

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра теорії та історії музики

**у галузі знань 02 – культура і мистецтво
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво
на тему:**

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МСТИСЛАВА РОСТРОПОВИЧА:
СТРУКТУРА ТА ВИКОНАВСЬКА ШКОЛА**

Виконав: студент магістратури

денної форми навчання

спеціальності 025 – Музичне мистецтво

Герман Константинов Костянтинівич

Науковий керівник: доцент кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, доцент Щепакін В. М.

(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)

Рецензент: завідувач кафедри оркестрових інструментів, кандидат мистецтвознавства, доцент Гайдено І. А.

(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)

Національна шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____ Снедков І. І.

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Члени комісії _____ Большакова Т. В.

(підпис)

(прізвище та ініціали)

_____ Рощенко О. Г.

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Харків 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. СТРУКТУРА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МСТИСЛАВА РОСТРОПОВИЧА: СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД.....	11
1.1. Стилiстичне рiзнобарв'я М. Ростроповича-віолончелiста.....	11
1.2. Кар'єра i творчi здобутки М. Ростроповича-диригента.....	22
1.3. Специфiчнi риси творчої діяльності М. Ростроповича – піанiста-аккомпанiатора.....	30
1.4. Характернi особливостi М. Ростроповича – педагога.....	33
Висновки до Роздiлу 1.....	36
РОЗДІЛ 2. СУЧАСНЕ ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО КРИЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧОСТІ УЧНІВ І ПОСЛІДОВНИКІВ М. РОСТРОПОВИЧА.....	38
2.1. Діяльність видатних віолончелістів сучасності в контексті новітніх виконавських тенденцій.....	38
2.1.1. <i>Особливості творчої постаті і кар'єри Міши Майського.....</i>	<i>39</i>
2.1.2. <i>Сфера творчих пріоритетів й уподобань Олександра Князева – віолончеліста, органіста, піаніста.....</i>	<i>43</i>
2.1.3. <i>Йо-Йо Ма – музикант, особистість, культуртрегер.....</i>	<i>48</i>
2.2. <i>Специфіка інтерпретацій Концерту для віолончелі з оркестром № 1 С-dur Й. Гайдна Мстиславом Ростроповичем, Мішею Майським, Олександром Князєвим, Йо-Йо Ма.....</i>	<i>50</i>
Висновки до Роздiлу 2.....	53
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Музичному мистецтву XX – початку XXI ст. властиві естетична різноспрямованість творчих пошуків, прискорена зміна стильових напрямків, модерністські й авангардні течії, кардинальні зміни в галузі музичної мови, інтерес до нео-стилів та інші новітні тенденції.

У цей час, у надрах нових поколінь митців з'явилися яскраві особистості – композитори і виконавці, творчість яких знаменувала собою утвердження абсолютно нової філософії.

Характерною ознакою сучасної музичної культури стала увага композиторів і виконавців до музичної спадщини минулих епох та тенденція до її відродження у нових стилістичних умовах. Одним із виконавців, який віддав данину цьому нео-стильовому напрямку музичного мистецтва, був видатний радянський і російський віолончеліст, випускник Московської консерваторії Мстислав Ростропович (1927–2007), ім'я і творча діяльність якого стали справжньою легендою в сучасній світовій культурі.

М. Ростроповичу високою мірою було властиво особливе відчуття сучасності, яке багато в чому зумовило напрямок і стиль його виконавської творчості. Це почуття виражалось в живій і пристрасній зацікавленості музиканта навколишнім світом життєвих колізій і художніх звершень, у невтомній жадобі творчо і по-своєму прочитати, відчутти і сприйняти все нове, що створювалося для його інструменту і що заслуговувало на появу на концертній естраді, у невпинному прагненні сприяти народженню нових творів, у впровадженні нового репертуару у виконавську і педагогічну віолончельну практику, в просвітницькій спрямованості його колосальної концертної діяльності.

Артистичний імідж Ростроповича приваблює передусім дивовижною широтою, товариськістю. Сповнене життєлюбства, виразності і барвистості

виконання віолончельних (як неперевершеного соліста і камерного виконавця), симфонічних та оперних (як яскравого диригента-інтерпретатора), камерно-вокальних (як тонкого і довершеного піаніста-концертмейстера) творів цим артистом і нині, через більш ніж десятиріччя після його уходу з життя, завдяки численним аудіо- та відеозаписам, дарує слухачам радість сприйняття високого і прекрасного мистецтва і зустрічі з глибоко і сміливо мислячим художником, який відкриває безмежні музичні горизонти. Надзвичайно яскрава і багатогранна обдарованість, незрівнянна майстерність і невпинне творче горіння цього видатного митця протягом уже багатьох десятиліть підкорюють серця музикантів і шанувальників музичного мистецтва в усьому світі.

Майстерність і стиль Мстислава Ростроповича дозрівали в процесі близького творчого спілкування з багатьма видатними композиторами ХХ ст., передусім С. Прокоф'євим та Д. Шостаковичем, які (поряд з Б. Бріттенем) вчинили найбільший вплив на формування його творчої індивідуальності. У свою чергу, яскравий і багатогранний талант М. Ростроповича і його чудова виконавська майстерність стимулювали видатних сучасників-композиторів – Д. Шостаковича і С. Прокоф'єва, Т. Хренникова і Р. Щедріна, Б. Бріттена і Л. Бернстайна, А. Дютіє і В. Лютославського, К. Пендерецького і Б. Чайковського, А. Шнітке і С. Губайдуліну, А. Жолів'є та О. Мессіана – усього близька 60 митців! – до створення саме для нього численних (більше 100) віолончельних шедеврів. М. Ростроповичем були виконані вперше 117 творів для віолончелі та здійснено 70 оркестрових прем'єр [13].

Грандіозною є роль М. Ростроповича в розвитку віолончельної музики ХХ – початку ХХІ ст. Він був не лише блискучим інтерпретатором творів сучасних композиторів, який надавав справжнє життя створеним ними художнім образам, а й, водночас, зберігачем традицій академічної російської віолончельної школи, яка базувалася на європейських засадах, привнесених в

Росію ще в ХІХ ст. німецькими і чеськими фахівцями. Водночас саме його яскраве мистецтво і артистичний темперамент, його гаряча зацікавленість у появі нових опусів сприяли значному розширенню сучасного віолончельного репертуару.

Володіючи феноменальною музичною пам'яттю, Ростропович відмовився від звичайного в камерних творах виконання своєї партії по нотах. Граючи, як і в концертному репертуарі, напам'ять, артист, не «відгороджуючись» від публіки пультом із нотами, звертався до неї більш безпосередньо, немов би ще більше наближаючись до своїх слухачів. Виконання віолончельних, симфонічних, оперних і камерно-вокальних творів Ростроповичем вирізнялося глибиною задуму і рідкісною експресією. Артистові завжди вдавалося максимально переконливо розкрити аудиторії зміст навіть найскладніших і найзначніших творів, чому сприяло ясне відчуття форми, архітектоніки та драматургії виконуваного твору.

Безмежною є своєрідність виконавської майстерності Ростроповича-віолончеліста та його підходу до виразних – звукових, динамічних і тембрових – можливостей улюбленого інструменту. Тонко відчуваючи природу віолончелі, артист невпинно шукав і знаходив все нові і нові фарби й відтінки віолончельного звучання. За словами Ростроповича, віолончель, не втрачаючи можливості висловлювати ліричні почуття й настрої, стає в наш час також трибуном, оратором, драматичним героєм.

Роль Ростроповича у популяризації в усьому світі музики сучасних композиторів є величезною. Значення діяльності артиста в цьому відношенні зумовлено чарівною силою художнього впливу його мистецтва, його переконаністю і переконливістю. Саме в інтерпретації сучасної музики наочно проявився творчий підхід Ростроповича до твору. Він ніколи не дотримувався однієї, колись винайденої схеми. Будучи неперевершеним віолончелістом-віртуозом, Ростропович виступав передусім як натхненний

музикант-художник, надзвичайно глибоко розкривав у своїй творчій інтерпретації саму сутність сучасної музики.

Попри величезний масив наукових, науково-популярних і просвітницько-пропагандистських публікацій радянських, українських та зарубіжних науковців і музичних журналістів, документальних фільмів і телевізійних розвідок, присвячених особистості М. Ростроповича, його особистість як митця і громадянина настільки об'ємна і багатогранна, що постійно з'являються нові аспекти вивчення його творчо-виконавської, мистецько-просвітницької і суспільно-політичної діяльності.

Зокрема, малодослідженим, на нашу думку, і досі є порівняльний аналіз інтерпретації віолончельного концерту C-Dur Й. Гайдна – одного із найяскравіших віолончельних творів доби класицизму – М. Ростроповичем і низкою його молодших яскравих сучасників і послідовників – О. Князєвим, Йо-Йо Ма, М. Майським та виявлення на основі цього аналізу специфічних рис М. Ростроповича як представника синтезу академічної і новаторської – експресивної традиції сучасного віолончельного виконавства.

Актуальність обраної теми обумовлена:

- потребою зіставити і проаналізувати багатовекторну музичну діяльність Ростроповича в контексті наслідування і розвитку його естетичних поглядів і педагогічних настанов декількома його учнями – представниками різних національних культур;

- намаганням виявити спільні і відмінні параметри творчої діяльності самого Ростроповича і його послідовників, які сприйняли і – кожний в близькій йому сфері віолончельного і, ширше, музичного, виконавства – перетворили принципи і настанови, закладені цим видатним віолончелістом або під час безпосереднього процесу навчання в нього (Міша Майський), або під впливом його аудіо- та відеозаписів (Йо-Йо Ма і О. Князєв), знайомство з якими відбулося задовго до початку особистого спілкування з Майстром, але надало поштовх до подальшого вдосконалення цих музикантів, розкрило для

них нові обрії виразних можливостей віолончелі, і, в кінцевому рахунку, надало їм право називати себе його учнями;

- завданням на підставі порівняння інтерпретацій М. Ростроповичем, М. Майським, Йо-Йо Ма і О. Князевим відомого і популярного зразка класичного віолончельного концерту визначити особливості виконавського стилю кожного із цих музикантів.

Зв'язок з науковими програмами, планами. Тема магістерської роботи була затверджена на кафедрі теорії та історії музики відповідно її науковій тематиці «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета магістерської роботи: розробити структуру творчої діяльності М. Ростроповича та визначити ознаки віолончельної школи Митця.

Відповідно означеній меті сформульовані такі **завдання дослідження:**

- 1) визначити музично-виконавські пріоритети М. Ростроповича-віолончеліста;
- 2) охарактеризувати артистичну діяльність М. Ростроповича-диригента;
- 3) виявити головні виконавські риси М. Ростроповича-піаніста;
- 4) окреслити основні педагогічні принципи і настанови М. Ростроповича викладача – засновника однієї із найпотужніших сучасних віолончельних шкіл;
- 5) з'ясувати сфери впливу музично-педагогічної та музично-виконавської діяльності М. Ростроповича на формування низки провідних сучасних віолончелістів: М. Майського, О. Князева та Йо-Йо Ма;
- 6) визначити основні пріоритети у виконавстві й музично-просвітницькій діяльності М. Майського, О. Князева та Йо-Йо Ма;
- 7) здійснити аналіз виконавських інтерпретацій М. Ростроповичем, М. Майським, О. Князевим та Йо-Йо Ма Концерту Гайдна C-Dur для

віолончелі з оркестром, на основі якого виявити найхарактерніші риси виконавських стилів означених музикантів.

Об'єктом дослідження є творча особистість М. Ростроповича та її роль у формуванні віолончельної школи

Предмет дослідження – структура творчої діяльності М. Ростроповича, екстрапольована на інтерпретацію ним та його учнями і послідовниками Концерту Й. Гайдна для віолончелі з оркестром C-Dur.

Методологія дослідження обумовлена метою і характером поставлених у роботі завдань і спиралася на позиції, викладені в навчальному посібникові В. М. Шейка, Ю. П. Богуцького та Н. М. Кушнарєнко [33] і проблемній статті з питань виконавського музикознавства І. І. Польської [25].

Вивчення запропонованої в магістерській роботі проблеми обумовило поєднання низки загальнонаукових і музичних підходів і методів.

Серед загальнонаукових слід назвати:

- *історичний і культурологічний підходи*, що обумовили розгляд постаті М. Ростроповича-музиканта (віолончеліста, диригента, піаніста, педагога) в контексті історико-політичних і музично-культурних подій, що припали на часи його формування як музиканта і розквіту його артистичної і педагогічної кар'єри;

- *системний підхід*, що дозволив систематизувати на певних аспектах напрями творчої діяльності М. Ростроповича та його учнів;

- *компаративний*, базуючись на якому було проведено порівняльно-історичне дослідження культурно-політичних процесів і умов, що вплинули на становлення і розвиток таланту М. Ростроповича, згодом і його учнів, і, зокрема, обумовили різкі зміни творчої долі Ростроповича і М. Майського;

- *біографічний метод*, який сприяв виявленню визначальних моментів біографії Ростроповича;

- *структурно-функціональний метод*, що сприяв виявленню окремих складових, котрі характеризують з різних боків творчість М. Ростроповича і

трьох його учнів, і побудові взаємозв'язку цих складових, які склали унікальні творчі портрети кожного із чотирьох музикантів.

У нагоді стали методи спеціальні музикологічні методи, зокрема **жанрово-стильовий та виконавсько-інтерпретаційний**.

За допомогою застосування цих методів здійснений аналіз виконавської діяльності М. Ростроповича та його учнів і послідовників, а також виявлені загальні та специфічні риси різних музикантів, проявлені ними в інтерпретації Концерту Й. Гайдна для віолончелі з оркестром C-dur.

Теоретична база роботи ґрунтується на фундаментальних музикознавчих працях Л. Гінзбурга [6–9], Б. Уріє [40], присвячених історії віолончельного виконавства і специфіки сучасного віолончельного мистецтва.

Вивченню і зіставленню особливостей виконавських стилів Ростроповича і його учнів слугували численні публікації музичних критиків і музичних журналістів, зокрема О. Афанасьєвої [3], С. Волкова [5], Т. Грум-Гржімайло [10], В. Мучник [19], Кю Ноговіциної [21], С. Остужевої [22], С. Петухової [23], М. Плисецької [24], Н. Сергєєвої [27], О. Смахової [28], Я. Тимофєєва [29], С. Уварова [30], О. Юдіна [34], О. Юсупової [35], Т. Яноф [37], Й. Роквелла [39], а також матеріали з офіційних сайтів і офіційних сторінок М. Майського [38], О. Князева [2] і Йо-Йо Ма [42].

Матеріалом дослідження є спогади про нього рідних, сучасників, друзів, учнів і колег М. Ростроповича, зокрема і трьох його учнів – М. Майського, О. Князева і Йо-Йо Ма, про яких йтиметься детальніше в Розділі 2, а також записи виконання концерту Й. Гайдна C-dur цими видатними музикантами [11;16; 36; 43].

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

- *вперше* зіставлена творча діяльність М. Ростроповича і його трьох видатних учнів і послідовників та визначені спільні й розбіжні аспекти творчої реалізації кожного з цих музикантів;

- на основі аналізу спогадів учнів різних років, друзів і доньки М. Ростроповича *набув подальшого розвитку* аналіз педагогічних і творчих засад видатного віолончеліста;

- *уточнено* шляхи розповсюдження віолончельної школи М. Ростроповича.

Практичне значення отриманих результатів. Результати магістерської роботи можуть бути використані в курсах з історії віолончельного мистецтва, віолончельної педагогіки, диригування, концертмейстерської майстерності тощо, а також на заняттях зі спеціального інструменту – для виявлення і з'ясування інтерпретаційних завдань під час розучування і виконання Концерту для віолончелі з оркестром C-Dur № 1 Й. Гайдна.

Апробація отриманих результатів. Тема, план і зміст магістерської роботи затверджувалися та обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, а також під час доповіді на всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2020).

Публікації. За темою магістерської роботи були надруковані тези «Відчуття сучасності як ознака творчої особистості та виконавського стилю Мстислава Ростроповича» [14].

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, шести підрозділів, трьох підпунктів, Висновків і Списку використаних джерел (43 позиції, з них 5 – відео-файли). Загальний обсяг роботи складає 61 с., з них основного тексту 57 с.

РОЗДІЛ 1.
СТРУКТУРА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
МСТИСЛАВА РОСТРОПОВИЧА:
СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД

1.1. Стилiстичне рiзнобарв'я Ростроповича-віолончелiста

Мстислав Леопольдович Ростропович – наш великий сучасник, геніальний музикант, який не має рівних за розмаїттям проявів музичного таланту. Але не менш важлива роль, зіграна ним в культурному і суспільно-політичному житті Росії і всього світу.

Громадянська мужність Ростроповича, його велике обдарування митця і трудівника багато в чому вчать його сучасників і наступні покоління музикантів. Багато років Мстислав Ростропович був у Радянському Союзі процвітаючим, чи не найуспішнішим і затребуваним музикантом, професором Московської і Ленінградської консерваторій. Він був лауреатом Ленінської і Сталінської премій. Після вимушеного залишення ним СРСР в 1974 р. розгортається його багатогранна діяльність в Європі та США. Завдяки особистості Ростроповича друга половина ХХ ст. – початок ХХІ ст. для музикантів академічного напрямку стали дійсно часом розквіту віолончелі як сольного й ансамблевого інструменту і віолончельного мистецтва в цілому.

Саме Мстислав Ростропович надав потужний імпульс композиторській творчості багатьох вітчизняних і зарубіжних авторів. Йому присвячено понад сто творів великої форми для віолончелі, концертів, сонат, багато з яких були написані спеціально для цього музиканта. Коли Бенджамін Бріттен вперше почув Ростроповича в Лондоні на початку 60-х років, він написав: «Я був повністю захоплений його генієм і особистістю» [3]. Те ж саме може сказати

кожен, хто коли-небудь знав Мстислава Ростроповича і мав нагоду спілкуватися з ним.

М. Ростропович походив з родини потомствених музикантів, в якій були сплетені дворянські литовські, польські, чеські й російські коріння. Попри факт трирічного навчання в Московській консерваторії (після другого курсу талановитий музикант був одразу переведений на п'ятий, останній) в класі С. Козолупова, чудового технолога, але дещо обмеженого за своїми поглядами і сприйняттям сучасної музики фахівця, справжнім своїм учителем М. Ростропович вважав свого батька, набагато талановитішого, за твердженням сина, віолончеліста, ніж він сам. Показово відзначити, що батько музиканта, Леопольд Ростропович, закохався у віолончель і вирішив стати віолончелістом після знайомства на концерті з творчістю чеського віолончеліста О. Лукініча, котрий, подібно до сотень інших музикантів із Чехії, переїхав до Росії, де працював багато років і став наставником Л. Ростроповича до вступу юнака до Петербурзької консерваторії [32].

Наголосимо також, що початок публічних виступів М. Ростроповича-віолончеліста з оркестром пов'язаний з Україною, адже найперший його концерт із симфонічним оркестром відбувся в 1940 р. в українському Слов'янську.

У грудні 1945 р. на Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців він отримав першу премію, потім брав участь у Міжнародних конкурсах в Празі (1947 і 1950 рр.) і в Будапешті (1949 р.), де також був удостоєний перших премій. З тих пір почалася велика концертна діяльність Ростроповича спочатку по СРСР, а з 1947 р. і по країнах Європи.

Відзначимо, що розвитку і подальшому становленню Ростроповича як особистості й артиста сприяла його дружба і творче співробітництво з С. Прокоф'євим. Після двох невдач під час російської та американської прем'єр віолончельного концерту Прокоф'єва (виконавцями віолончельної партії були відповідно С. Кнушевицький і Г. П'ятигорський) саме виконання

цього твору Ростроповичем (в ансамблі з І. Козолуповою) у 1948 р. подарувало концертові «друге життя», стимулювало композитора до створення для Ростроповича віолончельної сонати.

Прокоф'єв, як старший друг і наставник Ростроповича, вказав молодому музиканту нові орієнтири. Вектор його подальшого розвитку як творчої особистості був спрямований до справжньої глибокої музики. Своєю творчою стійкістю після страшного для багатьох радянських митців 1948 р. Прокоф'єв довів, що небезпека формалізму полягала не в тому, від чого застерігали офіційні ідеологи, а саме в тому традиціоналізмі, на який були орієнтовані владою музиканти.

Дружба з Прокоф'євим допомогла Ростроповичу твердо увірувати в свої сили, водночас творча довіра Прокоф'єва підняла Ростроповича у власних очах. Він говорив, що Прокоф'єв подарував йому «шматочок свого сонця».

Участь Ростроповича у трактуванні віолончельних творів Прокоф'єва стала повноправною співпрацею, особливо при вирішенні багатьох проблем, з якими стикався Прокоф'єв, працюючи в цьому жанрі. Специфіка віолончелі, як її засвоїв Прокоф'єв, полегшила роботу над Концертом. В особі Ростроповича композитор бачив не просто талановитого віртуоза, а інтерпретатора-соратника, який розуміє і поділяє його новаторські прагнення [3]. Саме розраховуючи на виконавські можливості і темперамент Ростроповича, перебуваючи протягом декількох років у тісній людській і творчій близькості з ним, за рік до своєї смерті Прокоф'єв написав один із найцікавіших і найяскравіших своїх творів – новаторську Симфонію-концерт мі-мінор для віолончелі з оркестром. Як зазначала радянська музикознавиця Т. Грум-Гржімайло, «...з якоюсь надприродною силою Слава Ростропович зблизив і зріднив творчу думку Прокоф'єва з цим “божевільним інструментом”, спонукав новаторську фантазію композитора на цілу реформу, котра перетворила Концерт на Симфонію-концерт, а віолончель –

на інструмент-гігант, з новою великою яскравою концертною палітрою фарб. На Симфонію-концерт в її остаточному вигляді чекав посмертний успіх, коли Ростропович грав її в Копенгагені, Нью-Йорку, Лондоні, Москві в 1950–1960-і роки. Довгий час він залишався її єдиним виконавцем. І лише поступово Симфонія-концерт увійшла до репертуару деяких його учнів і зазвучала в залах Конкурсу імені П. І. Чайковського, де Віолончельне журі очолив його організатор Мстислав Ростропович» [10]. За диригентським пультом під час прем'єри цього твору, на якій був присутній і його автор, уперше і в останнє в своєму житті стояв ще один найяскравіший виконавець музики Прокоф'єва, один із найвидатніших піаністів ХХ ст. С. Ріхтер. Цей цікавий факт висвітлений, зокрема, в документальному фільмі Б. Монсенжона «Ріхтер незламаний» [26].

Другим вчителем і близькою протягом багатьох років Ростроповичу людиною був Д. Шостакович. Як зазначав сам Ростропович, порівнюючи характери і темпераменти Шостаковича і Б. Бріттена, ще однієї яскравої особистості, яка вплинула на остаточне формування Ростроповича-музиканта, «Я вважаю, Бріттен з'явився в моєму житті дуже вчасно. ... Прокоф'єв помер давно. А моя дружба з Шостаковичем ... Бріттен дарував – я можу сказати саме так – людську дружбу, ніжність. Шостакович – антитеза цього. Звичайно, у Шостаковича була маса ніжності. Але вона існувала як необхідний контраст до його неймовірно вискаленої сили. Бріттен же був настільки ясна, світла особистість. Він зсередини світився – як святий, буквально як святий» [5].

Поступово у Ростроповича складався класичний репертуар: шість сюїт Баха, п'ять сонат Бетховена, дві сонати Брамса, концерти Лало, Дворжака, сонати Шопена, Гріга, Рахманінова, концерт і сонати № 1, 3 Гіндеміта, концерт Шумана, «Варіації на тему рококо» Чайковського, «Дон Кіхот» Р. Штрауса. Ростропович вивчав відмінності в трактуванні віолончелі різними композиторами, студіював партитури віолончельних концертів, щоб

усвідомити співвідношення в них соло і акомпанементу, місце оркестру в творах для віолончелі.

У 1949 р. Ростропович вперше на конкурсі в Празі під час Всесвітнього фестивалю молоді і студентів виконав Концерт А. Дворжака. Відомий чеський диригент Вацлав Таліх запропонував Ростроповичу зробити запис. Таліх познайомив молодого російського віолончеліста з духовним світом Дворжака, його переживаннями на чужині, що відбилися в музиці Концерту. Твір Дворжака у виконанні Ростроповича звучав особливо душевно і тепло. Пізніше, виконуючи цей Концерт в різні роки, Ростропович стверджував, що хотів цією музикою «розповісти про великі почуття, передати трагічну тугу за батьківщиною, крик зболеного серця», і, разом з тим, музика повинна була залишитися доброю, «немов обіймає людини, який її слухає» [3].

Музика Дворжака мимоволі сплелась для нього з трагічними подіями в Чехословаччині. Після того, як радянські війська увійшли до Праги, Ростропович в знак протесту дав обітницю – не грати в Чехословаччині. Обітниця не отримає розголосу, але чехам стане про неї відомо. Тільки в 1991 р. приїде Ростропович в уже вільну Прагу і виконає той самий Концерт Дворжака.

На початку 50-х рр. Мстислав Ростропович почав їздити за кордон. Спочатку він концертував головним чином в країнах Східного блоку – Польщі, Угорщини, Болгарії, Румунії, Чехословаччини та Німецькій Демократичній Республіці. Його перші поїздки на Захід припали на 1949 і 1951 рр., коли в складі радянської делегації артистів він відправився спочатку до Фінляндії, а потім до Норвегії.

У Гельсінкі радянських музикантів представили Я. Сібеліусу. Натхненний цією зустріччю, Ростропович вирішив включити п'єсу Сібеліуса в програму концерту, запланованого на наступний вечір. На наступний ранок він дістав ноти канцонети Сібеліуса, вивчив її і зіграв напам'ять на

вечірньому концерті, вигравши парі, укладене зі своїм акомпаніатором Володимиром Ямпольським.

У червні 1951 р. Ростропович поїхав до Італії. Його дебют в цій країні відбувся 11 червня – він дав сольний концерт з Н. Вальтером в палаццо Пітті у Флоренції в рамках фестивалю *Maggio musicale* («Музичний травень»). У програмі була соната Брамса мі мінор і Друга соната Мясковського і ще кілька коротких ефектних п'єс.

У 1951 р. Ростропович провів свій перший концертний цикл, зігравши всі сюїти Баха. Він грав цей цикл в Ленінграді, містах Німеччини, Чехословаччини, Данії, Шотландії. У тому ж році за концертно-виконавську діяльність в двадцять чотири роки він був удостоєний Державної премії другого ступеня, яка тоді називалася Сталінською премією.

У 1956 р., після початку роботи на посаді професора Московської консерваторії, Ростропович дебютував в Америці в Карнегі-холі з сольною програмою, що включала твори Брамса, Шостаковича і Баха, а також в якості соліста у віолончельному Концерті Прокоф'єва з оркестром Нью-Йоркської філармонії під орудою Д. Мітропулоса.

Слід відзначити, що не всім подобалася манера гри Ростроповича, адже занадто багато в ній було незвичним. Дослідниця історії віолончельного мистецтва Т. Гайдамович, яка спостерігала його ранні артистичні кроки, писала: «В юності Мстислава Леопольдовича захоплювала гротескова гострота малюнка, деяка жорсткість в передачі емоцій. Експресивність гри, натиск придушували у нього красу ліричних образів. Артист був помолодому непримиренний в своєму світовідчутті. Різні аспекти душевних переживань розкривалися їм часом односторонньо, незграбно. Часом виконавець немов прагнув піти від простих, душевних роздумів в нестримно тягне потік миттєвих життєвих вражень. В окремих творах (“Менестрелі” Дебюссі, “Італійська сюїта” Стравінського) він немов переховувався від справжнього світу почуттів за майстерні його стилізацією». Багатьом

критикам і цінителям музики ближче до душі припадала прониклива гра Д. Шафрана. Ростропович прийняв критику до відома і продовжував працювати над технікою гри. Початок п'ятдесятих років він називав періодом «пристрасного бажання грати добре» [Цит. за: 3].

Попри те, що виконання віолончельних творів Баха було складовою багатьох концертів Ростроповича протягом багатьох десятиліть, він тільки в 1991 р., у 63-річному віці, уперше вирішив записати всі шість сюїт Баха, музику, яку він вважав славетним вінцем віолончельної літератури. Музикант особисто і повністю контролював здійснення цього проекту. Для запису сюїт Баха він обрав Базиліку Сент-Мадлен, розташовану в бургундському селі Везель, Франція, оскільки вважав, що саме ця церква з її ідеальною акустикою якнайкраще підходила для виконання і запису цього циклу і до того ж надихала виконавця простотою своєї архітектури. Він сам продюсував і редагував записи і платив за всі сесії, отже мав право – у разі незадоволення творчими результатами – знищити ці записи. Нарешті у 1995 р. відео-версія цих записів була розтиражована.

Як віолончеліст Ростропович протягом творчої кар'єри виконав величезний і найрізноманітніший репертуар, який включав в себе твори, написані для нього багатьма найвідомішими композиторами ХХ ст. Серед них були концерти Шостаковича для віолончелі; Концерт для віолончелі, Соната для віолончелі та Симфонія-концерт Прокоф'єва; і Соната Бріттена, його ж Симфонія для віолончелі та три сюїти.

Можливо, через те, що його репертуар був настільки широкий, Ростропович зміг змусити свою віолончель співати з надзвичайним діапазоном музичних акцентів. У великих романтичних творах – наприклад, в концертах Дворжака, Шумана, Сен-Сена і Ельгара – він вразив слухачів як своєю індивідуалізованою інтерпретацією, так і величною теплотою тону. Його витончені розповіді про сюїти Баха для віолончелі соло пролили світло на структурну логіку творів, а також на їх внутрішню духовність.

Ростроповичу, здавалося, подобалося створювати незвичайні тембри, які часто були запропоновані модерністськими композиторами. Він виконав прем'єри сольних творів В. Уолтона, Ж. Оріка, Д. Кабалевського і М. М'яковського, а також концерти А. Шнітке, А. Пярта, К. Пендерецького, Л. Фосса та ін.

Водночас, музикант із сумом висловлював думку про брак цікавих віолончельних творів у творчому здобутку віденських класиків. «Я зневажаю тих віолончелістів, які жили за часів Моцарта і не «вичавили» з нього жодного твору для віолончелі. Жодного! І тих, хто не спонукав Бетховена або Брамса створити хоча б по одному концерту для віолончелі ...» [Цит. за: 23, с. 76]. Ця ефектна фраза Ростроповича, на переконання музикознавиці С. Петухової, «одночасно кредо і маніфест – з точки зору дослідника не може залишатися лише наївною ілюстрацією поза-історичності підходу. Адже вона чітко свідчить про щось більше: про впевненість у тому, що талановитий (унікальний, геніальний) виконавець за будь-яких умов має право – і повинен – впливати на внутрішні процеси творчості будь-якого композитора» [23, с. 76].

Плідна творча співпраця Ростроповича з багатьма композиторами-сучасниками, які писали віолончельні твори саме орієнтуючись на його віртуозні виконавські особливості є підтвердженням думки про необхідність стимулювання видатними виконавцями митців щодо створення ними оригінальних опусів для того чи іншого інструмента. Тут, як вдалий приклад, можна привести діяльність альтиста Ю. Башмета, котрий так саме, як і його старший товариш, своєю майстерною грою надихав композиторів на створення численних альтових творів.

Характеризуючи гру старшого колеги Ростроповича, ще одного видатного радянського віолончеліста С. Кнушевицького, котрий, як і Ростропович, був вихованцем С. Козолупова, С. Петухова зазначала: «Кнушевицький володів еталонним легато, глибоким і нескінченним. Саме в

такому прочитанні перед війною записав він разом з Львом Оборіним Першу віолончельні сонату Мясковського, створену в 1911 році і наново відредаговану в 1943-му. Ця соната – мабуть, єдина, що належить перу великого російського композитора ХХ століття і не записана Ростроповичем. Йому, навпаки, набагато краще вдавалися різкі відкриті штрихи, що здійснювалися за допомогою обертального руху кисті і кидка смичка на струну.

На прикладі порівняння об'єктивних відмінностей звуковидобування артистів можна говорити про досить виразну зміну виконавських пріоритетів: від традиційного “співу на інструменті” до збагачення його змістовної палітри іншими, зумовленими образами “нової” естетики, звуковими категоріями. Все це, що закономірно збіглося з вимогами часу, породило розширення змістовних меж в тому числі і камерної музики. І інспірувало максимальні контрасти, спочатку закладені в будь-яких порівняннях описуваних опусів» [23, с. 84] (йшлося про віолончельні твори Мясковського, Прокоф'єва і Шостаковича).

Як влучно зазначив радянський і американський музикознавець і музичний письменник С. Волков, «Ростропович розчаклував віолончель. ... [Він її] з Попелюшки перетворив якщо і не в принцесу, то, у всякому разі, давши їй прекрасні сучасні наряди, зрівняв в правах і гідності з більш щасливими сестрами – скрипкою та фортепіано. Яких-небудь сорок років тому [стаття була написана в 1987 р. – Г. К.] не викликало сумнівів, що віолончель – інструмент обмежених можливостей, “однієї струни” – яскраво звучить “ля”, убогий в тембровому і віртуозному відношенні. Публіка не дуже балувала віолончелістів своєю увагою, композитори – також. Ростропович – один! – разом змінив картину. Практично не вводячи особливих нововведень в інструмент як такий, він настільки змінив “спілкування” з ним, підхід до нього, стиль і манеру гри, так широко розсунув кордони доступного, підвладного віолончелі, що цього одного було

б достатньо для внесення імені Ростроповича в ту саму “обойму” видатних музикантів» [5].

Підсумовуючи розгляд виконавських уподобань Ростроповича, доречно навести характеристику, надану музикантові С. Волковим: «Він уникає включати в свій репертуар твори суто експериментальні, які загрожують втратою контакту із залом. У [...] Ростроповича немає нічого жрецького, а коли він намагається бути жерцем, то це мало йому вдається, бо вступає в конфлікт зі споконвічним, притаманним йому і органічним для нього популізмом. Тому для Ростроповича немає недозволених засобів, коли йдеться про те, щоб зробити музику такою, що говорить. Тут всі засоби хороші, навіть крайні. Будь-яка ексцентріада стає виправданою. І, скажімо, нікого не шокує, коли в кульмінаційних місцях Ростропович, порушуючи всі і всілякі правила, грає – ні, не те слово, скоріше, кричить – затиснувши смичок в кулаку» [5].

Отже, можна упевнено стверджувати, що у виконавських уподобаннях цього геніального віолончеліста органічно поєднувалися щира зацікавленість модерністськими творами його сучасників і класичний репертуар як міцна і животворча база, на якій виростали всі подальші звукові й образні експерименти композиторів ХХ ст. – представників новітніх художньо-естетичних течій і стилів.

Надаючи характеристику Ростроповичу, його учень М. Майський зазначав, що «...найголовніша його заслуга як віолончеліста – в тому, що він надихнув масу чудових композиторів написати для віолончелі. Якось я запитав його: “Мстислав Леопольдович, невже Ви дійсно вважаєте, що вся ця музика, яку для Вас пишуть, гідна Вашого часу та таланту?” “Звичайно, ні, – відповів він. – 9 з 10 цих творів згодом підуть на смітник – їх ніхто не запам’ятає, але одне залишиться в історії музики як велике творіння”. Так з’явилися концерти Шостаковича, Прокоф’єва, Лютославського, Дютійє, Бріттена, і ми повинні бути безмежно вдячні за них Ростроповичу» [22].

Партнерами по камерних ансамблях у Ростроповича в різні роки були видатні піаністи С. Ріхтер, Е. Гілельс, О. Дедюхін, В. Кемпф, В. Горовіц, Р. Серкін (серед записів Серкіна найбільше офіційне визнання отримав здійснений разом з Ростроповичем запис двох сонат Брамса для віолончелі та фортепіано, удостоєний у 1984 р. премії «Греммі»), М. Аргеріх, М. Полліні, скрипалі Л. Коган, Д. Ойстрах, І. Стерн, флейтист Ж.-П. Рампаль – вельми відмінні один від одного за естетичними і репертуарними уподобаннями музиканти. Проте інтерпретації ними в ансамблі з Ростроповичем творів представників різних стилів та епох практично завжди були яскравими і переконливими. Отже, з великою долею впевненості можна стверджувати, що видатному віолончелістові в ансамблевому музикуванні була притаманна полістилістичність, здатність до плідної творчої співпраці з представниками найрізноманітніших виконавських традицій і шкіл.

Теж саме стосувалося і його творчої співпраці з з найвідомішими диригентами – музикантами вельми несхожими за темпераментом, ментальністю, творчими уподобаннями – Г. Рождественським, Г. фон Караяном, П. Монте, Ш. Мюншем, Д. Мітрополусом, Ю. Орманді, Г. Шолто, Л. Бернстайном, С. Озавою та ін.

Найхарактернішою рисою Ростроповича була його цілковита відданість музиці в усіх доступних йому проявах (гра на віолончелі, на фортепіано, диригування, педагогіка). «Гігантська потужність таланту, океан чарівності, фанатична цілеспрямованість і фантастичне працьовитість. Я була свідком того, як під час запису віолончельної концерту Щедріна в Лондоні і тонмейстер, і продюсер, і композитор запевняли Славу, що ідеальний варіант епізоду вже є. І не один. Але Ростропович вимагав від себе неможливого: “Я можу зіграти краще, запишемо ще”. І так тривало до повної знемоги всіх присутніх, які брали участь у запису. А Слава продовжував писати варіант за варіантом, їх число вже наближалось до сорока ... І такий він завжди» [24].

За твердженням останнього в Московській консерваторії учня Ростроповича, яскравого віолончеліста з європейським ім'ям І. Монігетті, віолончель для його вчителя «...була, в першу чергу, засобом передачі великих ідей, образів, що гіпнотизують, глибоких станів, інструментом впливу на маси людей. Свій творчий метод він формулював стисло і виразно: “Виконавець має бути одночасно Ленським і трибуном”, тобто поетом і проповідником, своїм мистецтвом запалювати людські серця» [21].

1.2. Кар'єра і творчі здобутки Ростроповича-диригента

Ростропович проявив себе не менш яскравою особистістю і яскравим митцем-інтерпретатором і на диригентському поприщі. Як симфонічний диригент Ростропович дебютував у 1962 р. на фестивалі, присвяченому творчості Д. Шостаковича. До програм своїх перших диригентських концертів він включив П'ять антрактів з опери «Леді Макбет Мценського повіту» Шостаковича, «Пісні і танці смерті» Мусоргського в оркестровці Шостаковича (світова прем'єра) та П'яту симфонію Прокоф'єва. Вибір саме цих творів не був випадковим: Ростроповича спонукала до цього не лише глибока пошана до цих двох геніальних композиторів, а й щира людська дружба, що об'єднувала їх багато років.

Як оперний диригент Ростропович уперше зарекомендував себе в 1968 р., коли під його орудою пройшла оперна вистава «Євгеній Онєгін» Чайковського у Большому театрі в Москві. В наступні роки до залишення СРСР він дедалі все частіше ставав за диригентський пульти. Слідом за цим у Большому театрі під керівництвом Ростроповича пройшла опера «Війна і мир» Прокоф'єва (1970 р.), на диригування якою Шостакович відгукнувся на газетних шпальтах: «Це була по-справжньому велика музична подія. “Війна і мир” вперше звучала так, як вона повинна звучати. За пульти став справжній диригент, справжній музикант з величезним талантом, з величезною

виконавською культурою, і оркестр зазвучав потужно, тонко, яскраво, ніжно» [Цит. за : 4]. Тракткування Ростроповичем оперних шедеврів завжди вражало глибиною розкриття авторського задуму, напруженням пристрасті, максимальної чистотою і переконливістю мови і стилю. Кожна оперна прем'єра в його виконанні ставала видатним, незабутньою подією. Такими були постановки «Хованщина» Мусоргського у Большому театрі в Москві (1995 р.), «Мазепи» Чайковського в Ла Скала в Мілані (1999 р.), «Леді Макбет Мценського повіту» Шостаковича в Мадриді, Мюнхені та Діжоні (2000 р.), в Буенос-Айресі (2001 р.) і в Римі (2002 р.). З не менш триумфальним успіхом пройшла прем'єра балету «Ромео і Джульєтта» Прокоф'єва під керуванням Ростроповича в Ріо-де-Жанейро (2001 р.), в Осаці (2001 р.) і в Валенсії (2002 р.), «Хованщина» Мусоргського в редакції Шостаковича (2005 р.) і «Черевички» Чайковського в Ла Скала (2006 р.). Окрім диригування російською і радянською оперною класикою, Ростропович здійснив прем'єрні постановки 9 опер, в числі яких «Ера Водоля» С. Губайдуліної (Генуя, 1991 р.), «Життя з ідіотом» А. Шнітке (Амстердам, 1992 р.) «Ах, ці росіяни... або Чарівний напій» В. Гарнопольського (Евіан, 1993 р.), «Лоліта» Р. Щедріна (Стокгольм, 1994 р.), «Джезуальдо» А. Шнітке (Відень, 1995 р.) та «Бачення Іоанна Грозного» С. Слонімського (Самара, 1999 р.).

Диригентський дебют Ростроповича на Заході відбувся у вересні 1974 р. з Новим філармонічним оркестром в Лондонському Фестиваль-Холі. Його дебют у США в якості диригента пройшов з Національним симфонічним оркестром Вашингтону, округ Колумбія, в березні 1975 р. Цей виступ отримав настільки високу оцінку фахівців і музичних журналістів, що в 1977 р. він був призначений музичним керівником цього колективу. Під керівництвом Ростроповича, який очолював цей оркестр 17 років, престиж колективу неймовірно зріс. Окрім керівництва Симфонічним оркестром

Вашингтона, того ж 1975 р. Ростропович диригував низкою оперних вистав у Сан-Франциско.

Ростропович виступав як диригент і віолончеліст з кращими оркестрами світу, серед яких такі відомі колективи як Лондонський симфонічний оркестр, Віденський Філармонічний оркестр, Оркестр де Парі, оркестр Нью-Йоркської Філармонії, Чиказький Філармонічний оркестр, Бостонський Філармонічний оркестр, оркестр Берлінської філармонії, Новий японський Філармонічний оркестр, оркестр Баварського Радіо, оркестр Концертгебау, Ізраїльський Філармонічний оркестр та ін.

Протягом 26 років Ростропович викладав в Московській консерваторії (1948-1974) і 7 років – у Ленінградській. Серед його учнів такі відомі віолончелісти, як Н. Шаховська, Н. Гутман, Д. Герінгас, І. Монігетті, Ж. Дюпре, М. Майський та ін. Багато з них стали переможцями міжнародних конкурсів, в тому числі конкурсу ім. П. Чайковського в Москві, в роботі і організації якого Ростропович брав діяльну участь аж до вигнання з СРСР в 1974 р. З 1977 р. кожні чотири роки в Парижі проходив Конкурс віолончелістів ім. Ростроповича, де Маестро був керівником і головою журі. Найзначніші конгреси, конкурси віолончелістів в США, Японії, Росії, Польщі, Німеччини та інших країнах прагнули залучити його до участі, на що він незмінно відгукувався з вдячністю і ентузіазмом. Ростропович постійно проводив численні Майстер-класи по всьому світу, передаючи молодим музикантам свої безцінні знання.

Мстислав Ростропович давав численні концерти в підтримку гуманітарних організацій в усьому світі. Увійшли в історію його благодійні концерти на допомогу постраждалим від землетрусу у Вірменії, біженцям із Чечні, дітям, хворим на рак, на будівництво дитячої лікарні в Буенос-Айресі і Храму Христа Спасителя в Москві. У 1991 р. разом з Г. Вишневською Мстислав Ростропович заснував у Вашингтоні «Благодійний фонд допомоги дітям Росії».

Для одного з перших концертів Національного симфонічного оркестру Вашингтона під орудою Ростроповича Л. Бернстайн написав святкову увертюру «Слава!», в якій закарбувався ентузіазм стилю Ростроповича. І хоча музичні критики спочатку відзначали, що його репертуар був надмірно консервативним, він дедалі все активніше почав включати до репертуару сучасні твори, в тому числі чимало таких, які були написані композиторами спеціально для нього і його оркестру.

Перебуваючи протягом багатьох років на посаді головного диригента цього вашингтонського колективу, Ростропович значно поліпшив звучання і цілісність оркестру, почасти за рахунок зміни розташування групи струнних інструментів – він перемістив альти назовні, а віолончелістів в центр, щоб створити більш багату темброву суміш – але також через систематичне оновлення складу оркестрантів.

Він також зробив оркестр всесвітньо відомим, здійснивши з ним перші гастролі країнами Європи, Азії і Радянським Союзом, регулярно диригуючи ним в Карнегі-холі і зробивши з цим колективом безліч записів.

Найчастіше критика Ростроповича як диригента полягала в тому, що він іноді настільки захоплювався музикою, що дозволяв виконавцям вийти з-під його контролю. Проте сам Ростропович не погоджувався з такою оцінкою. «Коли я йду на репетицію, – казав він The Times в інтерв'ю у 1985 р., – у мене в голові вже є зразок звучання твору, форми інтерпретації. Можливо я помиляюся, але якщо в залі немає особливих акустичних проблем, то я роблю саме те, що хочу. Якщо був би вибір, я би вважав за краще мати ідеї та деякі труднощі техніки, ніж досконалу техніку і ніяких ідей» [39].

Протягом декількох років Ростропович був директором літнього фестивалю Б. Бріттена в Олдебурге (Англія), а починаючи з 1983 р. проводив також і свій власний фестиваль неподалік Олдебурга, в Снейпа.

Остаточне визначення темпів, форми фраз і інструментального балансу симфонічних творів і, в кінцевому рахунку, загальної інтерпретаційної концепції завжди відповідало його індивідуальному, власному баченню і відчуттю кожного з оркестрових опусів. І хоча диригентські інтерпретації Ростроповичем новітніх та класичних творів не завжди задовольняли смаки усієї слухацької аудиторії, було широко визнано, що пристрасть, яку він привніс за диригентський пульти, приводила до виступів, часто настільки ж захоплюючих, як і нетрадиційних – новаторських.

Ростропович був найкрасномовнішим, найбільш вільним і найпереконливішим під час інтерпретування російської музики, особливо симфоній П. Чайковського, С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича.

Високий, масивний і лисий, за винятком ореолу сивого волосся, Ростропович був домінуючою особою як на сцені, так і за її межами. Але водночас він також демонстрував непідробну щирість у стосунках з оркестрантами, що підтверджувало його натуру екстраверта. Так, наприкінці виступів на чолі оркестрів, він часто зістрибував з диригентського подіуму, цілував і обіймав кожного музиканта, який перебував поблизу.

Після залишення посади музичного керівника Національного симфонічного оркестру у Вашингтоні, яку Ростропович обіймав 17 років (1977–1994 рр.), він ще довго працював у цьому колективі як один із диригентів. У нього також були міцні творчі стосунки з декількома іншими провідними великими оркестрами світу, включаючи Лондонський симфонічний оркестр, Філадельфійський оркестр і Нью-Йоркський філармонічний оркестр.

Диригентський графік Ростроповича, попри суттєві обмеження його виступів як віолончеліста, в останні роки його життя залишився майже таким же насиченим, як і раніше. Зокрема, цей графік включав у себе святкування сторіччя Шостаковича (2006 р.) у Нью-Йорку, Вашингтоні, Сан-Франциско, Москві й Токіо.

Ростропович завжди наголошував, що для нього однією з головних спокус перебування на диригентському подіумі було те, що оркестровий репертуар здавався набагато більшим і різноманітним у порівнянні з репертуаром віолончельним. Але в диригуванні, як, власне, і в сольному та ансамблевому віолончельному виконавстві, він не обмежувався лише класикою. Маєстро регулярно включав до своїх програм новітні симфонічні опуси сучасних композиторів – представників різних культур і національних шкіл, провів прем'єри 70 симфонічних творів.

Два твори, написані для Ростроповича в США – симфонія Стівена Альберта «Ріверрана» і «Струнна музика» Мортон Гулда – отримали Пулітцерівські премії. Леонард Бернстайн, Джейкоб Дракман, Річард Верник, Гюнтер Шуллер і Езра Ладерман були серед інших композиторів, які писали для нього або чий твори під його керуванням пройшли світові прем'єри.

Чудовому відчуттю Ростроповичем сутності оркестру як такого, оркестрових тембрів і особливостей оркестрового звучання сприяв, зокрема, і його досвід, набутий ще в роки студентства в Московській консерваторії, де юний музикант навчався не лише в класі віолончелі, а й в класах композиції (у корифеїв радянської композиторської школи В. Шебаліна та С. Прокоф'єва) та інструментування (у геніального Д. Шостаковича). Саме в консерваторський період з'явилися декілька яскравих композицій Ростроповича: двох концертів для фортепіано з оркестром і п'єс для квартету, скрипкових, віолончельних, зокрема «Гуморесок», які пізніше здобули широку популярність. Власне, на рішення молодого талановитого музиканта про припинення композиторської діяльності вплинула сумнозвісна Постанова «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі від 10 лютого 1948 р.», коли радянська влада засудила багатьох провідних радянських композиторів того часу, зокрема Шостаковича і Прокоф'єва, за «формалістські збочення і антидемократичні тенденції»: маючи, безсумнівно, яскраве композиторське обдарування, він прийшов до переконання, що в культурно-політичних

умовах, які склалися на той час, він має цілком присвятити себе як музиканта виконавській діяльності, щоб не стати в подальшому митцем, чия музика може підпасти під заборону з боку владних структур.

Влучна і багато в чому вичерпна характеристика Ростроповича – диригента-митця надана С. Волковим у 1987 р. «Для нього важливіше за все експресія – поверх нот, поверх іноді і оркестрових можливостей. Ростропович ніколи не просить від оркестрантів – людей, часом, втомлених, іноді, цинічних – «тихого» або «гучного» звуку – він говорить з ними про звучання сумне, веселе або тужливе, про звуки надії і трагедії, душевних веселощів або душевної спустошеності. Рідкісне поєднання людського характеру і артистичної маски! Ось чому, ймовірно, Ростропович без напруги зберіг свою яскраву індивідуальність і в диригентському тяжкому ремеслі. Сучасна психологія відносить диригування до найскладніших професій, що вимагають найбільшої віддачі. Керівник оркестру працює в умовах жорстокого стресу. Тому особливо важливим виявляється – чи можна зіставити масштаб задуму і масштаб особистості диригента. [...]

Романтики вважали, що музика, подібно сну, перериває для нас звичайний хід життя. Естетика Ростроповича полярна романтичній: на його переконання, музика тим і хороша, що повертає до життя, вона на є ані перервою, ані “спокоем і волею”, але є рухом і волею. “Де немає свободи – немає творчості», – це було сформульовано їм давно, дуже давно. Цим переконанням, як будь-яким, народженим у муках, а не дарованим зверху, Ростропович дорожить. Він хоче, щоб воно стало надбанням якомога більшої кількості людей – як на Сході, так і на Заході, а тому не пропускає нагоди нагадати про нього, як може лише Ростропович – гучно» [5].

Не менш точну і вичерпну характеристику надав С. Волков Ростроповичу як оперному диригенту, наголосивши на тому, що будь-яка оперна вистава під його орудою презентує і виявляє, перш за все, цю яскраву творчу особистість з її власним баченням, відчуттям і прочитанням усієї

партитури. «Індивідуальна воля, – зазначав критик, – може стати колективною лише в тому випадку, якщо вона сама по собі досить значима – таке парадоксально-замкнуте коло. У Ієгуді Менухіна, наприклад, камерний оркестр звучить як багатоголовий Менухін, хоча це і здається неможливим. Ростропович те ж робить із симфонічним оркестром і, що вже зовсім незбагненно, примудряється домогтися цього і в опері: у Большому театрі я чув «Євгенія Онєгіна» і «Війну і мир», на Заході – «Пікову даму» і «Цареву наречену», котрі прозвучали по-ростроповічевськи! У Ростроповича взагалі сильна тяга до опери, оперному, видовищному, до драматичного і виразного жесту. Пристрасть ця, звичайно, корениться в самій його натурі – гіперболічність, Гаргантюа-подібної. Ростропович в повсякденному житті театралізує все, що театралізації піддається; для роззяви його життя – марафонський карнавал або карнавальний марафон, як завгодно. Але тільки роззява в наївності своїй може думати, що артист настільки відкритий і доступний, як він це перед нами розігрує. Те, що, спостерігаючи за Ростроповичем, неможливо здогадатися, коли ж саме відбувається в ньому таємничий “творчий процес”, тільки доводить, наскільки глибоко процес цей захищений, подалі від нескромних поглядів» [5].

Під час підготовки будь-якої опери, а також проводячи численні майстер-класи з вокалістами, Ростропович найпильнішу увагу приділяв осмисленню вокалістами того, що вони співають, аналізу поетичного або прозаїчного тексту, його фразуванню, знаходженню головної ідеї в ньому. А це осмислення, в свою чергу, на переконання Ростроповича, мало спонукати співаків до пошуку і знаходження необхідних у кожному конкретному випадку голосових та емоційних барв. Розтиражованими є вислови Маєстро під час проведення Майстер-класів у Центрі оперного співу Г. Вишневської в Москві: «З голосом у вас все чудово, але потрібно мати ще й думку!». І далі : «Кожна фраза має сенс. Неможливо просто вимовляти якісь слова і співати красивим голосом ... Слово має прийти до вас від почуття. Тоді ваші зв'язки

зроблять чудеса. Чому Шаляпін був геній? Тому що він умів «хрипіти»! Розумієте? Не обов'язково співати “красиво”!!!» [Цит. за : 10].

Як зазначав С. Волков, коли Ростропович-диригент працює з оркестрантами «...для нього важливіше за все експресія – поверх нот, поверх іноді і оркестрових можливостей. Ростропович ніколи не просить від оркестрантів – людей, буває, втомлених, буває, цинічних – “тихого” або “гучного” звуку - він говорить з ними про звучання сумне, веселе або тужливе, звуки надії і трагедії, душевних веселоців або душевної спустошеності. [...] Ось чому, може бути, Ростропович без праці зберіг свою яскраву індивідуальність і в диригентському тяжкому ремеслі. Сучасна психологія відносить диригування до найскладнішої діяльності, що вимагає найбільшої віддачі професії. Керівник оркестру працює в умовах жорстокого стресу. Тому особливо важливим є можливість порівняти масштаб задуму і масштаб особистості диригента» [5].

Всі надані вище характеристики підтверджують, з одного боку, багатогранність артистичної натури Ростроповича-митця, а з іншого – свідчать про його яскраву індивідуальність, яка, однак, не відкидає, а навпаки, зумовлює його різноплановість його музично-виконавської діяльності і підкреслює широту його естетичних і стилістичних уподобань. Бездоганна технічна майстерність, краса звуку, артистизм, стилістична культура, драматургічна вивіреність, емоційність, що заражає, натхненність – важко підшукати такі слова, щоб повною мірою оцінити індивідуальну і яскраву виконавську натуру музиканта. «Все, що я граю, я люблю до нестями», – говорив він [18].

1.3. Специфічні риси Ростроповича – піаніста-аккомпаніатора

Аналізуючи різні аспекти творчої постаті Ростроповича в розмаїтті її проявів слід наголосити і на тому, що цей музикант був також досвідченим

піаністом. Він часто виступав партнером-акомпаніатором у камерних концертах своєї дружини, російської оперної і камерної співачки Галини Вишневської.

Російський дослідник цієї грані творчої діяльності Ростроповича О. Юдін наголошував на генетичній (у третьому поколінні – від діда Вітольда Ростроповича, відомого піаніста-педагога, автора популярних у свій час методичних посібників для юних музикантів, батька – Леопольда Ростроповича, який закінчив Петербурзьку консерваторію не лише як віолончеліст в О. Вержбіловича, а і як піаніст – у класі А. Єсипової, та матері Соф'ї Федотової, чудової піаністки, учениці К. Ігумнова) близькості і схильності до фортепіанного виконавства [34, с. 134–135].

З дитинства М. Ростропович опановував не лише гру на віолончелі, а й на фортепіано і певний час жодному з інструменту не віддавав перевагу. Під час навчання в консерваторії юнак відвідував клас загального фортепіано учня К. Ігумнова, завідувача кафедри загального фортепіано, професора М. Кувшинникова і закінчив у нього навчання довершеним виконанням Другого концерту для фортепіано з оркестром С. Рахманінова – одного із найскладніших у фортепіанній літературі.

Протягом усієї своєї педагогічної діяльності в Московській і Ленінградській консерваторіях, а пізніше – на Заході, проводячи численні майстер-класи (не лише з віолончелістами, а і з піаністами, вокалістами, виконавцями на різних інших інструментах), Ростропович завжди демонстрував всі вимоги щодо виконання творів, що вивчалися на заняттях, виключно на фортепіано, нерідко також беручи на себе роль піаніста-концертмейстера. У цих випадках, на переконання О. Юдіна, Ростропович виступав водночас у декількох іпостасях:

- піаніста-концертмейстера найвищого рівня, глибоко знайомого з особливостями соло інструменту;
- педагога, який втілює разом з учнем поставлені перед ним завдання;

- диригента (особливо, коли виконувалися твори для соло віолончелі з оркестром в фортепіанному перекладенні);
- і (до деякої міри) режисера, який вибудовує план і логіку драматургічного розвитку твору [34, с. 137].

Саме Ростропович виконував фортепіанні партії, нерідко найскладніші, скрипкового репертуару, виступаючи також і разом із своєю сестрою Веронікою під час її участі у конкурсах на заміщення вакантних посад в різні оркестри. Нарешті, після одруження з Г. Вишневською в 1955 р., Ростропович охоче, з великою майстерністю досвідченого і тонкого ансамбліста-акомпаніатора виступав з нею як виконавицею величезного камерно-ансамблевого репертуару (твори О. Даргомижського, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, М. Мусоргського, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Форе, Р. Штрауса та ін.). Широкому загалу цей дует став відомий у 1961 р. після виступу в Малому залі Московської консерваторії, в якому були виконані чотири романси Даргомижського, вокальний цикл Прокоф'єва на слова А. Ахматової і «Пісні та пляски смерті» М. Мусоргського. Ще в 1963 р. Вишневська і Ростропович записали платівку, що складалася з творів Мусоргського, Чайковського і Прокоф'єва і отримала Гран-прі Французької академії звукозапису як найкраща платівка 1963 року. Преса порівнювала цей дует з такими виконавцями, як Олена Герхардт і Артур Нікіш, Елізабет Шварцкопф і Вальтер Гізекінг. У подальші роки – аж до закінчення Г. Вишневською вокальної кар'єри – Ростропович виступав з нею в багатьох країнах світу, заслуговуючи на неодмінні захоплені відгуки слухачів і музичних критиків. Г. Вишневська у своїх інтерв'ю неодноразово зазначала, що акомпанемент чоловіка з того моменту, як вона вперше його почула, став для неї справжньою «отрутою» і вона вже не могла себе змусити виступати з іншим піаністом [34, с. 139].

Сам Ростропович був переконаний в тому, що «фортепіано є фундаментом інструменталізму» [Цит. за: 34, с. 135]. Цими словами, за твердженням О. Юдіна, «висловлена думка про те, що вся професійна ерудиція, всі музично-теоретичні знання і осмислення самого музичного матеріалу неможливі без володіння фортепіано» [34, с. 135].

Нарешті цікава ще одна характеристика Ростроповича, що була надана митцю його донькою Ольгою: «Тато був дивовижною людиною, геній у всьому: прекрасно грав на роялі, міг написати вірші, починити телевізор. У нього була фотографічна пам'ять плюс приголомшлива концентрація і математичний розум, завдяки якому він знаходив якусь схему, формулу, яка б змусила його запам'ятати музичний текст. Він придумував цілу систему, за якою зміг би збудувати твір так, щоб вивчити його, адже всі твори він завжди грав напам'ять, навіть в ансамблі...» [Цит. за: 1].

1.4. Характерні особливості М. Ростроповича – педагога

Як вже зазначалося в попередніх підрозділах, Ростропович протягом усього творчого життя активно і плідно займався педагогічною діяльністю: спочатку як професор Московської консерваторії ім. П. І. Чайковського, потім – як педагог, котрий проводив майстер-класи в багатьох країнах світу.

Дуже часто, за спогадами Ростроповича Ольги, він викладав вдома: по всій квартирі були розкидані чохли від віолончелей, і всюди стояли пульти учнів-віолончелістів, які приходили до нього. Коли Ростропович виконував у концерті будь-який твір, він не просто грав його, а нібито повертав усіх слухачів у той час, у ту атмосферу, коли було написано твір. Саме так він намагався навчати розмишляти своїх учнів і відчувати ці твори під час їхнього виконання. Так, зазвичай, коли в малому залі Московської консерваторії студенти закінчували грати свою програму, Ростропович виходив спочатку подякувати виступаючих, а після цього починав

розповідати про композитора, про його твір, про те, що саме композитор намагався показати та розповісти у ньому. На одному з таких з майстер-класів, коли студент Московської консерваторії виконав Сонату №1 для віолончелі з фортепіано Й. Брамса, Ростропович розповів усім як сам уявляв початок цієї Сонати, коли він сам грав її з геніальним С. Ріхтером. Той спитав у Ростроповича: як він вважає, що тут Брамс хотів нам сказати? Ростропович Ріхтеру відповів жартом, що він, нажаль, у цей час не був разом із Брамсом у Відні. На що Ріхтер відповів Ростроповичу, що він вважає, що саме у цей час коли Брамс писав цю Сонату він встав, підійшов до вікна, подивився в нього, а там йшов дощ. Потім Брамс повернувся за рояль і став творити Сонату далі.

А потім Ріхтер запропонував Ростроповичу начебто ввійти у дім (початок цієї сонати), відчутти тепло цього дома. І відповідно від цього тепла у виконавця цієї музики має в тілі з'явитися якесь інше відчуття – його і слід перенести на гру – підібрати, знайти на інструменті інший – тепліший – тембр.

Ростроповичу завжди подобалася гра на піано, навіть на три піано: він вважав, що саме тихе звучання інструменту здатне загіпнотизувати публіку, яка потім піде за тобою, немов на ланцюгу, туди, куди ти її поведеш.

Саме за допомогою таких образів, таких асоціацій, таких звучань, Ростропович намагався навчати своїх учнів розмішляти і відчувати музику.

Одною з характерних особливостей Ростроповича-педагога було те, що він під час своїх занять дуже рідко використовував для демонстрації музики або якихось специфічних віолончельних прийомів гри саме віолончель. Найчастіше всі покази він демонстрував за роялем – для стимуляції самостійного мислення учнів. Обтяжений постійною концертно-гастрольною діяльністю, Ростропович в нечасті моменти свого перебування в Москві влаштовував – один із перших на той час в СРСР майстер-класи не лише для своїх учнів-віолончелістів, а й для усіх, хто бажав їх відвідати. Один з його

студентів у Московській консерваторії, М. Уткін, так описував цей творчий процес:

«Ростропович вже тоді займався за системою, яка зараз називається майстер-класом. На його уроках бували не тільки віолончелісти з інших класів, а й колеги-педагоги, а часто і скрипалі, контрабасисти, піаністи, диригенти ... Композитори приносили показати свої нові твори. Клас був завжди переповнений, уздовж всіх стін і на підвіконнях сиділи люди, слухаючи і спостерігаючи ці уроки, кожен з яких був для нас свого роду концертом ... Тут Ростропович займався зі своїми учнями, нині прославленими віолончелістами і педагогами, які зробили його школу надбанням світової культури, такими, як Наталія Гутман, Міша Майський, Каріне Георгіан, Вікторія Яглінг, Давид Герінгас, Іван Монігетті, Ваграм Сараджян. Останні – це, власне, мої товариші по навчанню і друзі, з ними ми займалися в класі в один період часу ... Багато хто приходив з магнітофоном і записували ці уроки. Міша Майський взагалі постійно сидів з магнітофоном в класі. Японці приїжджали з відеокамерами, це була тоді дивина, новітній винахід ... У Ростроповича завжди в запасі були якісь дуже яскраві, точні, образні приклади, пов'язані з виконуваною музикою. Деякі з них він вживав часто, а були такі, які з'являлися спонтанно, і які можна було почути тільки при кропіткій роботі в класі. Сидячи в потертому зеленому шкіряному кріслі, щохвилини зриваючись до рояля, він сам перевтілювався в композитора і знову створював його твір "тут і зараз" ... Одна з характерних особливостей його занять: він дуже рідко брав віолончель в класі, щоб щось показати . Як правило, він всі свої зауваження ілюстрував на роялі – задля того, щоб студенти не копіювали його зовні, а намагалися проникнути в суть самої музики, шукали свої варіанти інтерпретації» [31].

«Людина з шаленим мотором в грудях», «людина-всесвіт» – так називали його сучасники. «Слава» – так запросто називали його близькі і не дуже близькі друзі [20]. З більшістю учнів стосунки Ростроповича

переростали офіційні рамки, з багатьма з них пізніше Ростропович підтримував дружні творчі стосунки, жваво цікавився їхньою подальшою музичною кар'єрою, досягненнями і звершеннями. Готовність прийти на допомогу колишнім вихованцям у скрутні моменти їхньої подальшої біографії також характеризує Ростроповича, перш за все, не лише як геніального музиканта і непересічного педагога, а як Учителя з великої літери. Енциклопедичні музичні знання і тонкий смак дозволяли йому успішно займатися не лише з віолончелістами, а й з музикантами різних спеціалізацій – диригентами, вокалістами тощо. І завжди його заняття були плідними, високоякісними, такими, що не лише надихали учнів, а й відкривали перед ними нові яскраві обрії музичного мистецтва.

Такий принцип викладання, коли педагог бачив перед собою не лише молодого студента, а, насамперед, молодшого колегу-однодумця, споріднену душу, небайдужу до музичної творчості, був запорукою того, що його вихованці з часом перетворювалися на дуже яскраві особистості з яскраво вираженим індивідуальним творчим обличчям, несхожі між собою фахівці, які в подальшій самостійній музичній діяльності на педагогічному або виконавському поприщі досягали непересічних результатів.

Висновки до Розділу 1

Стислий аналіз виконавської діяльності М. Ростроповича – віолончеліста, диригента, піаніста-концертмейстера, педагога дозволяє стверджувати, що цей видатний музикант органічно поєднував, переплавляв і застосовував у своїх інтерпретаціях класичні традиції із новітніми, багато в чому саме ним породженими, тенденціями: трактування віолончелі як інструменту з багатим діапазоном звуковидобування, що не використовувався до нього, диригування – як емоційно осмисленого творчого процесу, що підпорядковується волі, розуму та емоціям диригента –

яскравої і неординарної особистості, акомпаніаторської діяльності – як можливості найбільш органічного поєднання фортепіанного і вокального звучання із конкретними текстами і загальним змістом (що нерідко включає і приховані підтексти) кожного із вокальних творів, педагогічної роботи, яка мала неперевершені наслідки, адже нині чимало учнів і послідовників Ростроповича, мешкаючи в різних країнах, стали засновниками власних віолончельних шкіл, посіли найвищі позиції в світовому віолончельному виконавстві.

Таке вдале і органічне поєднання в усіх сферах музично-виконавської діяльності видатного музиканта традиції і новацій, примножене на його природну емоційність, феноменальну техніку та небайдужість і яскраво визначену громадянську позицію, власне, і зробило Ростроповича Ростроповичем – найяскравішим митцем, який суттєво розширив обрії віолончельного, диригентського і вокально-камерного виконавства і справедливо посідає одне з провідних місць в когорті найвидатніших музикантів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

РОЗДІЛ 2.
СУЧАСНЕ ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО
КРИЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧОСТІ УЧНІВ І ПОСЛІДОВНИКІВ
М. РОСТРОПОВИЧА

2.1. Діяльність видатних віолончелістів сучасності в контексті сучасних виконавських тенденцій

Для більш об'єктивного з'ясування значення велетенської постаті М. Ростроповича в світовій віолончельній ієрархії та його впливу на подальший розвиток віолончельної виконавської культури, логічно розглянути й охарактеризувати особливості творчої діяльності деяких його молодших сучасників і, значною мірою, послідовників, які роблять власний вагомий внесок у сучасне віолончельне виконавство. Серед багатьох яскравих сучасних віолончелістів, які отримали міжнародне визнання на зламі ХХ і ХХІ ст. і нині ведуть активну концертно-виконавську діяльність у різних країнах світу, сфокусуємо увагу на постатях Олександра Князева (нар. 1961), Міши Майського (нар. 1948) та Йо-Йо Ма (нар. 1955).

Вибір для порівняння саме цих митців частково зумовлений, по-перше – «багатопрофільністю», їхньої музичної діяльності, що було властиве і Ростроповичу, музикантами; по-друге – тим, що всі вони дотичні до Ростроповича: з них М. Майський чотири роки вчився в нього в Московській консерваторії, а Йо-Йо Ма та О. Князев, як вони самі наголошували, вчилися віолончельній грі, прослуховуючи на численні записи Ростроповича, і, за впливом на них мистецтва Ростроповича-музиканта, інтерпретатора, особистості, вважають його своїм вчителем; по-третє – тим, що становлення і формування кожного із цих музикантів відбувалися за вельми відмінних одне від одного обставинах і, ширше, культурних середовищах. По-четверте, кожен із цих музикантів є чудовим виконавцем Концерту для віолончелі з

оркестром С-dur Й. Гайдна, обраного нами для аналізу інтерпретацій, і, певним чином, є послідовником у трактуванні цієї музики Ростроповичем – одним із перших віолончелістів, хто виконав цей концерт, і найпершим його виконавцем серед радянських музикантів (у 1964 р., за три роки після винайдення нот цього шедевр у празьких архівах, Ростропович записав його з Англійським камерним оркестром на чолі з Б. Бріттенем, а потім грав цю музику протягом усієї своєї кар'єри, залишивши численні аудіо- та відеозаписи виконання цього твору з різними оркестрами і диригентами). Нарешті, по-п'яте, кожен із цих велетнів віолончельного виконавства на зламі ХХ і ХХІ ст. є яскравою індивідуальністю, виконавський стиль якої легко упізнається і відмінний від будь-якого з інших віолончелістів. В одному з інтерв'ю О. Князев наголосив: «Коли я включаю запис Йо-Йо Ма, то я одразу чую, що це грає Йо-Йо Ма. Коли грає Ростропович, то я чую, що це Ростропович, а коли Міша Майський я чую Мішу Майського» [35].

2.1.1. Особливості творчої постаті і кар'єри Міши Майського

М. Майський, один із найбільш харизматичних сучасних віолончелістів, у молоді роки після отримання звання лауреата Міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського і чотирьох років навчання в класі Ростроповича, який в останні роки життя назвав колишнього учня своїм «блудним сином», зазнав суттєвих утисків від радянського режиму, і, не закінчивши навчання в Московській консерваторії, був вимушений емігрувати до Ізраїлю, звідки він переїхав до Америці. Окрім Ростроповича, в Америці за порадою його колишнього вчителя, Майський чотири місяці щоденно займався і постійно спілкувався ще з одним видатним представником російської віолончельної школи – Г. П'ятигорським – перед відходом останнього у Вічність.

Проте, як наголошував у різних інтерв'ю Майський, неможливо і невірно було б порівнювати цих педагогів та їхній внесок у його становлення як музиканта. «Дійсно, мені шалено щастило на зустрічі і дружбу з феноменальними людьми. Я єдиний з усіх навчався і в Ростроповича, і в П'ятигорського. З обома у мене склалися дуже близькі стосунки – набагато ближче, ніж просто у професора зі студентом» [22]. «Я завжди кажу, що я найщасливіший віолончеліст в світі! Обидва моїх вчителів були гіганти – як музиканти, як педагоги, як особистості» [28]. «У П'ятигорського і Ростроповича виявилося багато спільного. Обидва ніколи не говорили про техніку гри на віолончелі – вони говорили про музику» [29].

Окрім тісного спілкування з цими вдома корифеями віолончельного мистецтва, Майському пощастило грати в Єрусалимі ще й для 96-річного П. Казальса за два місяці до його смерті. Показовим є відгук старого майстра на виконання Майським Баха: «Юначе, я особисто не думаю, що те, що ти робиш, має якесь відношення до Баха. Однак ти настільки переконаний у тому, що робиш, що насправді це звучить дуже переконливо» [37].

Ростропович називав Майського одним з найталановитіших віолончелістів покоління: «Його гра поєднує в собі поезію і вишукану делікатність з величезним темпераментом і блискучою технікою». І вчитель не помилявся, адже його учневі вже багато десятиліть аплодують глядачі провідних концертних залів світу у Відні, Москві, Нью-Йорку, Лондоні, Токіо, Парижі та ін. містах. За роки своєї кар'єри Майський виступав з кращими світовими диригентами, такими як Р. Муті, Л. Бернстайн, Д. Баренбойм, В. Ашкеназі, З. Мета, В. Гергієв. Його партнерами по сцені ставали великі музиканти Дж. Белл і М. Венгеров, І. Перлман і Ланг Ланг, Є. Кісін і Ю Башмет.

Уже понад 30 років Майський є ексклюзивним артистом Deutsche Grammophon. За цей час він встиг зробити більше 35 записів, включаючи спільні роботи зі знаменитими Берлінським і Віденським філармонічними

оркестрами, Нью-Йоркським камерним оркестром Orpheus, Камерним оркестром Європи і багатьма іншими.

Записи артиста отримали визнання критиків у всьому світі і були відзначені такими престижними нагородами, як японська Record Academy Prize (п'ять разів), Echo Deutscher Schallplattenpreis (тричі), Grand Prix du Disque і Diapason d'Or of the Year, а також неодноразово номінувалися на «Греммі» [15].

Попри яскраво означені російські традиції у вихованні М. Майського-віолончеліста, сам він – за своєї творчою біографією, розмахом концертної діяльності і творчою співпрацею із багатьма провідними музикантами сучасності – представниками найрізноманітніших виконавських шкіл – вважає себе типовим космополітом: «Народився в Латвії, виріс у Росії, емігрував до Ізраїлю, живу в Бельгії, відчуваю себе в більшій мірі європейцем, граю на італійській віолончелі французькими смичками на німецьких струнах, їжджу на японській машині, у мене швейцарський годинник, індійське намисто, яке я постійно ношу з собою. Моя перша дружина була американка, друга – італійка. Її батько зі Шрі-Ланки ... У мене четверо чудових дітей. Всі вони народилися в різних країнах: дочка – в Парижі, старший син – в Брюсселі, семирічний син – в Італії, дворічний – у Швейцарії. Я відчуваю себе вдома всюди, де люди люблять і розуміють класичну музику» [17].

Показовим є ставлення Майського до сучасної, зокрема до віолончельної музики: «Сучасна музика мені цікава, і я із задоволенням грав би її більше. Але це ... як інша мова. Сучасну музику треба грати не просто добре, а дуже добре – не на 100, а на 120% – тоді, можливо, слухач зрозуміє відсотків 60 або 70 і теж зможе полюбити її. У мене дуже мало часу, щоб цю мову опанувати. ... Я намагаюся робити тільки те, що у мене виходить дійсно добре. Але я згоден з Ростроповичем, який говорив, що найголовніша його заслуга як віолончеліста – в тому, що він надихнув масу чудових

композиторів написати для віолончелі. ... На моєму рахунку поки тільки Концерт чудового ізраїльського композитора Бен'яміна Юсупова, написаний до мого 60-річчя» [Цит. за: 22].

Водночас, подібно до Ростроповича і до молодшого колеги О. Князева, Майський із великий пієтетом і благоговінням ставиться до музики Й. С. Баха, вважаючи її актуальною і сучасною в будь-яку епоху. Так, відповідаючи на запитання кореспондентів щодо згоди із думкою, що Віолончельний концерт Гайдна C-Dur є Біблією для віолончелістів, Майський висловився проти такого формулювання: «Коли йдеться про Біблію, я завжди кажу про Шість сюїт Баха для віолончелі. Якщо музика для мене – релігія, то віолончельне соло в сюїтах Баха – Біблія... Музика на папері дримає – ми, музиканти, її оживляємо. Коли мене запитують, виконуючи я сучасну музику, я завжди відповідаю: “Звичайно, я граю Баха!” Тому що для мене музика Баха сьогодні так само сучасна, як триста років тому. Щоразу під час концерту вона оживає по-новому. Принаймні я на це сподіваюся» [17].

На відміну від М. Ростроповича або О. Князева, М. Майський у своїй виконавській діяльності зосереджений виключно на віолончелі, гра на якій характеризується яскравою емоційністю та експресією, і, водночас, глибоким зануренням у музику, намаганням розкрити первісну ідею кожного із виконаних ним творів. А насиченість і щільність концертного графіку митця, що віддзеркалюється на його офіційній сторінці у Фейсбуці [38], навіть нині, під час карантинних обмежень, вражає. Одним із найприємніших для М. Майського фактів його творчої біографії є активне залучення в останні роки до сумісних виступів доньки Лілі – піаністки і старшого сина Саші – скрипаля й створення сімейного тріо, яке активно й дуже успішно гастролює.

2.1.2. Сфера творчих пріоритетів й уподобань Олександра Князева – віолончеліста, органіста, піаніста

Аналізуючи творчі здобутки О. Князева – вихованця чудового московського фахівця О. Федорченка, який займався з ним з 5,5 років і аж до закінчення юнаком консерваторії, і, за словами самого Князева, дав йому вражаючу школу, краще якої дати не міг жоден інший педагог [27], зазначимо, подібно до Ростроповича, Князев не обмежив свою виконавську кар'єру лише віолончельними концертами. Обожнювання музики Баха спонукало музиканта до опанування на професійному рівні гри на органі. У 1991 р. музикант стажувався в Нижегородській консерваторії в класі відомої місцевої органістки, професора Г. Козлової, і з того часу в концертній практиці став поєднувати віолончельне та органне виконавство. Ним здійснено чимало записів в обох цих сферах, проведено в різних країнах чимало яскравих як віолончельних, так і органних концертів. І якщо у сфері віолончельного виконавства О. Князев презентує чимало шедеврів класичної і сучасної віолончельної літератури та охоче робить переклади для віолончелі твори, написані первісно для скрипки або альту, то як органіст музикант надає перевагу творам саме Й. С. Баха, вважаючи їх прикладом глибини і досконалості думки і почуттів. В останні роки Князев, паралельно з віолончельним та органним виконавством, з 2015 р. всі активніше поринає і в сферу виконавства фортепіанного. Стимулом до цього послугувало дедалі все більше захоплення музикантом творчістю В. А. Моцарта. Як зазначав сам музикант, «...на органі я граю Баха, а на роялі мені захотілося грати Моцарта. Моцарт для віолончелі нічого не написав, хоча я зробив кілька перекладень і граю їх. Для органу Моцарт написав, але не багато. Я обожнюю Моцарта, і мені захотілося його теж пограти. Я вважаю, що Бах і Моцарт – два найгеніальніші і найдосконаліші композитори. [...] Саме у [...] Баха і у Моцарта творчий процес зрозуміти неможливо. Він покритий

таємницею. Моцарт не писав чернеток. У Баха практично те ж саме. Таке враження, що вони записували те, що їм диктували ангели. [...] Ці композитори пішли у вічність. Вони випередили свій час і вони найпопулярніші композитори сьогодні» [19].

Проте, в останні роки Князев поступово розширює свій фортепіанний репертуар, додаючи до фортепіанних концертів Моцарта клавесинні концерти Баха, сонати для скрипки та фортепіано Моцарта, Бетховена та Брамса.

У сфері власне віолончельного виконавства О. Князев завоював міжнародне визнання, ставши лауреатом престижних конкурсів, в тому числі ім. П. І. Чайковського в Москві, UNISA в ПАР, ім. Г. Кассадо у Флоренції.

На офіційному сайті музиканта надається стисла інформація про основні напрями його творчої діяльності [2]. В якості соліста він виступав з провідними оркестрами світу, серед яких Королівський філармонічний і оркестр Бі-бі-сі (Лондон), оркестри Баварського радіо і радіо Бухареста, Чеський філармонічний оркестр, Національний оркестр Франції, Оркестр Парижа, Токійський симфонічний і NHK, Віденський, Гетеборзький, Люксембурзький і Ірландський симфонічні оркестри, Резиденц-оркестр Гааги, Нідерландський камерний, симфонічний оркестр імені Дж. Верді (Мілан), Будапештський Фестиваль оркестр, державний оркестр Росії ім. Є. Ф. Светланова, Великий симфонічний оркестр ім. П. І. Чайковського, симфонічні оркестри Московської та Санкт-Петербурзької філармоній, Російський національний оркестр, оркестр «Віртуози Москви» і ансамбль «Солісти Москви».

Виконавець співпрацював з багатьма диригентами, такими як: К. Мазур, Ш. Дютюа, Є. Светланов, Ю. Темірканов, Н. Ярві, П. Ярві, В. Федосєєв, М. Плетньов, Ю. Башмет, В. Співаков, О. Ведерніков, П. Стейнберг; з чудовими солістами-інструменталістами, в числі яких: Ж. Гійю, В. Третьяков, В. Співаков, В. Рєпін, С. Крилов, К. Барат, О. Дюме,

О. Баєва, М. Борисоглібський, Є. Кісін, Б. Березовський, М. Луганський, Д. Мацуєв, В. Афанасьєв, М. Воскресенський, К. Ліфшиц, Є. Леонська, П. Мангова, К. Сканаві. Регулярно виступав у складі тріо з Б. Березовським і Д. Махтіним, а в останні роки – з М. Луганським і В. Рєпіним. Концерти О. Князева з успіхом проходять у багатьох країнах світу в таких престижних залах, як амстердамський Консертгебау, паризький зал Плейель і Театр Єлисейських Полів, Палац витончених мистецтв в Брюсселі, лондонські Wigmore Hall і Royal Festival Hall, зальцбургський Моцартеум, віденські Musikverein і Konzerthaus, зали Рудольфінум в Празі, Аудіторіум в Мілані, Suntory Hall в Токіо, а також в кращих концертних залах Австралії, Бразилії, Німеччини, Данії, Ірландії, Іспанії, Кореї, Португалії, США, Фінляндії, Швеції, ПАР і багатьох інших країн.

Віолончеліст брав участь у багатьох міжнародних фестивалях, серед яких: «Грудневі вечори» і «Черешневий ліс» в Москві, «Площа мистецтв» в Санкт-Петербурзі, фестиваль Французького радіо в Монпельє, «Божевільні дні» в Нанті, Зальцбургський фестиваль, «Празька осінь», «Ельба – музичний острів Європи», ім. Енеску в Бухаресті, фестивалі в Сен-Дені, Ла Рок д'Антероне, Гштаад, Верб'є, Вільнюсі, Братиславі, Токіо, Ріо-де-Жанейро.

У 1995–2004 рр. Князєв викладав в Московській консерваторії. Нині музикант регулярно проводить майстер-класи у Франції, Німеччині, Іспанії, Південній Кореї, на Філіппінах. Князєв був запрошений до складу журі II Міжнародного юнацького конкурсу імені П. І. Чайковського в Японії, XI і XII, XV Міжнародних конкурсів імені П. І. Чайковського в Москві.

Князєв дедалі частіше влаштовує на різних концертних естрадах жартівливо названі слухачами так звані «концерти не віолончельної музики», презентуючи численні власні транскрипції та переклади для віолончелі скрипкового й альтового репертуару. І якщо в 1990-х рр. він був одним із піонерів у цій справі, то нині дедалі частіше такі «не віолончельні концерти» трапляються і у М. Майського, і в О. Рудіна, і в Йо-Йо Ма.

У дискографії О. Князева, яка налічує близько 40 дисків, записи камерної музики Баха, Моцарта, Брамса, Рахманінова, Шостаковича, Шопена, Франка, Ізаї, антологія віолончельних творів Регера, Віолончельний концерт Дворжака, Варіації на тему рококо Чайковського, «Шеломо» Блоха і багато інших творів. «Запис, зроблений О. Князевим, перевершив усі попередні записи віолончельних сонат і сюїт М. Регера. Даний диск є прикладом однієї з кращих інтерпретацій музики Регера взагалі», – зазначав журнал *Fanfare* (США) [цит. за: 2]. Записи музиканта посідають почесні місця в експертних рейтингах, удостоєні престижних нагород: німецької премії *Echo Klassik*, французької *Diarason d'Or*, британської *Gramophone Prize*.

Про виконавські уподобання Князева-віолончеліста, органіста і піаніста свідчить перелік записів, викладених на його офіційному сайті: віолончельні сюїти Баха, віолончельні концерти Шумана, Дворжака, Мясковського, Шнітке, віолончельні сонати Брамса, Рахманінова, транскрипції для віолончелі скрипкових творів Моцарта, Бетховена, Франка, органні твори Баха та Гайдна, фортепіанні концерти Моцарта... Дещо виокремлюється з цього переліку Концерт для віолончелі з оркестром О. Рибнікова (2013 р.), першим виконавцем якого був саме О. Князев.

Отже, на відміну від Ростроповича, який, водночас із виконанням класичного віолончельного і симфонічного репертуару, був палким пропагандистом музики, створеної композиторами ХХ ст., Князев у своїх уподобаннях тяжіє до академічного перевіреного часом віолончельного, органного та фортепіанного репертуару, а виконання ним творів сучасників (Шнітке, Рибніков) є для нього, скоріше, виключенням із правил. У той же час, музикант намагається розширити віолончельний репертуар через введення до нього зроблених ним численних транскрипцій скрипкової та альтової музики.

Попри такі розбіжності в уподобаннях, Князев завжди преклонявся перед Ростроповичем, вважав його своїм старшим другом і порадником, а його виконавську творчість – орієнтиром, взірцем, яких мають прагнути сягнути наступні покоління музикантів. Як визнавав сам Князев, після декількох невдалих спроб виховати зі своїх учнів музикантів, які би за масштабом обдарування наближалися до Ростроповича, він полишив викладацьку діяльність в Московській консерваторії.

Будучи одним із самих відомих віолончельних послідовників М. Ростроповича, О. Князев нині викладає рідко, але якщо річ йде про майстер-клас у його рідній музичній школі ім. Гнесіних яку він колись закінчив, Князев ніколи не може відмовити. Як стверджує сам Олександр Князев, викладання для нього є слабким місцем, адже він як зіграти будь-який твір знає і вміє це робити, але пояснити учням як досягнути того чи іншого варіанту виконання, він не може. Сам О. Князев грає на більш низькому шпилі, ніж Мстислав Ростропович. Його звучання більш ніж ніжне і м'якше, що наближає його до епохи Бароко. В епоху класицизму, навпаки, з'явилась жорсткість, сила звука, три фортисимо тощо, і саме такий стиль більш подобався М. Ростроповичу, в руках якого віолончель іноді навіть скрипить від сили дотику смичка до струн. На відміну від свого духовного вчителя, Князев просить учнів зробити шпиль нижчим і перевірити в такому положенні довжину смичка, провівши ним по пустих струнах. На переконання Князева, коли рука не поспішає на струнах, а руки не затиснуті, то звук знайдеться, з'явиться сам, а тембр інструменту і буде зовсім іншим, як, власне, і звук. Тоді віолончель, на переконання Князева, і почне співати. Олександр Князев говорить, що до класичної музиці слід ставитися з великою повагою, особливо під час виконання творів л. Бетховена.

2.1.3. Йо-Йо Ма – музикант, особистість, культуртрегер

Значною мірою космополітом можна вважати й видатного американського віолончеліста Йо-Йо Ма – музиканта китайського походження, який народився у Парижі в родині китайських музикантів, які невдовзі переїхали до США, де хлопчик вчився в Джульєрдській школі у відомого американського віолончеліста Л. Роуза з єврейської родини емігрантів з Києва, учасника відомого в Америці тріо, партнера Глена Гульда по чудових записах сонат для віоли да гамба та клавіру.

Водночас, Йо-Йо Ма сам себе вважав якоюсь мірою й учнем Ростроповича, адже з юності він перебував під шаленим впливом записів Ростроповичем багатьох віолончельних творів. Так, американський віолончеліст згадав, свої враження у 15-річному віці, коли він уперше прослухав Концерт Шостаковича для віолончелі з оркестром у виконанні Майстра: «Від цього запису [запис 1961 р. – Г. К.] просто моє волосся стало дибки. В ту ніч я не міг заснути» [41].

Йо-Йо Ма численні музичні критики і журналісти відносять до когорти так званих «всеїдних» музикантів, які однаково комфортно відчують себе як на класичному поприщі, так і далеко за його межами. Так, відомі його численні експерименти в найрізноманітніших музичних напрямках: музикант охоче виконує етнічну музику, джаз і crossover. Прикладом – вельми цікавим і плідним – звернення Йо-Йо Ма до етніки є його інтернаціональний музично-культурний проект «Шовковий шлях», в якому задіяні музиканти-інструменталісти і композитори із різних країн, через які у старовинні часи проходив цей торгівельний шлях з Європи до Східної Азії. Застосування виконавцями поруч із академічним європейським музичним інструментарієм етнічних інструментів Близького і Далекого Сходу, записи і, паралельно, пропаганда в Америці та Європі творчості композиторів, відомих до реалізації цього проекту лише в рідних країнах – все це є свідченням щирої

зацікавленості американським віолончелістом проблемою музично-культурних зв'язків Сходу із західною цивілізацією. Водночас із цим Йо-Йо Ма з найяскравішим сучасним джазовим співаком Б. Макферріном здійснює експериментальний екскурс в світ джазу, а разом із М. О'Коннором та Е. Мейєром – у сферу фолк-музики. Йо-Йо Ма із задоволенням виступає в ансамблях як із вихованкою Денверського університету по класу фортепіано, 66-м Держсекретарем США К. Райс, так і з такими рафінованими академічними музикантами як скрипаль І. Перлман та піаніст Е. Акс. Віолончеліст є виконавцем саундтреків до низки фільмів, серед яких виділяється музика до кінофільму «Тигр, що підкрадається, дракон, що зачався» (2000 р., композитор Тан Дун). Разом зі своєю сестрою, скрипачкою Юю Ма, він протягом багатьох років є керівником Товариства дитячих оркестрів на Лонг Айленді в Нью-Йорку. До того ж Йо-Йо Ма у 2006 р. був офіційно призначений Послом доброї волі ООН. Все це дозволяє стверджувати, що Йо-Йо Ма є справжнім культурним і громадським діячем, культуртрегером.

Від своїх учителів – реального – Роуза і віртуального – Ростроповича – Йо-Йо Ма успадкував любов до музики Баха. На офіційній сторінці музиканта на Facebook серед численних відео-матеріалів та світлин є і його вислів про те, який величезний вплив має музика Баха на нього як особистість, на все його життя [42].

Показовим видається враження О. Князева від гри творів Баха Йо-Йо Ма: «Я був на його першому концерті ще в Радянському Союзі – в 1988 році. Він виконував першу, п'яту і шосту сюїти. Ніколи в житті не забуду. В СРСР існувала своя школа гри Баха, і вона не передбачала жодної свободи. Після виступу Йо-Йо Ма я підійшов до професора кафедри Московської консерваторії (а на концерті була присутня вся кафедра) і запитав: “Ну, як вам?” – “Як на мене, абсолютне неподобство. Так грати не можна!” Тут я остаточно переконався, що він грав геніально» [30].

Водночас із благоговінням перед Бахом, Йо-Йо Ма прославився як яскравий виконавець класичної, романтичної і сучасної музики. Він нерідко включає до програм своїх концертів найрізноманітніші віолончельні твори, розраховані на сприйняття представниками різних культурних прошарків суспільства, тобто на будь-який смак. Так, твори високої класики – Баха, Шуберта, Франка, Шостаковича – в нього сусідять з п'єсами аргентинця А. П'яццолі та бразильця Е. Гісмонті, орієнтуючись на масову аудиторію. Отже, концертні зали під час виступів американського музиканта наповнюються водночас і шанувальниками академічної музики, і любителями популярних сучасних творів.

Характеризуючи особистість Йо-Йо Ма сучасний російський музичний журналіст (інкогніто) наголосив, що своїм знайомством з віолончеллю приблизно половина населення земної кулі зобов'язана зовсім не Ростроповичу, в чому впевнені росіяни, а саме Йо-Йо Ма. «На російську серйозність [Ростроповича – Г. К.] Йо-Йо відповідає сонячною усмішкою і американською безпечністю – і виграє. Тому протягом останніх 25 років саме він є однією з найпомітніших фігур в індустрії розваг, а водночас і найпершим в набагато більш вузькому колі віолончелістів» [12].

2.2. Специфіка інтерпретацій Концерту для віолончелі з оркестром № 1 C-dur Й. Гайдна М. Ростроповичем, М. Майським, О. Князєвим, Йо-Йо Ма

Як вже наголошувалося в магістерській роботі, музична інтерпретація Концерту Й. Гайдна C-dur у кожного з перерахованих віолончелістів доволі суттєво різниться. Кожен з них по своєму відчуває ритм, тембр тощо.

В інтерпретації М. Ростроповича [11] ця музика звучить більш жорстко, його віолончель інколи немов би скрипить. Це не можна сказати об інших виконавцях.

М. Ростропович здебільше грав музику особливо класичну в аранжуванні, замінюючи при можливості камерний оркестру (струнний) на великий симфонічний оркестром. Познайомив Мстислав Ростропович публіку з концертом №1 До мажор для віолончелі з оркестром у 1973 році, виконавши цей твір з великим симфонічним оркестром Держтелерадіо СРСР.

Вступ у трактуванні Ростроповича є потужний як для віолончелі, одразу виступає ритм такий же як у оркестру, під час вступу коли виконавець, як головний герой будь-якої казки, розповіді, або історії, показує себе як дитина. Співуча побічна партія у виконанні Ростроповича нагадує відчуття, немов би що наступив вечір і наш головний герой десь ходить, але настає момент і він знову хоче стрибати, бігати тощо. Розробка, яка слідує за експозицією, викликає у виконанні Ростроповича тривожні відчуття, нібито герой про щось думає і співає. Реприза першої частини Концерту не надає заспокоєння і тривожні відчуття залишаються.

Каденція в інтерпретації Ростроповича показує героя на самоті: наш герой на самоті він не думає о комусь або о чомусь, як буд то час зупинився у його думках проходить невеликий проміжок часу який з ним був в останні дні, він переосмислює і думає про те, що буде далі. Після Каденції оркестр продовжує головну тему і закінчує акордом з якого усе починалося.

В Другій частині концерту віолончель Ростроповича співає, нібито показує нам відчуття головного героя, його тривогу і страх, який поселився у нього на душі, та такий що хочеться співчувати та пустити сльозу, його щось тривожить. Але з часом душа головного героя заспокоюється, нібито все це було як страшній сон, на його душі знову тепло та радісно, настільки, що можна перевертатися на другий біг та засинає.

Третя частина в інтерпретації Ростроповича більше показана як віртуозна, технічна. Вона демонструє нам героя серед радісних дітей, які граються. У третій частині також присутня репрізні акорди та головна тема, з якої починався концерт.

На відміну від Ростроповича О. Князев [36] виконує музику Й. Гайдна, як і будь-який інший зразок класичних концертів, як правило, в оригіналі – будь-який концерт для віолончелі був зіграний ним за авторськими партитурами, тобто або з камерним оркестром (струнним), або з симфонічним.

Хоча Концерт Гайдна C-dur був презентований публіці вже майже пів віку тому, Князев лише відносно нещодавно звернувся до цього твору.

Порівняно з версією М. Ростроповича, цей концерт виконаний Князевим є більш автентично, з наближенням цієї музики до часів життя її автора. Йо-Йо Ма [43] грає класичну музику не просто в оригіналі – відповідно творчому замислу авторів, але ще і сам підіграє акомпанемент з оркестром як це продемонстровано на відео запису.

Решта підходів цих двох музикантів до виконання (намагання наблизитися до автентичності) є їх спільною виконавською і людською позицією вдумливих митців.

Йо-Йо Ма усі частини в концерті Гайдна починає грати більш сучасному, підігруючи акомпанементу оркестру основну партію віолончелі.

Другу частину Йо-Йо Ма грає більш з рухом не так повільно як в оригіналі і не так як Мстислав Ростропович або Олександр Князев.

Починаючи третю частину концерту також граючи акомпанемент з оркестром Йо-Йо Ма починає не з другої позиції на віолончелі на струні ля, а з ставки на струні ре, це відрізняється і звуком і тембром.

Нарешті, М. Майський [16] виконує концерт більш масштабно, трактуючи свій інструмент як справжній солюючий голос, який немов би

протистоїть оркестру. Наповнена яскравим звучанням партія соліста сповнена сили, енергії та моці.

На відміну, наприклад, від інтерпретації концерту Йо-Йо Ма, який будучи солістом, неначе дихає разом із всім оркестром, зливається тембром своєї віолончелі з ним, М. Майський навіть своїм виглядом і звуком інструмента яскраво протиставляє свою партію оркестровій, тобто демонструє процес справжнього змагання, який, власне, і властивий будь-якому концерту.

Усі віолончелісти наприкінці концерту закінчують його яскравим акордом – тим самим, з якого починалась перша частина і Мстислав Ростропович, Олександр Князев та Йо-Йо Ма.

Отже, порівнявши інтерпретації цього концерту дозволяє зробити висновки щодо певної схожості у всіх варіантів при певних відмінностях, що лише підтверджує тези про наслідування молодшими колегами настанов свого вчителя і, водночас, про прояв яскравих індивідуальних якостей кожного з них, що і передбачав великий Педагог.

Висновки до Підрозділу 2

Аналіз творчої діяльності найвідоміших серед багатьох інших талановитих учнів і послідовників Ростроповича, дозволяє стверджувати, що кожний з них, будучи продовжувачами справи свого великого вчителя, пішов власним, несхожим з іншими, шляхом. Кожен із презентованих музикантів, подібно для їхнього Учителя, став кумиром для широкої слухацької аудиторії в різних країнах і на різних континентах.

О. Князев, подібно своєму наставникові, розширив сферу музичної діяльності в бік органного і, згодом, фортепіанного виконавства, відроджуючи, пропагуючи і презентуючи слухачам численні органні твори Й. С. Баха і фортепіанні концерти В. А. Моцарта, і, водночас, роблячи

численні транскрипції музики для інших інструментів для виконання їх на віолончелі.

Йо-Йо Ма охоче і небезуспішно випробовує себе в таких далеких від академічного віолончельного виконавства сферах як джазове мистецтво, етно-музика тощо.

М. Майський, самий «вузько спеціалізований» (якщо таке визначення взагалі доречно стосовно цього яскравого і неординарного музиканта) із презентованої трійці спеціаліст, в останні роки активно гастролює світом із створеним ним родинним тріо, і, водночас, є відомим виконавцем сольних партій у численних концертах.

Кожен із цих музикантів, гідно презентуючи школу Ростроповича, має, водночас, яскраве і неповторне творче обличчя, чимось нагадуючи свого великого вчителя, у чомусь продовжуючи його традиції і, водночас, торуючи нові шляхи в музичному мистецтві.

Яскравим підтвердженням цього є, зокрема, неминучі, проте цікаві й показові розбіжності в інтерпретації концерту Й. Гайдна для віолончелі з оркестром C-dur цими яскравими творчими особистостями.

ВИСНОВКИ

Отримані результати дослідження полягають у виявленні новаторських рис у трактуванні М. Ростроповичем віолончелі як яскравого концертного інструменту, на якому можна виконувати найскладніші віртуозні твори композиторів ХХ ст., котрі застосовували у своїй творчості найрізноманітніші техніки письма, а також у знаходженні схожих та розбіжних рис в інтерпретації концерту Й. Гайдна С-dur видатними віолончелістами сучасності, наголошенні на симфонічному мисленні М. Ростроповича під час інтерпретації цього твору, поєднанні ним і його учнями й послідовниками класичних традицій віолончельного виконавства із новим баченням специфіки і можливостей цього інструмента, характерним для музиканта ХХІ ст.

Проведений аналіз різнобічної і різновекторної музично-виконавської, музично-просвітницької і музично-педагогічної діяльності одного з найвеличніших музикантів сучасності М. Ростроповича дозволяє стверджувати, що в його особі світова культура мала геніального віолончеліста-інтерпретатора найрізноманітнішої музики для цього інструмента, найобдарованішого диригента, який здійснив численні прем'єри симфонічних і оперних творів, неординарного педагога, який виховав цілу плеяду віолончелістів, нині відомих в усьому світі.

Водночас, поза розглядом в цій роботі лишилася громадська і політична активність цієї непересічної особистості і його приватне життя – фактори, які кардинально впливали на перипетії творчої біографії Ростроповича.

1) Визначаючи виконавські пріоритети Ростроповича-віолончеліста важко назвати амплу або жанри чи стилі, які були би поза зоною його уваги. Величезний віолончельний репертуар Ростроповичем охоплював як зразки епохи бароко, так і численні опуси сучасних композиторів, які вважали за

честь присвятити Ростроповичу свої твори. Ростропович-віолончеліст був неперевершений і в камерному, і в ансамблевому, і в сольному – з оркестром виконавстві, бездоганно володіючи всім арсеналом віолончельних технічних засобів і розширяючи їх власною виконавською практикою. Будучи, з одного боку, продовжувачем академічних класичних традицій у віолончельному виконавстві, він, водночас став їх руйнівником, адже новітня музична стилістика потребувала й нових засобів виразності, як-то стукіт дровком смичка, гра кулаком по струнах, використання в деяких творах надмірного, іноді різкого звуку інструменту, що суперечило трактуванню віолончелі доби класицизму і романтизму. Разом із цим, слід наголосити, що всі ці нововведення у розумінні тембрових в технічних виражальних засобів віолончелі завжди в Ростроповича як чуткого музиканта були підпорядковані втіленню конкретних художніх задач, доцільних і виправданих саме під час виконання ним того чи іншого опусу сучасних авторів.

2) Артистична діяльність Ростроповича-диригента поєднувала керівництво оперними виставами і власне симфонічне диригування. Будучи високообдарованим музикантом, проте не навчавшись диригуванню як майбутньої професії, Ростропович, тим не менш, на чолі різних оркестрів здійснив десятки яскравих прем'єр симфонічних і оперних творів. Надзвичайна експресія, яку продукував за диригентським пультом Ростропович, примножена на бездоганний смак, досконале знання особливостей голосового звукоутворення і звуковидобування на різних інструментах, перебування на вістрі новітніх музичних подій, загальна енциклопедична ерудиція в питаннях, що стосувалися стилістики симфонічних творів, оперної сценографії тощо дозволили Ростроповичу найяскравіше проявити себе і на цьому поприщі, зробити чимало непересічних записів зразків світової оркестрової та оперної класики і новітніх творів.

3) Специфікою фортепіанного виконавства Ростроповича було використання цього інструменту не лише під час виступів на концертній естраді зі своєю дружиною – видатною співачкою Г. Вишневською, а й постійне застосування цього інструменту в педагогічній діяльності. Не будучи піаністом за фахом, Ростропович мав чудову піаністичну підготовку, абсолютно вільно володів цим інструментом, знав усі тонкощі фортепіанної гри і проявив себе чутким акомпаніатором, ансамблевим виконавцем (грав студентам-віолончелістам на фортепіано оркестрові та фортепіанні партії, демонстрував на фортепіано уривки з віолончельних партій, займався з вокалістами). Нечисленні записи ансамбля Ростроповича-піаніста з Галиною Вишневською яскраво підтверджують його майстерність і досконалість як піаніста.

4) Педагогічний вектор творчої діяльності Ростроповича був не менш яскравим і плідним. З його класу вийшли десятки першокласних музикантів – педагогів і виконавців, засновників декількох власних виконавських шкіл, які нині презентують свою виконавську і педагогічну майстерність на різних континентах, поширюючи вплив віолончельної школи видатного майстра. Важливою рисою Ростроповича-педагога було бажання стимулювати студентів до самостійного досягнення таємниць виконавської майстерності і глибин в інтерпретації різностильових музичних творів за допомогою загального, непрямого керівництва ними. Саме тому, вочевидь, його учнями і послідовниками вважають себе і ті віолончелісти, які не вчилися в нього особисто, а знаходилися під впливом його виконавства або загальної творчої аури. До таких його учнів належать двоє з трьох особистостей, чії персоналії презентовані в Другому розділі – росіянин Олександр Князев і американець Йо-Йо Ма. Вони обидва, як і безпосередній вихованець Ростроповича Міша Майський, нині входять до світової музичної еліти, концертуючи і проводячи майстер-класи в різних країнах. Дуже різні за смаками, уподобаннями, творчими пріоритетами і проявами, ці музиканти, як і чимало інших

вихованців Ростроповича, в різних сферах і напрямках віолончельного і не лише віолончельного виконавства деякими власними рисами наслідують Ростроповича, а багато в чому торують нові творчі шляхи.

5) Виявлені пріоритети в творчій діяльності трьох видатних учнів і послідовників М. Ростроповича – Міши Майського, Олександра Князева і Йо-Йо Ма свідчать про наслідування кожним із них у різному співвідношенні низки рис, притаманних їх видатному педагогу:

Для Міши Майського, як і для Йо-Йо Ма, пріоритетним стало саме віолончельне виконавство, проте, якщо Майський зосередився на його академічній складовій в усіх її проявах (сольна, камерна, концертна діяльність), досягнувши в ній блискучих результатів, то Йо-Йо Ма суттєво розширив сферу застосування віолончелі, роблячи цікаві, іноді епатажні, хоча і не завжди переконливі, творчі екскурси в джазову, етно-музику тощо. Цей музикант успішно поєднав пропаганду і популяризацію класичної віолончельної музики – від творів Й. С. Баха і до сучасних композиторів, – з виконанням треків до новітніх фільмів (зокрема композицій Тан Дуна), п'єс естрадного характеру, творів композиторів не-академічного напрямку, ставши чи на найвідомішим віолончелістом усієї планети. До того ж цей американський музикант китайського походження став ініціатором низки цікавих і неочікуваних творчих проектів на кшталт проекту «Шовковий шлях», який об'єднав музикантів різних європейських і середньо- та східноазійських країн.

Натомість О. Князев, крім віолончельного виконавства і, частково, педагогічної діяльності, успішно – у близьких і цікавих йому сферах (органна, згодом фортепіанна музика, перекладення для віолончелі численних творів для скрипки, альту тощо) – став продовжувачем традиції свого наставника у контексті різновекторного застосування свого таланту.

6) В усіх проаналізованих напрямках творчої діяльності Ростропович проявив себе як митець, котрий поєднував класичні традиції з новаціями

як на рівні віолончельного або диригентського виконавства, так і в педагогіці. Його численні учні більшою або меншою мірою (сфери творчого застосування, репертуарні уподобання, стилістика виконавства тощо) виявляли себе і як традиціоналісти і як новатори – продовжувачі справи свого великого учителя.

7) Аналіз виконавських інтерпретацій М. Ростроповичем, М. Майським, О. Князєвим та Йо-Йо Ма Концерту Гайдна C-Dur для віолончелі з оркестром виявляє низку схожих (віртуозність, яскравість, концертність) і відмінних, індивідуальних рис (особливості звуковидобування, співвідношення соліст-оркестр тощо) у прочитанні цими видатними музикантами класичного твору, що свідчить, з одного боку, про наслідування молодшими колегами традицій віолончельної школи Ростроповича, а з іншого – про наявність яскравих і достойних продовжувачів справи видатного музиканта і педагога.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 90 лет со дня рождения Мстислава Ростроповича // Tv Kultura. ru. URL : https://tvkultura.ru/article/show/article_id/171065/
2. Александр Князев. Биография // Официальный сайт Александра Князева. URL : <http://alexanderknyazev.com/index.php/ru/biografiya>
3. Афанасьева О. В. Мстислав Ростропович. Любовь с виолончелью в руках // LoveRead.me. URL : http://loveread.me/read_book.php?id=47521&p
4. Биография Мстислава Ростроповича // Фонд Мстислава Ростроповича. URL : <http://www.rostropovitch.ru/biography.html>
5. Волков С. Диалог с Ростроповичем: Прокофьев и Шостакович // ClassicalMusicNews.ru. 2015. 24 нояб. URL : <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/mstislav-rostropovich-on-prokofiev-and-shostakovich/>
6. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Том 1. Москва : Музгиз, 1957. 513 с.
7. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Т. 2. Москва : Музгиз, 1957. 607 с.
8. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Т. 3. Москва : Музыка, 1965. 634 с.
9. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Т. 4. Москва : Музыка, 1978. 407 с.
10. Грум-Гржимайло Т. Н. Слава и Галина. Симфония жизни. Москва : Вагриус, 2007. 510 с. URL : <https://1001.ru/books/item/slava-i-galina-simfoniya-zhizni-22/529>
11. Й. Гайдн. Концерт до мажор для виолончели с оркестром // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MHQqpbyd-4o>
12. Йо-Йо Ма (виолончель, США) // TimeOut. URL : <https://www.timeout.ru/msk/artwork/40900>

13. Келле В. Мстислав Леопольдович Ростропович // Belcanto.ru. URL : <https://www.belcanto.ru/rostopovich.html>
14. Константинов Г. Відчуття сучасності як ознака творчої особистості та виконавського стилю Мстислава Ростроповича // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, 23–24 квітня 2020 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків, ХДАК, 2020. С. 62–63.
15. Миша Майский выступит в программе «Балтийских музыкальных сезонов» // Titanium.lv/ 2018. 28 июня. URL : <https://www.titanium.lv/misha-majskij-vystupit-v-programme-baltijskih-muzykalnyh-sezonov/>
16. Миша Майский, "Виртуозы Москвы": Гайдн, Чайковский, Брух // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CZGvWu9Y8BA>
17. Миша Майский: От сердца к сердцу. Интервью: «Для меня музыка — живой организм» // Чайка. Seagull Magazine. URL : <https://www.chayka.org/node/4687>
18. Мстислав Ростропович: «Все, что я играю, я люблю до обморока» // tvkultura.ru. 2007. 27 марта. URL : https://tvkultura.ru/article/show/article_id/45145/
19. Мучник В. Виолончелист Александр Князев о Моцарте, зависти и вещих снах // TV2.tomsk.ru. 2016. 11 июня. URL : <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/alexander-knyazev-interview-2016/>
20. Н. Т. Вечер Славы // Наш Техас. URL : <http://ourtx.com/archives/5303>
21. Ноговицына К. Иван Монигетти: «Возможности виолончели неисчерпаемы» (Ivan Monigetti : «Les possibilités du violoncelle sont sans limites!») // Наша газета. 2018. 1 авг. URL : <https://nashagazeta.ch/news/les-gens-de-chez-nous/ivan-monigetti-vozmozhnosti-violoncheli-neischerpaemy>

22. Остужева С. Миша Майский – самый счастливый виолончелист в мире // U-art. Интервью. URL : <http://u-art.ru/interviews/misha-majskij-samyj-schastlivyj-violonchelist-v-mire/>
23. Петухова С. А. Ростропович, Мясковский, Прокофьев, Шостакович: виолончельное // Искусство музыки: теория и история. 2013. № 8. С. 71–113.
24. Плисецкая М. Виолончелист номер один // belcanto.ru. 2002. 28 марта. URL : <https://www.belcanto.ru/02032801.html>
25. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві // Культура України. Вип. 46. Харків : ХДАК, 2014. С. 267–275.
26. Рихтер непокоренный 1ч (Richter l'insoumis 1) // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=nyYer4E0qgg>
27. Сергеева Н. Девять советов от Александра Князева // Российский государственный телерадиоцентр. 2018. 21 окт. URL : <http://www.muzcentrum.ru/news/30668-devyat-sovetov-ot-aleksandra-knyazeva>
28. Смехова Е. Миша Майский: о рижском детстве, Ростроповиче, музыке, детях, молодой жене и любимой даме // Press.Lv. 2018. 28 июля. URL : <https://press.lv/post/misha-majskij-znamenitij-muzykant-o-rizhskom-detstve-rostropoviche-muzyke-detyah-molodoj-zhene-i-eshhyo-odnoj-lyubimoj-dame>
29. Тимофеев Я. «После разговоров о Ростроповиче у меня всегда ныла шея». Миша Майский – о том, как он перестал быть Михаилом и почему в СССР диктофон стоил 18 месяцев тюрьмы // Известия. 2014. 11 мая. URL : <https://iz.ru/news/570531>
30. Уваров С. «Лучше любые споры, чем полная тишина»: [интервью с А. Князевым] // Известия. 2019. 30 мая. URL : <https://iz.ru/882427/sergei-uvarov/luchshe-liubye-spory-chem-polnaia-tishina>
31. Уткин М. Ю. «Об Учителе и Человеке» (материалы сайта Московской консерватории) // Мастер-класс. [Материалы из Википедии]. URL :

32. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80-%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81>
33. Чеські музиканти в Україні : біобібліогр. слов. / Харків. держ. акад. культури ; уклад. В. М. Щепакін. Харків : ХДАК, 2005. 248 с.
34. Шейко В. М., Богуцькй Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.
35. Юдин А. Н. Уроки М. Л. Ростроповича-аккомпаніатора // Музыкальное искусство и образование. 2015. № 1. Санкт-Петербург, 2015. С. 133–142. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/uroki-m-l-rostropovicha-akkompaniatora/viewer?fbclid=IwAR1aOCGCiKVnasCIBHM0NjAqjQKBUaYimXyhC_JZ25FDSyuRcudL2Cy-0b0
36. Юсупова О. Александр Князев: «Искусство должно быть нравственным // belcanto.ru. 2013. 22 окт. URL : <https://www.belcanto.ru/13102203.html>
37. Haydn Cello concerto № 1 C major – A. Knyazev // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=6KvXua7ljx4>
38. Janof T. ICS Exclusive Interview!!! Conversation with Mischa Maisky // cello.org. 5/27/07. URL : <http://www.cello.org/newsletter/articles/maisky/maisky.htm>
39. Official: Mischa Maisky // Facebook. URL : <https://www.facebook.com/mischamaiskycello/>
40. Rockwell J. The many facets of Rostropovich // The New York Times. 1985. 11 Okt. URL : <https://www.nytimes.com/1985/10/11/nyregion/new-summary-friday-october-11-1985.html>
41. Urie B. Čeští violoncellisté XVIII–XX století / B. Urie. — Praha : Práce, 1946. — 328 s.
42. Yo Yo Ma Reflects on Rostropovich // npr.org. April 27, 2007. URL : <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=9884094>
43. Yo-Yo Ma // Facebook. URL : <https://www.facebook.com/YoYoMa>

44. Yo-Yo Ma plays Haydn Cello Concerto No 1 October 2016 with LA Chamber
Orchestra // YouTube. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=y3auR8QaEx0>