такий випадок. Я навчався в Б. Л. Яворського до 1915 р., коли він виїхав до Києва. Разом зі мною навчалося немало народу. Був серед нас К. К. Верещагін, чудовий піаніст, який прекрасно писав разом з усіма мотети й фуґи, але не мав великого творчого дару, його композиції були блідими; коли Яворський якось дав нам завдання написати прелюдію “на такі-то септакорди” (завдання в нього були оригінальними!), то Верещагін прибіг до мене і питав, як йому зробити те й се тощо. Із мене ж музика в 1912–17 рр. “лилася рікою”, я грав Верещагіну багато своїх творів, “новенькі” – по одному разу, це точно!



Мене вражала одна його особливість – швидка пам'ять: ідучи з Пресні в університет із братом (щоб не витратити на трамвай по вісім копійок – півтори станції на той час), вони встигали зіграти на ходу одну-дві партії в шахи. Свої твори К. Верещагін писав без фортепіано. Жив він раніше в місті Козлові, куди виїжджав до батьків на канікули. Рукописів я йому не давав.

І ось якось у січні 1915 року він мені каже: “Я дав у Козлові цілий концерт із ваших творів”. – “Як? Адже у вас немає нот!” – “А я й так усе пам'ятаю”. Я змусив його зіграти весь “концерт”. Я чув самого себе з усіма нюансами свого виконання (навіть у цілій другій сонаті він не зробив жодної помилки). Я був буквально розчавлений цим феноменальним явищем. (Приблизно таку ж пам'ять має Д. Шостакович.) У мене і 1/100 немає тих задатків, із якими я зіткнувся. Я став наполегливо розвивати пам'ять, дечого досяг...”. О. Оголевець справді досягнув феноменальних результатів, його здібності могли приголомшити будь-кого, і я ще не раз мав можливість у цьому переконатися.

Дивно й незвичайною виявилася розповідь Олексія Степановича про його роботу в роки революційних перетворень на посту комісара Стрітенського району м. Москви. В особливо важливих випадках йому довіряли виконувати найбільш відповідальні партійні завдання, – наприклад, особисто охороняти Ф. Дзержинського. Як тисячі більшовиків тієї епохи, О. Оголевець поділяв комуністичні ідеї, чесно й безкомпромісно служив новій владі, і згодом, 1947 року, ця самовіддана праця в московській міліції та в редакції газети “Правда” і феноменальна пам'ять по суті врятували йому життя.

– Коли з'явилося розпорядження Сталіна про те, щоб моє ім'я як автора ніколи більше не фігурувало в друкові, було зрозуміло, що цим розпорядженням справа не закінчиться, а закінчиться вона дуже скоро в якійсь із камер одного з відділків НКВС, – розповідав О. Оголевець. – Так і сталося. Мене викликали на допит у НКВС, і я знав, що вирок мені вже ухвалений. Допит тривав цілу добу. Мінялися ті, хто здійснював дізнання, мені “пред'являли” вигадані факти, підроблені листи й записки, сипалися погрози й найтяжчі звинувачення, а я впродовж доби був змушений відповідати на всі каверзні запитання, і тільки завдяки моїй пам'яті я не заплутався, не помилювався у своїх відповідях, оскільки прекрасно пам'ятав, де відбувалася та чи та подія, хто і що при цьому робив і т. ін. Не домігшись від мене нічого, співробітники НКВС ще раз переглянули мою особову справу... і відпустили мене, щоправда, без вибачень. Так що моя робота, я гадаю, відіграла найважливішу

роль у моєму порятунку. А втім, якось по інерції, заборона на публікацію моїх праць діє, здається, досі, і її важко переборювати...

Я був уражений цією розповіддю, а Олексій Степанович розказав мені ще про одну подію зі свого життя, яка ледве не призвела до трагічного фіналу:

– Мені було тоді близько сорока років, я був сповнений сил, енергії і райдужних планів, коли раптом миттєво мені відмовили обидві нирки. Ось Клавдія Миколаївна може це підтвердити. Між іншим, у мене збереглася медична картка з діагнозом – це ж легко можна перевірити.

– Я вірю вам, Олексію Степановичу, і не збираюсь нічого перевіряти, – кажу я.

– Ви-то вірите, а от лікарі не вірять, тому що тоді ця хвороба була невиліковною, і вони не мали засобів для її лікування. Тому я тримаю цю картку радше для лікарів – вони не вірять, що я зміг вижити.

– Так, я кілька днів потайки проплакала, коли наш дільничний лікар сказав мені: “Максимум через півтора-два тижні готуйте домовину. Він не виживе”, – додала Клавдія Миколаївна.

– Як же ви вибралися? – спитав я.

– Прошло всього днів зо три після відвідин дільничного лікаря, а я вже став лежачим хворим і насилу міг піднятися з ліжка. Увесь цей час Клавдія Миколаївна шукала лікарів, консультувалася, знову шукала... Раптом вона згадала, що один чоловік, із яким я вчився ще в гімназії, отримав медичну освіту, живе і працює в Москві. Вона розшукала його, розповіла про мій плачевний стан. Виявилось, що мій знайомий став гомеопатом. Він відразу примчав до мене й випалив той діагноз, який Клавдія Миколаївна приховувала від мене. Він сказав: “Тобі лишилося жити один-два тижні. Я нічим тобі допомогти не в змозі. Єдине, що ти можеш спробувати, – ось ці таблетки. Пий їх по дві тричі в день, випивай якомога більше води – хоч і десять літрів – і бігай кілометрів десять. І так тричі на день. А не хочеш жити – туди тобі й дорога”. Він повернувся, кинув пачку з ліками на стіл і пішов. Я, у шоковому стані від почутого, через силу підвівся, випив дві таблетки, півлітра води й “побіг” – насилу доповз до вікна, де й зомлів. Надвечір я в напівнепритомному стані все ж таки зміг вийти на вулицю і “пробігти” навколо будинку. А через місяць я вже випивав літрів зо п'ять води і бігав належні десять кілометрів. Через три місяці я був практично здоровий, і мій дільничний лікар, до якого я звернувся за листком непрацездатності, побачивши мене, сам ледве не знепритомнів.

До цього я інтуїтивно відчував, що О. Оголевець – надзвичайно сильна особистість, мужня і стійка людина, однак такої сили волі, такого завзяття й цілеспрямованості я не міг собі й уявити. Тепер я міг переконатися, що мої інтуїтивні уявлення були не перебільшенням: як мужня й вольова людина, О. Оголевець мав видатні інтелектуальні здібності, досконалу пам'ять і неймовірну гнучкість розуму, жваву рухливу психіку, миттєву реакцію й тонке почуття гумору. Ці унікальні властивості і можливості мислення дозволяли йому миттєво включатись у будь-який вид діяльності, правильно оцінювати ситуацію і знаходити оптимальне вирішення будь-якої задачі. Тому з однаковим успіхом він працював в органах міліції та редагував одну з центральних партійних газет і журнали з архітектури, писав музичні твори й викладав основи правознавства, читав лекції з літератури й конструював музичні інструменти тощо. Навіть більше – дуже часто йому доводилося водночас працювати в кількох напрямках, які здавалися несумісними. Достатньо ознайомитись із його автобіографією, щоб переконатися в цьому.

У квартирі О. Оголевця, в одній із кімнат, крім рояля, стояла і сконструйована ним фісгармонія, на якій можна було грати у 29-ступеневій температурі. Коли наша бесіда торкалася будови мікротонових структур, Олексій Степанович охоче ілюстрував свою розповідь невеличкими музичними фрагментами, виконуючи їх на фісгармонії. Це був мій перший слуховий досвід у цій сфері, й ефект від почутого був надзвичайно вражаючим. Особливо важливим для мене виявилось те, що не виникало жодних проблем зі сприйманням на слух більш тонких інтервалів та з їх диференціацією. Музичні приклади з класичних творів звучали доволі традиційно, хіба що трохи більш загострено, ніж у звичному 12-ступеневому варіанті. А ось імітування розширених ладів, відтворення мотивів східної (арабської) музики, індійської тощо було настільки природним, яскравим і виразним, що я не міг приховати свого захоплення.

– Мені теж подобаються можливості нових структур, – озивався Олексій Степанович. – І не лише мені. Я пам'ятаю, як на засіданні однієї із секцій Спілки композиторів я демонстрував 17-ступеневий інструмент, теж фісгармонію. У невеличкій залі 70–80 осіб слухали мою доповідь. Якоїсь миті, коли я показував, що мій інструмент може доволі точно відтворювати арабські лади й мелодії, я раптом почув якийсь гучний оклик і, повернувшись до зали, побачив, що до мене біжить незнайома дівчина. Вона злетіла на сцену, упала на коліна і, обіймаючи мої ноги, закричала: “Так, так! Адже в нас, у Баку,

точно так грають!..”. Для мене це було найвищою нагородою за мій труд. Я й раніше розумів, що 12-ступенева температура нівелює інтонаційну специфіку арабської музики, однак особливо важливим висновком із цього випадку для мене стало розуміння того, що й нині для арабських музикантів збереження самобутнього унікального музичного мистецтва – найголовніша проблема. І мої інструменти багато в чому здатні зберегти й розвинути це мистецтво.

Олексій Степанович раптом посмутнів, замовк і якийсь час замислено розглядав клавіші інструмента. Потім зітхнув – мовляв, нічого вже не вдієш – і мовив:

– Не знаю, кому це заважало, але наступного дня я побачив на тій самій сцені мою фісгармонію, розбиту щент... Точніше кажучи, я майже напевно знаю, хто дав розпорядження це зробити і хто саме це зробив...

– Олексію Степановичу, у вас були вороги? Я думав, що у вас не могло бути конкурентів – адже ніхто тоді не займався на такому рівні вирішенням подібних проблем.

– Я нікого зі своїх опонентів не вважав за ворогів – було б нерозумно і безглуздо замість пошуку конструктивних рішень витратити сили на пошук і “знищення” явних або надуманих ворогів. У кожної людини є свій досвід, і він становить певну цінність. Про це треба пам'ятати, однак грубих помилок прощати не слід, бо ми маємо справу з наукою.

– Але це ж може бути хороша людина, яка випадково захопилася або допустила помилку чи навіть тимчасову слабкість...

– Немає людей “хороших” або “поганих”, – заперечив Олексій Степанович. – Є люди принципові і безпринципні. І якщо людина помиляється – потрібно їй сказати про це. Прямо і відверто. Навіть коли їй прикро або жаль “гарної” ідеї, затраченого часу, зусиль тощо. Ще раз повторю: у науці потрібно чинити тільки так.

– А ви знаєте людей, які вважали вас своїм ворогом?

– Так, таких багато, хоч я їм нічого поганого не зробив. З мого боку була лише принципова критика, але вони самі винні в тому, що припускалися таких помилок. Однак тут є свої нюанси. Є вороги й вороги. Одні – інтелігентні (тобто мислячі), вони нормально оцінюють ситуацію і своє становище, свої можливості. Це радше одна назва – “вороги”, більш правильно було б називати їх непримиренними конкурентами. Наприклад, Асаф'єв.

– Асаф'єв – ваш ворог?

– Ні, це він називав мене своїм “ворогом № 1”. Щоправда, це не заважало нам зустрічатись у Спілці композиторів або в інших громадських

місяцях під час проведення різних заходів, тиснути один одному руку й посміхатись. Утім, ми були навіть не конкурентами. Адже ми рухалися в одному напрямку, проте використовували різні методи, засоби та інструменти для досліджень. Пригадайте мій порівняльний аналіз фрагментів “Весны священной” із “Введения”, щоб зрозуміти суть мого й асаф’євського підходів до проблеми. Наші підходи настільки різняться, що може здатися неможливим створення більш загальної, більш досконалої музичної науки, яка включає найбільш широкий комплекс нових знань, засобів, методик. Звідси – непримирність. Це треба було розуміти. Мені здається, що Асаф’єв це не до кінця розумів, тому й допускав такі епітети на мою адресу. Крім того, він, як академік, не мав права на грубі помилки, адже такі речі в науці, та ще й на такому рівні, неприпустимі, і я йому про це казав із безпощадною відвертістю<sup>27</sup>. А люди, які розбивали мої інструменти, – це й були справжні вороги. І я знаю, що саме ці люди і впливали на ставлення Асаф’єва до мене...

Кілька днів збігли швидко, і невдовзі я повертався до Києва, як мовиться, зовсім іншою людиною, оскільки вже точно знав, чим мені слід зайнятися. Майбутніх складнощів і найрізноманітніших проблем я в той момент не міг собі навіть уявити. Проте я був готовий узятися за справу негайно. І цією справою повинні були стати дослідження звуковисотної чутливості музикального слуху та конструювання мікротонового музичного інструмента. Я вважав, що дослідження звуковисотних властивостей слуху необхідні для того, щоб мати об’єктивні дані про реальні можливості його подальшого інтенсивного розвитку. Без таких даних побудова мікротонового інструмента з дуже тонкою шкалою була б безглуздом.

Тоді я навіть не знав, чи зможу чітко диференціювати в мелодійному рухові звуковисотні градації, приміром 100-ступеневої температури, не кажучи вже про більш тонке ділення октави. Що ж до конструкції музичного інструмента, то до цієї думки я дійшов, прослухавши звучання фісгармонії в Олексія Степановича. У той момент мені здалося, що оптимальним варіантом було би створення електронного музичного інструмента. Він був би набагато технологічнішим у виконанні, був би транспортабельним, міг би мати розширений набір тембрів, можливо – окремі електронні ефекти, міг би також

допускати різні варіанти підстроювання тощо. Я поділився своїми міркуваннями з Олексієм Степановичем, і він із запалом їх підтримав, а ж тоді майже не уявляв, як можна реалізувати такі ідеї. Олексій Степанович гарантував мені не лише свою допомогу та підтримку, а й допомогу та підтримку своїх друзів і однодумців, котрі брали участь у створенні його музичних інструментів. Так я одержав адреси й телефони інженера-акустика Костянтина Єгорова, який розраховував, будував і настроював за завданнями О. Оголевця всі його музичні інструменти, і Якова Рапопорта, інженера, який також допомагав Олексієві Степановичу в розрахунках і конструюванні. (Пізніше я дізнався, що Я. Рапопорт, наприклад, допомагав К. Цюлковському розраховувати конструкцію дирижабля тощо.) Листи, які я отримував від цих надзвичайних людей і блискучих спеціалістів, завжди містили конструктивні пропозиції, приклади вирішення тих чи тих технічних задач, акустичні розрахунки і ще безліч необхідної мені інформації. Однак усе це було пізніше. А поки що я повертався до Києва і віз студентам консерваторії подарунок Олексія Степановича – “Основы гармонического языка” з дарчим надписом автора. Багатьом однокурсникам і всім зацікавленим студентам консерваторії я розповідав про свою зустріч з О. Оголевцем, і невдовзі ще один студент Київської консерваторії – Михайло Заливадний – поїхав у Москву, щоб зустрітись з Олексієм Степановичем.

Творче спілкування з Олексієм Степановичем продовжувалося неперервно, оскільки я отримував від нього листи, що містили багато зауважень, детальне висвітлення деяких важливих для мене проблем, конкретні пропозиції, окремі завдання тощо. Так, в одному з листів до Олексія Степановича я висловив свій намір зробити невелике повідомлення про “Введение” в рамках студентського наукового товариства. Далі я хотів би навести кілька виписок лише з одного листа О. Оголевця, присвячених цьому питанню:

“...не слід забувати про два моменти у створенні “Введения”:

Перший (тут і далі підкреслено О. Оголевцем. – Г. К.). “Основы” вийшли 1941 року. Упродовж 1942 року і першої половини 1943 року створено першу редакцію “Введения” (в умовах евакуації на Схід). Зрозуміло, що я не міг багато чого тут повторити з “Оснoв” (дуже цінного), і у “Введении” це залишилося не порушеним.

<sup>27</sup> В одному з листів до мене О. Оголевець писав, що все почалося з того, що він у “Введении” вказав на помилку Асаф’єва, який “сплутав у хорі “Девицы-красавицы” іонійський плагальний лад із міксолідійським... Він дико образився...”. Як стверджував Олексій Степанович, саме з цього моменту Асаф’єв і став уважати його “ворогом № 1”. О. Оголевець здогадувався, що стосунки з Асаф’євим можуть зіпсуватися, але зрадити свої принципи не міг і завжди відверто говорив те, що думав, хоч і сам від цього немало страждав. – Г. К.



**Другий.** Перша редакція була по-злодійському знищена (я Вам розповідав про це<sup>28</sup>), і друга – видана – редакція була написана 1944 року поспіхом за три місяці з пам'яті. У “Введенні”, отже, можна і слід би було щось розвинути, щось викинути, щось переглянути, стосовно чогось зробити застереження... Дуже важливо, щоб Ви ознайомилися з тими “висновками” з “дискусії” 1947 року<sup>29</sup>, які були опубліковані, пам'ятається, у № 6 журналу “Советская музыка” за 1947 рік. Це якби антитеза статті Щедрина<sup>30</sup>. Нині відбувається синтез.

Отже, якби йшлося про мінімальну користь і для Вас, і для справи (якщо розуміти під справою поширення й упровадження правильних поглядів), то треба було б вважати Вашу доповідь вступом до подальшого. А це подальше повинно було б становити систематичну проробку “Введення”. Я міг би взяти “кореспондентську” участь у розподілі тем за заняттями, у примітках (поступових) до тем – попередніх і подальших. Що таке були б “подальші” примітки? У процесі проробки виникнуть запитання, на них необхідно дати відповідь. Що таке “попередні” примітки? На щось звернути особливу увагу, щось вилучити, до чогось постаратися дібрати приклади, допомогти авторові в розробці (про це я можу просити в окремих випадках). Наприклад, комплекс зменшеної квати і її розв'язання диктують масу тематичних зерен і мелодичних зворотів, починаючи від cis-moll'ної фуґи Баха в 1 томі “WK”<sup>31</sup> і закінчуючи... лейттемою Шостаковича (DSCН – де-ес-це-ха, про яку я говорив Вам<sup>32</sup>). Цих тем в іншій ритмічній подачі, в іншому розташуванні, з повторами тих чи тих звуків – багато тисяч. Дослідження таких “зерен” могло б явити собою цілий трактат (згадаємо зразу “Двійника” Шуберта, “А-а-а” в “Борисі Годунові” і баг. ін). У своїх попередніх зауваженнях я міг би дати Вам завдання покопатись у післябахівській літературі, щоб виявити різновиди

цієї основи емоційного мелосу (однієї з багатьох основ “затритонного мелосу”) тощо...”.

Незважаючи на зацікавленість у просуванні власних ідей, поглядів і розроблених теоретичних основ своєї концепції, О. Оголевець найбільше піклувався про мій самостійний розвиток, надаючи свободу вибору для руху в будь-якому напрямку. Більше того, він дуже строго й самокритично ставився до своєї діяльності, чітко уявляючи свою роль у конкретній історичній ситуації, а його погляд був спрямований у майбутнє: переконаний у тому, що відкривати нові горизонти в музичній науці належить молодим музикознавцям, він писав: “Пам'ятайте, що... я всього-на-всього слабкий одинак, представник певної історичної епохи, який підлягає обмеженню мислення силою історичних умов; що я не є носієм “істини в останній інстанції”, що Ваша сила в подальшому полягатиме в подоланні вузькості моїх точок зору і в тому, щоб вискочити з “оголевецької клітки”, з полону привабливості моїх поглядів, розвинути їх, знайти щось нове. Інакше перед Вами буде глухий кут, а я хотів би Вашого вільного розвитку. Щоправда, оволодіння моїм методом мислення зробить Вас дуже сильним у боротьбі за істину у Ваших історичних умовах...”.

Із листів О. Оголевця я дізнавався більше і про моїх викладачів із Київської консерваторії. Я спеціалізувався з поліфонії в С. А. Павлюченка, й О. Оголевець, дізнавшись про це, якось написав мені: “С. А. Павлюченка як прекрасну людину й музиканта я добре знаю. Пам'ятаю те цькування, яке організували в довоєнний період, використовуючи його підручник елементарної теорії музики. Для нього створили атмосферу ізоляції, при від'їзді консерваторії з Ленінграда 1941 року його “не взяли”, і він пішки, як мені розповідали, пішов по шпалах із міста у Вологду. Про це він сам Вам краще розкаже...”. Я прочитав Павлюченкові ці рядки, і він із

<sup>28</sup> О. Оголевець писав “Введение” в м. Куйбишеві, перебуваючи під наглядом НКВС. До нього по ночах інколи “навідувалися” незнайомці, котрі мовчки переглядали тільки-но написані сторінки і – мовчки йшли. До речі, папір (розповідав мені Олексій Степанович) він купував, віддаючи свої хлібні картки, тому що папір у той час цінувався, за його словами, дорожче за золото, жили ж вони тільки за рахунок хлібних карток Клавдії Миколаївни. Переданий у Спілку композиторів рукопис таємничим способом зник, і Олексій Степанович стверджував, що “доброзичливіці” його спалили, – він називав мені їхні імена. На початку 1944 р. І. Белза згадав про цей рукопис і пообіцяв О. Оголеву його надрукувати. Дізнавшись, що він зник, І. Белза запропонував: “Відновіть його з пам'яті, і ми його надрукуємо”. Упродовж трьох місяців книгу було відновлено та опубліковано у відомому нам варіанті. – Г. К.

<sup>29</sup> 1947 року Оргкомітет Спілки радянських композиторів організував теоретичну дискусію – обговорення праць О. Оголевця. – *Прим. перекл.*

<sup>30</sup> Щедрин, К. Новый этап в развитии музыкознания [Текст] / К. Щедрин // Советская музыка: Шестой сборник статей / Отв. ред. Дм. Кабалевский. – М.; Л.: 1946. – С. 62–78. Стаття К. Щедрина містить усебічний аналіз книги О. Оголевця “Основы гармонического языка”. – *Прим. перекл.*

<sup>31</sup> Мається на увазі праця Й. С. Баха “Das wohltemperierte Klavier” (1 ч. – 1722 г.; 2 ч. – 1740 г.). – *Прим. перекл.*

<sup>32</sup> О. Оголевець розповідав мені, що на засіданні однієї з секцій Спілки композиторів відбулося прослуховування нових творів кількох композиторів, зокрема і Д. Шостаковича. Під час обговорення О. Оголевець висловив свою думку про те, що у творах Шостаковича трапляються лейттеми, у яких зашифровані “автобіографічні дані”, і що цей факт слід урахувати в аналізі твору. Д. Шостакович, імовірно за все, у той час не хотів розголошувати цей факт, тому відтоді їхні теплі дружні взаємини стали більш стриманими. – Г. К.



хвилюванням згадував і розповідав мені про ті трагічні події зі свого життя...

Навчаючись у консерваторії, я, як і інші мої однокурсники, відвідував (факультативно) заняття з диригування, композиції, намагався побільше творити, проте завжди залишався незадоволеним “банальними” мелодичними побудовами та гармонічними зворотами. Я звернувся за порадою до Олексія Степановича. В одному з листів він писав: “Нехай Вас не турбує тривіальність музичного мислення на початковому етапі... оволодівайте глибинами сутності музики, не забуваючи про мелодію, – це найголовніше в музиці, чому, на жаль, я особисто не приділив достатньо уваги: життя мистецтва вимагало іншого. Ваше захоплення варіантними гармонізаціями мелодії – правильний шлях. Варіаційна форма взагалі дуже важлива. Чайковський, як мені казав його знайомий і приятель М. Іпполітов-Іванов (він був і моїм приятелем на початку тридцятих років), уважав, що він зробився композитором-майстром на заняттях в Ант. Рубінштейна, котрий змушував його писати десять варіацій до кожного уроку. Ваші “ноти” (я в листи вкладав невеличкі фрагменти своїх учнівських спроб. – Г. К.) поки що дуже звичайні й не дозволяють мені робити висновки про Ваше “нутро”. Дерзайте, штурмуйте твердині мистецтва, пам’ятаючи про те, що *ars longa, vita brevis est*<sup>33</sup>, як говорили стародавні римляни...”

Прошло небагато часу, і моя однокурсниця Галина Фідровська зібралася до Москви – послухати лекції Ю. Холопова. У мене якраз виникла необхідність побачитися з О. Оголевцем, тож і я поїхав з Галиною. Мені вдалося вмовити її піти спершу до О. Оголевця, а потім уже на лекції в консерваторію. Олексій Степанович дуже зрадів нашим відвідинам. Пізніше в листах до мене він згадував Галину й завжди просив переказати їй свої найкращі побажання. Від цього візиту в нього залишилось, як писав він до мене, “чудове враження від двох юних образів, що звалились, як із неба, у мою хату з далекої тепер, однак такої близької в дитинстві України”. Кілька днів я мав можливість заходити до О. Оголевця, інколи навіть пробував полемізувати з ним. У цей приїзд я почувався набагато вільніше, бо внутрішньо був уже готовий сприймати критичні зауваги Олексія Степановича. Пам’ятаю, одного разу ми довго з’ясовували, яку роль відіграє обертоновий звукоряд у процесі утворення тієї чи тієї мікротонавої шкали.

– Можливо, з часом будуть віднайдені якісь досі не відомі властивості обертонового звукоряду, хоч я і маю сумнів щодо цього, але суть

у тому, що він не містить у собі, через свою природу, “внутрішнього конфлікту”, який породжує музичний рух. Це надто цілісна й монолітна конструкція. Якби в ній був можливий конфлікт, то така структура розпалася б, і це б уже був не обертоновий звукоряд.

– Олексію Степановичу, однак той же піфагорів стрій сам по собі теж не містить “внутрішнього конфлікту”, оскільки він – математична модель, створена нашим мисленням, – заперечував я.

– Начебто правильно, тільки ви не помітили, що ця модель має такі властивості, які, коли вони будуть *відтворені й відображені нашою свідомістю*, спричинять цей конфлікт – у вигляді відчуття відштовхування, в іншому випадку – притягування тощо. (Ви розумієте, про що йдеться.) Обертоновий звукоряд, як би ми його не розглядали, не може утворити такого конфлікту.

– А чи можемо ми стверджувати, що наш слух здатний уловлювати цей “конфлікт”, якщо він утворюється, наприклад, “на відстані” або не є таким очевидним?

– Ми можемо це стверджувати і обов’язково вловлюємо цей “конфлікт”, і це – властивість будь-якої людини з музичними здібностями. Якщо немає відчуття таких “конфліктів”, виконання музичних творів буде безликим, невиразним.

– Мені дивно віддавати перевагу одному строю, розуміючи, що обертоновий звукоряд оточує нас будь-де буквально цілодобово. І водночас виходить так, що він як висхідний матеріал не має для нас ніякого значення?

– Обертоновий звукоряд має величезне значення, особливо в тембрутворенні. Мені важко дати прогноз на майбутнє стосовно розвитку наших слухових навиків, однак ми маємо нині поганий тембровий слух, зовсім не розвинене почуття ритму й темперацію, яка вже не відповідає сучасним вимогам. За кілька останніх десятиліть відбулося певне покращення ситуації з ритмом; я вказав шляхи розширення й розвитку тональної системи; лишилися практично не розробленими проблеми розвитку тембрового слуху, отже, тут слід чекати цікавих знахідок...

Складними були наші спільні пошуки варіантів побудови клавіатури. Клавіатура, запропонована Олексієм Степановичем для 29-ступеневого варіанта, не дозволяла виконувати віртуозні пасажі, різною аплікатурою відтворювались однакові інтервали від різних ступенів тощо... Ми “розмальовували” десятки аркушів паперу, розглядаючи все нові й нові варіанти

<sup>33</sup> З лат.: Мистецтво неосаяжне, а життя (людини) коротке. – Прим. перекл.



розміщення клавіш, проте бажаного оптимального варіанта так і не було знайдено. Змарнувавши так кілька годин, засмучені своєю невдачею, ми вирішили зробити перерву й вишли в коридор покурити. Це помітила Клавдія Миколаївна, яка турбувалася про здоров'я Олексія Степановича, ховала від нього цигарки (він курил "Біломор") і завжди забороняла йому палити. Вона відібрала в нього пачку цигарок, сказавши: "Трохи потерпиш, покуриш пізніше". Олексій Степанович підкорився, віддав цигарки, але відразу ж із пустотливою посмішкою підійшов до рояля, підняв його верхню кришку і дістав ще одну, захovanу там, у куточку, пачку цигарок, тихо мурмочучи при цьому: "Ось кажуть, що куріння подразнює слизову оболонку, а воно драгує чомусь мою жінку"<sup>34</sup>. Клавдія Миколаївна розсміялася, сміялись і ми. Напруження миттєво було знято, і через десять-п'ятнадцять хвилин ми знову інтенсивно працювали. Нам так і не вдалося тоді знайти оптимальний варіант клавіатурного розв'язання, зате я побачив рису Олексія Степановича, котра мені сподобалась: уміння розрядити атмосферу, зняти роздратування, що виникає від невдачі, несподіваним жартом або акцентом на якомусь гумористичному чи комічному нюансі.

Наступного дня я вирішив разом із Г. Фідоровською піти хоча б на одну лекцію Ю. Холопова і, вибачившись, сказав про своє бажання Олексієві Степановичу. І відразу ж відчув збентеження – я подумав, що він образиться, адже я його попередив, що приїхав до нього, і це було правдою. Однак він зовсім не образився, а відповів:

– Звичайно, ви повинні скористатися всім, що може надати Москва для вашого розвитку. Знаєте, часто ми досліджуємо одне явище (або предмет), навчаємося в одного вчителя, наслідуємо одну традицію, живемо начебто в одній шкаралупі, і це перешкоджає об'єктивності аналізу розгляданого явища (або предмета). І навпаки, що ширший наш погляд на досліджуванний предмет, що більше точок зору нам відомо, то більш правильними є наші знання про нього. Тому я не лише схвалюю ваше рішення, а й хотів би, щоб ви подумали про переїзд до Москви: тут ви знайдете багато можливостей, щоб швидко просуватися вперед і так само швидко наближатися до істини.

І це була ще одна риса, яка мені настільки імпонувала, що багато років, працюючи викладачем, я всім без винятку студентам, котрі навчалися в мене, повторював цю пораду Олексія

Степановича: "Що більше точок зору на те чи те явище нам відомо, то більш правильними будуть наші знання про це явище".

Якось узимку, після новорічних свят, я приїхав до Олексія Степановича і більше тижня ходив до нього на заняття, і гадки не маючи, що це наші останні зустрічі. Можливо, Олексій Степанович щось відчував (невдовзі проявилася невиліковна хвороба), але наші розмови набували якогось прощального відтінку, якого тоді я не вловлював.

– Я радий, що мій учень з України, – говорив Олексій Степанович. – Своїми заняттями з вами я начебто віддавав борг рідному краю, де через багато обставин я не зміг жити й працювати.

– Хіба у вас не було учнів?

– Одного разу я зважився і почав заняття з одним музикантом, проте дуже швидко розстався з ним: мені не сподобалося, що він дуже відверто переказував зміст наших розмов Асаф'єву. Найімовірніше, він вибрав собі в учителі Асаф'єва. Отже, я вважаю своїм справжнім учнем вас.

– Олексію Степановичу, я дуже вдячний за ваше ставлення до мене, хоч я і розумію, що не зовсім виправдую ваші сподівання.

– Ще виправдаєте, найголовніше – не зупиняйтесь і не майте сумніву щодо свого вибору. Я вірю у ваші здібності й довіряю вам, тому прошу вислухати мене уважно. Я вже казав вам, що 1947 року з'явилося розпорядження Сталіна стосовно мене. На той час у мене вже були в рукописі майже закінчені 12 томів, присвячених проблемам розвитку тональної системи. Коли мене сповістили про розпорядження Сталіна і я зрозумів, що це означає, то в стані афекту я кинув усе в пічку. Щоправда, один, перший, том під назвою "Структура тональної системи" був уже набраний, і головний редактор видавництва І. Белза взяв сигнальний примірник [виданого і знищеного відразу накладу] додому, щоб прочитати його. Він зберігав його доти, доки я не заспокоївся і поки не пройшли "грозові хмари" над моєю головою.

– І цей примірник у Белзи?

– Ні, він повернув його мені. А я, у свою чергу, хочу передати його вам як своєму учневі – з надією на те, що коли-небудь ця книга знадобиться вам та іншим музикантам. І, крім того, – нехай у вас залишиться "речова пам'ять" про наші зустрічі.

Він дістав звичайну папку для паперів, на якій його рукою було написано: "Структура".

<sup>34</sup> В оригіналі каламбур: "Вот говорят, что курение раздражает слизистую оболочку, а оно раздражает почему-то мою жену". – Прим. перекл.



Розкрив її. Я побачив пожовклі, незшиті аркуші, з необрізаними нерівними краями, без палітурки й без титульної сторінки...

– Олексію Степановичу, слово честі, я зараз не в змозі нічого зробити з книгою: я не маю жодних можливостей для цього...

– Я знаю ваше становище і ваші проблеми. Тому я кажу: нехай у вас залишиться пам'ять... а там – будете вирішувати самі.

Мені стало трохи страшно. Що я можу зараз зробити? Чи я зможу виправдати довіру й надії цієї великої людини, яку життя постійно піддавало таким випробуванням, перед якою ставило такі вимоги, що пересічна людина не витримала б і сотої їх долі? З іншого боку, я був щасливий, усвідомлюючи те, що О. Оголевець уважає мене своїм учнем, а це була величезна честь для мене і величезна радість...

Невдовзі я знайшов час, заробив необхідну суму й віддав “Структуру” у відредагованому й скороченому вигляді у видавництво. Деякі фрагменти полемічного характеру я скорочував, розраховуючи на те, що читачеві буде легше сприймати суть роботи Олексія Степановича. Головний редактор видавництва “Музична Україна” Ю. Малишев підтримував мою ініціативу, а музичний редактор Л. Бондаренко всіляко сприяла тому, щоб книга була опублікована. Проте необхідну кількість позитивних рецензій зібрати не вдалося, тому машинописний примірник був відправлений до архіву. Я зрозумів, що зіткнувся з “невидимими ворогами”, котрі чинили опір поширенню ідей О. Оголевця, і подумав: а як же велося йому 1947 року?

Тоді Олексія Степановича вже не було серед нас, однак Клавдія Миколаївна постійно підтримувала мене і завжди пропонувала матеріальну допомогу. Я знав, що в неї немає таких коштів, знав, що вона буде брати гроші в борг і потім упродовж багатьох місяців віддавати їх. Однак вона була готова на будь-які жертви й нестатки, щоб справа Олексія Степановича не була забутою. Майже в кожному листі вона нагадувала мені про свою готовність допомогти, але це тільки підкріплювало моє бажання вирішувати всі проблеми самостійно. Цього разу видання книги довелося відкласти, можливо, на роки, але був ще один шлях, який я торував із неймовірними зусиллями й великими втратами, однак торував: я будував свій перший електромузичний інструмент.

На перший раз я зупинився на 17 ступенях в октаві. Слід зазначити, що Михайло Заливадний також захопився ідеями О. Оголевця і вирішив використати для експерименту один із консерваторських роялів. Його рішення було простим і ефективним: оскільки при натискуванні

правої педалі молоточки, завдяки зсуву на невеличку відстань, ударили не по трьох струнах, а по одній, то виникала можливість настроювати “хори” на дві різні частоти й отримувати 17-ступеневу настройку досить просто. За моїми відомостями, це був перший мікротоновий інструмент в Україні, нехай не такий досконалий, проте він дозволяв отримати слуховий досвід, якого ми не мали раніше. Ми обмінювалися думками, обговорювали різноманітні варіанти конструкцій мікротонового інструмента і, захоплені однією ідеєю, з часом об'єднали свої зусилля. Згодом наші взаємини перетворилися на справжню творчу дружбу, котра триває й досі, незважаючи на всі знегоди, відстані й життєві складнощі в кожного з нас. І я певен, що встановленню таких взаємин сприяло те, що ми в один і той самий час зустрілися з О. Оголевцем, перебували під впливом його ідей і рухалися в одному напрямі – до світу нової, мікротонкової музики.

Перша спроба конструювання електромузичного інструмента була сумною. Мене познайомили з Азаровим – молодою людиною, яка охоче взялася за виготовлення електронної частини інструмента. Моїм завданням було оплачувати вартість радіодеталей і робочого часу, а також турбуватися про своєчасне виготовлення механічних частин конструкції, клавіатури тощо. Виготовити електронну частину Азаров обіцяв за рік. Я не буду казати, скільки грошей довелося витратити на деталі та оплату роботи, оскільки ці витрати, як я зрозумів пізніше, були абсолютно не адекватними тій електронній “начинці”, яку я отримав через рік: інструментом практично не можна було користуватись, і я відмовився від послуг Азарова. Мені лишалось одне: власноруч зібрати інструмент. І я вирішив, що це найбільш правильний, хоч і найбільш складний шлях, – адже я не мав жодного уявлення ні про напівпровідники, ні про радіоелектроніку, ні про електроакустику і под. Довелося розкривати довідник з радіоелектроніки і, починаючи з нуля, поступово освоювати новий для мене світ, такий далекий від світу музики. Ціною величезних зусиль мені все ж удалося сконструювати найпростіший 4-октавний 17-ступеневий електромузичний інструмент, який складався з еталонних, або опорних, генераторів і октавних подільовачів частоти LS- і RS-фільтрів у темброблоці, контактних підклавішних перемикачів та інших компонентів, характерних для конструкцій електромузичних інструментів тих років (1967–1970). Мене найбільше турбувала недосконалість інструмента, однак я розумів, що, конструюючи такі вироби “на кухні”, гарних результатів досягти немож-



ливо. Особливо псували звучання комутаційні завади, позбутися яких можна було лише із застосуванням спеціальних схем керування огинаючою сигналу – так званих маніпуляторів. Велика кількість таких маніпуляторів призводила до погіршення співвідношення сигнал/шум, що виявлялося в наявності постійного фонового шуму в паузі. Я не знав, як боротись із такими проблемами, перевіряв багато варіантів, від діодних до інверсно включених транзисторних ключів, однак гарного результату так і не отримав. Усе ж таки я ризикнув розпочати будівництво на тій самій електронній основі 29-ступеневого інструмента. Щоправда, в мене ще не було універсальної клавіатури для такої моделі, проте я продовжував пошуки варіантів розв'язання цієї проблеми. Пройшло багато часу, перш ніж з'явилася 5-октавна модель із 29-ступеневою темперацією, яка була нехай іще недосконалою, проте вже дозволяла перевіряти музичні ідеї на практиці. Ця модель проіснувала досить довго, 1977 року М. Заливадний використав її для запису ілюстративного матеріалу до курсу “Теорія музичних систем” у Ленінградській консерваторії. І хоч записи в технічному плані були надто недосконалими, а в тембровому відношенні – одноманітними й невиразними, ними все ж послуговувалися близько 20 років.

Я вирішив удосконалити 29-ступеневий інструмент, сконструювавши нову модель і використавши мікросхеми (в основному – матриці з транзисторів, тригерні поділювачі частоти, лічильники, зокрема зі змінним коефіцієнтом ділення, та інші елементи). Це дозволило б мені розширити діапазон інструмента до 9 октав і отримати можливість керування тембрами (шляхом незалежного регулювання рівня перших 10 гармонік) та зробити інструмент більш гнучким у керуванні. Стабільність строю повинна була визначатися стабільністю одного високочастотного еталонного генератора, а всі еталонні частоти можна було отримати з допомогою лічильників зі змінним коефіцієнтом ділення частоти. Зібраний інструмент містив більш ніж 500 мікросхем із малим споживанням енергії, не рахуючи транзисторів, діодів тощо, і споживав тільки від 5-вольтового джерела живлення понад 9 ампер. Однак електронна частина працювала бездоганно, залишалася тільки зібрати надійно працюючу клавіатуру, і я отримав би своєрідний 29-ступеневий “Хаммонд”<sup>35</sup>. Проблеми ж із клавіатурою були для мене найскладнішими. Тут я нічого не міг би вдіяти, якби не допомога музиканта, обдарованого майстра-

експериментатора Володимира Коротенка. Усі конструктивні варіанти, творчі знахідки й навіть абстрактні пропозиції він завжди міг утилізувати в діючу фізичну модель і продемонструвати основні переваги або недоліки того чи того рішення.

Поки тривала робота над 29-ступеневим інструментом, я паралельно робив спроби з'ясувати граничні можливості нашого слуху. Щоб не створювати багатоголосний інструмент для цих досліджень, я вирішив обмежитися простим варіантом – сконструювати грифований музичний інструмент із 41-ступеневою темперацією. Для дослідження властивостей гармонічних інтервалів я буквально механічно продублював його, отримавши двоголосний грифований інструмент. Я був дуже задоволений 41-ступеневою темперацією, і мені здається, що вона була прийнята мною природно, з мінімальними зусиллями й напруженням. Цей інструмент проіснував більше року, після чого був підданий реконструкції (в основному це стосувалося грифа) і був перетворений на 53-ступеневий рівномірно темперований інструмент. Наступним кроком стало перетворення цього варіанта у 106-ступеневий двоголосний грифований інструмент, гра на якому дозволила мені переконатися в тому, що ця темперація доступна нашому слухові і що з освоєнням таких тонких співвідношень у нас проблем не виникає. Це були дані, важливі для мене: реальний досвід дозволяв упевнено дивитись у майбутнє і на практиці переконатися в тому, що О. Оголевець не лише правильно визначив подальші шляхи розширення тональної системи, а і зміг передбачити інтенсивний розвиток звуковисотних властивостей слуху в майбутньому.

1969 року я зміг приїхати до Клавдії Миколаївни і встиг вчитати кілька десятків сторінок “Специфики выразительных средств музыки”<sup>36</sup>, яка готувалася до видання. Тоді ж Клавдія Миколаївна розповіла мені про останні дні й години життя Олексія Степановича. Я дізнався, що операція як розпочалася, так і закінчилася – хірурги не стали видаляти пухлину з легень, оскільки було вже пізно... Через деякий час Клавдія Миколаївна забрала Олексія Степановича додому і доглядала його, намагаючись хоч якось полегшити його страждання. Невдовзі становище ускладнилося: під час одного з сеансів переливання крові була переплутана група крові – в Олексія Степановича піднялася температура до 40 градусів, і вже непритомним він прожив ще кілька діб. Проте в останню

<sup>35</sup> Електроорган Лоуренса Хаммонда (США), запатентований 1934 року. – *Прим. перекл.*

<sup>36</sup> Оголевец, А. Специфика выразительных средств музыки [Текст] / А. Оголевец. – М.: Сов. композитор, 1969. – 591с.

годину свідомість повернулася до нього, і одними з останніх його слів, як згадувала Клавдія Миколаївна, були: “Все одно ми прийдемо до цього...”. – “За кілька місяців до операції, – розповідала Клавдія Миколаївна, – Олексій Степанович ще нічого не знав, але, начебто передчуваючи, що його життя наближається до кінця, намалював ось це”, – і вона вказала на стіну, де висіли сімейні фотографії та картини. Прямо в центрі я побачив картину невеличких розмірів: сумний осінній пейзаж, пониклі віти, опале листя на невеликому земляному горбочку, дерев’яний хрест... Він чудово малював, і я, до глибини душі зворушений усім побаченим і почутим, з клубком у горлі, зі слізьми довго дивився на цю картину...

Немало води сплигло звідтоді. Зараз я прекрасно розумію, якою людиною і яким багатогранним спеціалістом був О. Оголевець. Проте, якби хто-небудь запитав мене: “Який вплив справив на тебе О. Оголевець?” – я не зміг би дати вичерпної відповіді, тому що, як мені здається, немає в моїй діяльності такої сфери, на розвиток або на вдосконалення якої не вплинув би Олексій Степанович. І вплив був найрізноманітнішим, тільки в одному випадку було необхідно довго осмислювати його ідеї, на практиці переконуючись у правильності прийнятого рішення, в іншому ж достатньо було лише одного слова, щоб належним чином спрямувати свої дії.

Я радий, що навчився в О. Оголевця систематично, наполегливо й цілеспрямовано працювати багато років над вирішенням своїх проблем. Я також вдячний йому за те, що у своєму житті не став хизуватися власними досягненнями, не вдавався до порожньої самореклами, а збайдужів до обійманої посади, до “крісла”, “погонів”, звань тощо. < ... > Спілкування з Олексієм Степановичем наштовхнуло мене на роздуми про мою роль у житті суспільства, про мої можливості і, природно, про те, чи варто спеціально витрачати сили, час, масу енергії задля того, щоб добитися, як я вважав тоді, виключно формального, зовнішнього ефекту.

Я певен, що, наслідуючи Олексія Степановича, я спромігся якоюсь мірою “вдосконалити” свій мозок, надавши своєму розуму та психіці більшої гнучкості, завдяки чому став швидше й успішніше освоювати різні галузі науки. Я навчився працювати одночасно за кількома напрямками і був щасливий від того, що міг писати радіосценарії, музичні твори й непогано оркеструвати, конструювати електронні музичні інструменти, виготовляти експериментальні

прилади для дослідження звуковисотної чутливості музичного слуху, для електроакупунктури, для контролю за якістю води, а також вимірювачі рівня радіації тощо. Головним для мене було те, що я навчився розуміти сутність явищ, після чого досягати практичного результату в різних галузях знання було вже, як то кажуть, “ділом техніки”.

Наприклад, тільки для того, щоб дослідити можливості музичного слуху та впевнитись у його унікальних властивостях, я близько 7 років конструював інтонометри, необхідні для проведення відповідних експериментів і тестування дітей у Київській музичній школі-десятирічці імені М. Лисенка (школу очолював тоді В. Козін). Деякі висновки були вражаючими і оптимістичними: діти спроможні чути й вільно розпізнавати (без спеціальних тренувань) інтервали величиною близько 10 центів<sup>37</sup> – це відповідає 120 тонам в октаві! Діти спроможні шляхом мінімальних зусиль і тренувань (зазвичай після 10–15 занять) “звужувати” зони для кожного тону в межах 5 центів, і вони починають реально чути ці звуковисотні нюанси. Вони спроможні уявляти висоту звука краще, ніж відтворювати її голосом або шляхом настройки генератора тону на дану частоту. Діти спроможні швидко й ефективно розвивати мелодичний і/або гармонічний слух. Вони спроможні свідомо сприймати музичні задачі, як і вдосконалювати свої навички, із 3–4 років. Це тільки невеличка частина спостережень і висновків, які я зробив на основі кількох тисяч багаторічних вимірів, працюючи в школі імені М. Лисенка.

Мені постійно доводилося майже щоденно ставити експерименти з електронними генераторами, зокрема з генераторами гармонік, і вже через кілька років я на собі відчув, що “зони” кожного ступеня звужилися до гранично малої величини, а вміння розрізняти, наприклад, чисті й піфагорові терції стало розцінюватися як звичайна властивість слуху. Одного разу, опинившись у Варшаві, я попросив головного редактора журналу “Res facta” М. Бристигера показати мені студію електронної музики – в цьому допомогла його дружина Гражина, яка працювала на радіо, – і ознайомитися зі звукоорежисерським факультетом консерваторії, куди ми з М. Бристигером невдовзі й завітали. В одному з приміщень я побачив знайоме обладнання – вимірювачі частоти, самописці, декілька звукових генераторів тощо – і запитав, що тут відбувається. “Тут щосеместру тестують усіх викладачів і студентів, – відповів М. Бристигер. – Якщо вони не проходять тесту, то під-

<sup>37</sup> Цент (лат. centum сто) – одиниця частотного інтервала, яка дорівнює 1/1200 октави. – Прим. перекл.





лягають відрахуванню. Хочете спробувати?” – “Хочу”, – відповів я і вже через хвилину сидів в акустично заглушеній камері та крутив ручку потенціометра, настроюючи інтервали в унісон, в октаву до еталонного тону тощо, виконуючи все, що пропонували мені співробітники цієї лабораторії. Закінчивши тестування, я вийшов із кімнати, побачив начебто застигли і трохи напружені обличчя присутніх і запитав: “Щось не так?” У відповідь я почув запитання: “У вас у Києві всі так настроюють інтервали?” – “Мабуть, – сказав я, – я не перевіряв. А що, власне, вас так здивувало?” – “У вас найбільше відхилення – величиною у 2 центи, інші – в 1 цент... У вас феноменальний слух. У нас так не настроюють...”. Тоді я не став нічого пояснювати, хоч знав, що такої тонкості слуху досяг, тренуючись близько трьох років мимовільно, – багато працюючи з генераторами тонів. Утім, це були дуже важливі для мене практичні дані, – підтвердження того, що спроможність нашого слуху розрізняти надтонкі поділки шкали залежить тільки від тренувань. І 200 ступенів в октаві, про які говорив О. Оголевець, ми вже могли освоювати реально навіть у ті часи (1970-ті роки).

Я навчився в О. Оголевця досить стійко зносити невдачі й протистояти трагічним викликам часу. Я добре пам’ятаю 90-ті роки минулого століття, коли викладачі не отримували зарплати, і моїй сім’ї доводилося буквально голодувати. Я ніколи не заготовляв нічого про запас, у мене не було ніяких заощаджень, тому в тій ситуації для мене був єдиний вихід: я став випаювати зі свого інструмента мікросхеми із золоченим покриттям (серії 134, 564 та ін.), відносити їх на радіоринок і здавати якимось ділягам “на золото”, отримуючи 20–50 центів за кожну мікросхему. Я думав, що матиму змогу пізніше відновити все, мені потрібно було протриматися зовсім небагато... Однак минали місяці, роки, і поступово мої електронні інструменти (які могли б зараз зберігатися десь у музеї і свідчити всьому світові про наші значні успіхи в цій галузі) були розібрані... Це могло б убити в мені хоч би яку віру, хоч би який оптимізм, якби я не пам’ятав про те, що О. Оголевцю неодноразово розбивали сконструйовані ним інструменти, але

він вистояв і продовжував рухатися до майбутнього, до того визнання, яке він одержав нині – і в нас, і в усьому світі. Остання доповідь про О. Оголевця, підготовлена американським музикознавцем і композитором Б. Мак-Лареном і представлена ним на одному з міжнародних фестивалів із мікротонавої музики (“Microfest – 2001”), – пряме тому свідчення.

Мабуть, я був щасливою людиною: у мене були хороші вчителі. Вони навчали мене прагнути до майбутнього, мріяти про нього й будувати його. Однак для того, аби щось побудувати, будь-який музикознавець, композитор, викладач, виконавець або дослідник-експериментатор повинен постійно розширювати свій кругозір, збагачувати свої знання, універсалізувати своє мислення. Як це робити? Як завжди: навчатися, читати, мислити, робити спроби – і ніколи не зупинятися у своєму розвитку. У цьому плані, як я вважаю, усі роботи О. Оголевця у своєму загальному, інтегральному вигляді – це прекрасний методичний посібник для музикантів, який може допомогти їм у здобуванні знань, у пошуку нових засобів навчання і в універсалізації свого мислення. І вже після осмислення цього посібника має починатися багаторічний творчий рух кожного музиканта вибраним шляхом, що й повинно привести до справжнього професіоналізму. Без такого професіоналізму існування музиканта в сучасному музичному світі немислиме. Сорок років тому мені допоміг це усвідомити О. Оголевець, через це він посідає особливе місце серед моїх учителів, і я радий, що в студентські роки мені пощастило зустрітися саме з ним.

Сьогоднішня пропонує нам найрізноманітніші нові технології, ідеї та варіанти рішень у сфері мікротонавої музики. І вже зрозуміло, що, рухаючись будь-яким шляхом, віддаючи перевагу спектральній музиці або розвиваючи гармонічне мислення, досліджуючи фольклорні записи або звертаючись до нових темперацій і т. ін., ми все частіше будемо змушені використовувати безмежний світ мікротонових структур, а пізнавати цей світ нам завжди будуть допомагати праці Олексія Степановича Оголевця.

*Київ, січень-лютий 2006 р.*

