



Розділ 1

**ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ
МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Раздел 1

**ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА**

Part 1

**HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS
OF MUSICAL CREATIVITY**

УДК 78.07:781.6:781.7

ORCID 0000-0001-9576-1061

Олександр Щетинський

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

СЛОВО КОМПОЗИТОРА

Щетинський О. С. Слово композитора. В статті розглядається малодосліджене явище – тексти і висловлювання композиторів про власну творчість і музику та мистецтво в цілому. Здійснюється розподіл композиторських текстів за категоріями: монологічні й діалогічні. До монологічних віднесені стаття, книга, автобіографія, щоденник, листування, анотація (коментар), пояснення для виконавців, назва твору. До діалогічних віднесені інтерв'ю і бесіда з композитором. На прикладі листування описані загальні засади аналізу композиторського тексту. Показане, як бесіда й інтерв'ю композитора виявляють суттєві риси й суперечності його мислення. На кількох прикладах доведено, що композитор, говорячи про музику чи позицію своїх колег, насправді свідчить передусім про самого себе. Порушена проблема надання згоди автора на публікацію його листування. Критичний розгляд текстів здійснюється в психологічному і моральному аспектах, в тісному зв'язку із музичною творчістю автора як основним джерелом пізнання композиторської особистості.

Ключові слова: слово композитора, листування, інтерв'ю, бесіда, анотація, лірична свідомість.

Щетинський А. С. Слово композитора. В статтю розглянуто недостатньо досліджене явище – тексти та висказування композитора про власне творчість, а також про музику та мистецтво в цілому. Здійснено розподіл композиторських текстів за категоріями: монологічні та діалогічні. До монологічних віднесені стаття, книга, автобіографія, щоденник, листи, анотація (коментарій), пояснення для виконавців, назви творів. До діалогічних віднесені інтерв'ю та бесіда з композитором. На прикладі листів позначені загальні принципи аналізу композиторського тексту. Показано, як бесіда та інтерв'ю композитора виявляють суттєві риси та суперечності його мислення. Деякі приклади підтверджують, що композитор, говорячи про музику чи про позицію своїх колег, насправді свідчить про себе. Загнута проблема згоди автора на публікацію його листів. Критичне розглянуто текстів здійснюється в психологічному та моральному аспектах, в тісній зв'язі з музичальним творчістю автора як основним джерелом пізнання композиторської індивідуальності.

Ключевые слова: слово композитора, письма, интервью, беседа, аннотация, лирическое сознание.

Shchetynskiy O. Composer's Word.

Background. During the last century composers show an increasing activity in the field of a literature while writing texts that explain specific features of their musical works, their aesthetic, philosophy or attitude to certain cultural phenomena. Sometimes even an analytical essay produced by the composer may characterize the composer's personality and his/her position in the art. In this aspect, the composer's texts deliver a vast number of facts directly connected to the heart of aesthetic, social, psychological phenomena of a composer's activity. In the article an ill-defined phenomenon of texts and speeches of a composer on his/her works and on music and art in general is analyzed. The **objectives** of the study are finding the connection between literal and musical works of the composer. The main source of the analysis of a composer's personality should be musical works, because they contain the complete information about the author, and they may lead to construction of the author's "portrait" in various aspects – psychological, historical, ideological, etc. Understanding the artistic personality through analysis of his/her works, although being the most trustworthy method, sometimes is also the hardest, since the author not always manifests himself/herself directly while using various kinds of play-acting. That's why the analysis of a composer's speech as an additional field, that reflects the composer's personality, may be effective. This **method** is applied to the published speeches and the interview of Valentyn Sylvestrov. Being applied to his "case", this analytical instrument explains the reason of his critical speeches against avant-garde aesthetic and its typical adepts (Helmuth Lachenmann, Karlheinz Stockhausen and others). This critic does not mean the change of Sylvestrov's position since his youth.

Although he became known as an avant-gardist in the 1960s, even then – and his early interview (published in 1967) demonstrates this quite clearly – he declared his position which strongly differed from typical avant-garde ideas. His speeches of later time shows similar attitude of the composer to many musical problems, despite these speeches were made almost half a century after his early interview. They describe quite strange situation when the composer's text, while saying almost nothing about the objects of its criticism, shows first of all Sylvestrov's own evolution from "soft" avant-garde of the early 1960s to the specific and extremely individual stylistics that combines radical and quasi-conservative features. This combination in itself is quite unusual both in avant-garde and conventional styles, and proves lyrical nature of his artistic personality, as well as some favorite subjects typical of him both now and half century ago.

Composer's letters show the mental condition of the author in a certain period of his/her life and creative evolution. They give exact information on facts, events, dates, etc., so in this aspect they are irreplaceable. Certain words and a way of description used by an author – and also what he/she omits – directly shape the artist's nature. It is important to take into account that we do not have to deal with absolute truth but subjective interpretation which may contain (apart the trustworthy details) exaggeration, misunderstanding and wrong conclusions. These very deviations add new features to the artistic "portrait" and may explain the reason this or that feature appears in a musical work.

Analysis and even reading composer's (and any other) letters raise some moral problems. Usually letters are addressed to a certain person or an institution and not intended to be seen by anybody else. We cannot know whether the author would be happy if he/she would know his/her letters are published. Only in the case of a publication during the author's life this problem may be totally fixed, as the author's agreement to such publication seems to be mandatory.

While artist's letters are usually not intended for publication, an interview or dialogues of the artist with "authorized person", as well as autobiography, an article or memoirs are always created for the public, so the "master" depicts himself in accordance with the way he/she wants the others see and treated him/her. While the literature knows classical example of this genre back from the early 19th century (we mean the well-known Peter Eckermann's *Conversations with Goethe*), the composers start to regularly produce similar texts much later in the 20th century. Despite the technical and aesthetical progress of the 20th century culture stimulated the musicians to create texts, they did not became the obligatory (sometimes because of personal reason). While almost all more or less known musicians gave an interview and created brief speeches on various occasion, just a part of them left the dialogues with extended explanation of the composer's views on various problems and facts of the art and life. The model example of such texts are the *Dialogues if Igor Stravinsky with Robert Craft*. Later other outstanding musicians followed them, exactly Jannis Xenakis, Olivier Messiaen, Witold Lutoslawski, Alfred Schnittke and Edison Denisov among the mostly known.

Another kind of the author's word to be widely circulated is an author's annotation or commentary to the piece. Such a commentary written for a concert leaflet or a festival

(LP, CD) booklet is always expected by the recipients, so it plays an exceptional role in understanding the new work and may help to promote it or, in unlucky case, prevent its success.

The **results** of the research prove the importance of the composer's text for understanding his/her music. Although being a sort of paradox, such texts may show the shortest way to find secret senses and codes of music. so we conclude the literal texts gradually become an integral part of the composer's work and composer's life.

Key words: composer's word, letters, interview, dialogue, commentary, lyrical nature.

Постановка проблеми. Композиторська особистість проявляє себе передусім у власних музичних творах. Саме в них закодована найповніша інформація про митця. Тому пізнання особистості автора за допомогою аналізу його творів – це найдостовірніший метод, проте й найважчий, оскільки митець далеко не завжди напряму виявляє себе у власній творчості. Промовляння «від першої особи» тут сусідить із «лицедійством», причому не лише в театральних жанрах чи в царині програмної музики. Навіть ті твори, що оперують, як здається, чисто звуковими образами, вимагають від автора виходу за межі власної особистості, інакше творчість рано чи пізно стане одноманітною (такі приклади, на жаль, теж трапляються і є ознакою творчого занепаду).

Саме тому, досліджуючи мистецьку особистість, варто шукати додаткових джерел. Одним з них є словесні висловлювання композитора. **Метою даної статті** є окреслення їхньої класифікації і деяких проблем, що постають під час їхнього аналізу.

Найтрадиційніша форма композиторського слова – *епістолярний спадок*. *Листи* якнайкраще фіксують ментальний стан автора у певний період його життя і творчої еволюції. За листами можна уточнювати конкретні факти, події, дати тощо, тому вони є незамінним джерелом достовірних знань про композитора і його творчість. В листах напряму проявляється авторова натура – як у тому, про що і якими словами він пише, так і в тому, що він оминає. Звісно, варто завжди пам'ятати, що коли йдеться не про щось елементарне, а про складніші речі, ми маємо не абстрактно-об'єктивну істину в останній інстанції, а суб'єктивно обарвлену інтерпретацію. Як і будь-яка інша людина, автор листа може щось замовчувати, перебільшувати чи применшувати, перекручувати, невірно витлумачувати і т. д., тобто – помилятися. Отже, епістолярна спадщина, даючи в чомусь правдиве свідчення, в іншому може істотно відхилятися від неупередженого погляду, натомість представляючи

особисте ставлення автора листа. Саме в цьому – в суб'єктивних «вигибуваннях», «непорозуміннях» і «нерозуміннях» – ще одна цінність листування, бо цим вона уточнює портрет самого автора листів. Висловлювання автора іноді говорить не лише і не стільки про предмет висловлювання, скільки про того, хто висловлюється – про його творчу індивідуальність, широту або вузькість мислення, про його власні творчі проблеми і кризи. Говорячи про когось чи про щось, митець передусім свідчить про самого себе.

Стосовно епістолярної спадщини майже завжди існує певна моральна дилема, адже автори, як правило, адресували свої тексти лише конкретній особі чи інституції і не розраховували на публікацію. Розв'язати цю проблему дуже важко, бо ми ніби вторгаємося на заборонене поле, підглядаємо у замкову щілину в той час, коли двері були (а можливо, й лишаються) замкненими. Чи зрадів би автор, якби дізнався про те, що його особисті листи в майбутньому хтось сторонній читатиме? Єдиної для всіх випадків відповіді немає. Наприклад, відомо, що Д. Шостакович не зберігав чужі листи і за можливості вилучав власні, якщо його адресат їх зберігав¹. Маємо й протилежні приклади, коли самі автори погоджували публікацію власних листів, написаних багато років тому, – так відбувається із прижиттєвими епістолярними виданнями, що, либонь, неможливі без погодження з автором.

Ця моральна дилема відсутня в іншому літературному жанрі – в *інтерв'ю* і в спорідненому з ним жанрі *бесіди*. Діалоги митця із «довіреною особою» мають доволі давню історію, хоча, на жаль, не є надто розповсюдженими. Якщо красне письменство має видатний зразок ще початку XIX сторіччя – «Розмови з Гете» Еккермана, то серед композиторів подібні книги почали з'являтися лишень у XX сторіччі. Найвідоміша з них, що стала моделлю на багато років наперед – Діалоги Ігоря Стравінського з Робертом Крафтом. Ближче до нашого часу з'явилися бесіди Лютославського, Мессіана, Ксенакіса, Шнітке, Денисова. Однак навіть сьогодні, коли еволюція композиторської мови й естетики спонукає композитора до словесних пояснень, жанр діалога все ще не є «обов'язковим». Чимало видатних митців або не зацікавилися ним, або їм не пощастило знайти адекватного співбесідника-редактора (а часом і співавтора), або вони не схильні до словесних пояснень і во-

¹ Дивіться, зокрема, передмову І. Глікмана в книзі «Письма к другу...» [2].

ліють уповні самовиражатися лише у власній музиці. Ми маємо на увазі не «малі форми» інтерв'ю, що їх давали й дають майже всі, а розгорнуті й усеохопні бесіди, де композитор висловлюється системно і про широке коло речей, а також може уникати спрощення і профанації – рис, що ними раз у раз позначені газетно-журнальні інтерв'ю. Композиторські «діалогічні» жанри завжди призначені для публікації, отже, в них автор ніби змальовує свій автопортрет таким, яким би він хотів, щоб його бачили інші.

Так само для публікації та найширшого розповсюдження призначені й «монологічні» літературно-композиторські жанри – стаття, книга, мемуари, автобіографія тощо. Найпоширенішим з них є коротка анотація чи коментар до власного твору для публікації в концертній програмці, фестивальному буклеті або у вкладці до платівки чи компакт-диску. Цьому різновиду літературно-композиторської роботи віддали данину майже усі сучасні автори. Анотації відіграють важливу роль у сприйнятті твору, особливо нового, скеровуючи увагу й уяву реципієнта у певному напрямі, даючи йому конкретні відправні точки. Якщо ж така анотація виходить від самого автора, її цінність і значення зростає, іноді вона стає майже невід'ємною часткою самого твору, особливо програмного чи такого, що містить в собі позамузичний елемент. Вдало складена анотація допомагає твору здолати шлях до серця й розуму слухача. Вона також може дещо розказати про особистість самого автора, якщо зіставити анотацію із твором і з'ясувати, на що автор прагне звернути нашу увагу, а що лишає поза своїм супровідним текстом. Ясна річ, тут необхідно враховувати той факт, що не всі композитори мають літературне обдарування, отже, не всі здатні адекватно висловити свої думки в «немузичному» тексті. Так само не всі творчі особистості мають бодай елементарне «рекламне чуття», оскільки словесний коментар музичного твору виконує й певні, так би мовити, маркетингові функції і може сприяти (а в невдалих випадках – перешкоджати) розповсюдженню твору. Хоча цей фактор не є вирішальним (деякі цілком успішні автори доволі безпорадні на ниві слова), його не можна недооцінювати.

«Малі жанри» – короткі тексти про себе і свою творчість – здатні відбити суттєві риси композиторської особистості. В. Сильвестров в одному з перших своїх інтерв'ю, опублікованому в московсько-

му журналі «Юность» в 1967 році¹, доволі чітко й широко окреслює коло своїх мистецьких інтересів й уподобань. «Еще Дебюсси говорил, что композиторы много знают, много умеют, но техника их подавляет, мешает выразительности». «Задачей моих первых произведений было ... достичь лиризма. Так что новая техника не должна подавлять ни композитора, ни слушателя». «Существует понятие борьбы красоты и выразительности, понятие их соотношения... Шенберг – более “выразитель”, а в Веберне больше красоты. Меня “задела” красота: Моцарт, Шопен, Дебюсси. Но я думаю, что нужно все время держаться неустойчивого равновесия, чтобы под всякой красотой ощущалась бездна, пропасть» [4].

Порівняймо ці висловлювання з тим, що говорить композитор майже півстоліття по тому – вже в наші дні.

«Творческий процесс как бы состоит из противоборства двух противников – сделанности и некоторого недоумения, неопределенности» [1].

«... единство получается от включения особенностей лирического сознания, не заданного, а спонтанного, с какими-то провалами, оживлениями. Лирическое сознание не может работать по плану» [1: 295].

І сьогодні, і півстоліття тому композитор розмірковує на близькі теми і висловлює дуже подібні судження, отже, доміанти його мислення не змінилися. На цьому важливо наголосити, бо композиторський стиль Сильвестрова зазнав кардинальних змін після середини 1960-х рр., коли «Юность» опублікувала інтерв'ю з ним. В цьому смислі цікавим є один із заключних пасажів його бесід з Мариною Нестьевою:

«Существует такой парадокс Шенберга: “Для того, чтобы сказать то же самое, нужно сказать иначе”. Видимо, произнесено в полемике. Я переиначу это в духе Борхеса: «Для того, чтобы сказать иное, нужно сказать то же самое» [1: 322].

Сам Сильвестров у двох наступних книгах-бесідах – «Дождатся музыки» та «ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым» – чинить саме за цим рецептом. Подібно до Бетховена чи Брамса, йому тут вдається з кількох «мотивів» вибудувати надзвичайно розлогі «поєми в прозі», що вражають не кількістю й різноманіттям думок, а без-

¹ Інтерв'ю у В. Сильвестрова взяла тоді ще молода поетка, а в найближчому майбутньому відома радянська дисидентка і правозахисниця Наталія Горбанєвська (1936–2013).

лічно варіацій кількох провідних мотивів. Сильвестров є неперевершеним у знаходженні щоразу нових метафор, коли розвиває свою вихідну тезу. Метафора – тобто не науковий, не логічний, а поетичний засіб переконання – є головним в його арсеналі. Ось характерний, хоча й трохи гротескний приклад:

«Сильвестров: А вот есть ли человек, которому Лахенман нравится без аргументов, хотел бы я его увидеть. Просто на него посмотреть.

Слухач: Посмотрите на меня. Мне нравится Лахенман без аргументов.

С.: А ну напойте что-нибудь его (*смех в зале, аплодисменты*).

Сл.: И напою. Мы можем вдвоем напеть. Я начинаю: а-а-а (*подражает музыке Лахенманна*) (*смех в зале*). Ну, приблизительно вот так вот.

С.: Ну так вот. А если бы я сказал: “Шуберта напойте”, Вы тоже бы так сказали: а-а-а (*передразнивает*)? (*Смех в зале*). Лахенманн хочет запечатлеть ускользающий мир. Но я считаю так: раз мир ускользает, не нужно записывать его нотами» [3: 49].

Лишається тільки пошкодувати, що Сергій Пілютиков (а саме він був тим «слухачем», що вступив у діалог), почав підігрувати Сильвестрову і разом з ним перетворив потенціально дуже цікавий діалог на жарт замість того, щоб таки витягнути з композитора бодай якісь логічні аргументи «проти Лахенмана». Втім, зробити це було би вкрай важко, бо Сильвестров практично ніде не виходить за межі своєрідного «навіювання» своєї думки. Критика авангарду, ще дуже стримана в ранньому інтерв'ю Горбанєвській, з роками лише посилювалась і стала одним з Сильвестрових лейтмотивів, однак ніде він не вдається до логічного спростування авангардних тез. Скрізь – виключно поетико-метафоричне варіювання кількох тез. Пояснити це можна не лише «ліричним типом» його мислення, на чому неодноразово наголошує сам композитор, а й незаперечною – звісно, лише для самого себе – власних постулатів, що для їх автора не потребують доказів в силу своєї «очевидності», отже, перетворюються на аксіоми. Ось ще один показовий приклад діалогу із «недовірливим» слухачем, що зажадав від промовця додаткових пояснень:

«Слухач: Пафос “разоружения”, о котором Вы говорите, безусловно, актуален для современной немецкой музыки... Но актуальна ли эта проблема для современной украинской музыки? Ведь девяносто девяти процентам наших коллег – скажу откровенно – просто нечем разору-

жаться! Они работают на уровне палки и костяного топора. У большинства не то, что баллистических ракет, даже винтовок нормальных нет.

Сильвестров: Эта проблема была актуальна для меня.

Сл.: И все?» [3: 284].

Ні, не все! Далі йтиме чергова хвиля красивих поетичних тропів і яскравих, часом ризикованих або й відверто хибних історичних паралелей, в яких питання слухача навіть не береться до розгляду. Ймовірно, відчуваючи брак аргументів або не бажаючи ставити під сумнів один зі своїх давніх улюблених «лейтмотивів», композитор переводить розмову на щось інше. Таких прикладів в його книгах чимало, і вони – часом у «від'ємний спосіб», тобто показуючи не лише те, що є, а й те, чого немає в роздумах митця – дають багатющий матеріал для дослідження складної й суперечливої мистецької особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Нестьева М. Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы, статьи, письма / Марина Нестьева. Х., 2012. 442 с.
2. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Дмитрий Шостакович. М., 1993. 336 с.
3. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции – беседы / Валентин Сильвестров. К., 2010. 368 с.
4. Сильвестров В. Выйти из замкнутого пространства... / Валентин Сильвестров. // Ж. «Юность», ч. 9, 1967. С. 100–101.

REFERENCES

1. Nestieva M. Muzyka Valentina Silvestrova. Besedy, statji, pis'ma. [Music of Valentin Silvestrov. Dialogues, articles, letters] / Marina Nestjeva. Kharkiv, 2012. 442 s.
2. Pis'ma k drugu: Pis'ma D. D. Shostakovicha k I. D. Glikmanu. [Letters to the friend: Letters of D. D. Shostakovich to I. D. Glikman] / Dmitriy Shostakovich. M., 1993. 336 s.
3. Silvestrov V. Dozhdatsja muzyki. Lektsii – besedy. [Music to have been expected. Lectures – dialogues] / Valentin Silvestrov. K., 2010. 368 s.
4. Silvestrov V. Vyjti iz zamknutogo prostranstva [To go out of closed space] / Valentin Silvestrov. // M. Yunost', No. 9, 1967. P. 100-101.

Стаття надійшла до редакції 03.09.2018 р.