

Куліш Марія Ігорівна,

Інститут мистецтв

Київського університету імені Бориса Грінченка,

б-р І. Шамо, 18/2, м. Київ, 02154,

pionistka23@ukr.net

ORCID iD 0000-0002-4367-9039

РЕДАКТОРСЬКИЙ СТИЛЬ О. ЗІЛОТІ: ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ РЕДАКЦІЙ ТВОРІВ ЙОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА ТА МОРІСА РАВЕЛЯ)

У статті представлені результати дослідження редакторського стилю Олександра Ілліча Зілоті крізь призму власного виконавського досвіду роботи над фортепіанними обробками інструментального та вокального твору. Для прикладу вибрані органна прелюдія Йоганна Себастьяна Баха та частина вокального циклу Моріса Равеля «Дві єврейські мелодії» (“Deux mélodies hébraïques”) — «Кадіш».

Редакторство є одним із провідних векторів діяльності О. Зілоті, оскільки саме він здійснив написання клавiру опер П. Чайковського «Спляча красуня» та «Пікова дама». І до сьогодні роботу над операми розпочинають саме за цією версією. Крім того, О. Зілоті створена коректура Першого концерту для фортепіано з оркестром П. Чайковського. Незважаючи на те, що останній не завжди погоджувався з усіма варіантами роботи О. Зілоті, він високо цінував працю свого редактора, що також зазначено у статті. Наведено низку цитат, які аргументують висновки про редакторську роботу О. Зілоті. Однак основним автором, з чікими творами працював О. Зілоті, є Й.С. Бах. Наведені цитати таких митців, як А. Рубінштейн та О. Оссовський розкривають ставлення О. Зілоті до творчості німецького маестро не тільки крізь призму редакторства, а й з виконавсько-інтерпретаторської точки зору. Досліджено особливості обробок творів Й.С. Баха, створені О. Зілоті, у порівнянні зі зразками інших виконавців, які, окрім концертної діяльності, також займалися доробком уславленого німця. У рамках дослідження розглянуто провідні тенденції у редагуванні творів Й.С. Баха, які існували на час роботи О. Зілоті у цьому жанрі.

Ключові слова: О. Зілоті, Й.С. Бах, М. Равель, редакторство, обробки, інтерпретація фортепіанних творів.

Куліш М.І.**Редакторский стиль А. Зилоти: опыт интерпретации (на материале редакций произведений Иоганна Себастьяна Баха и Мориса Равеля)**

В статье представлены результаты исследования редакторского стиля Александра Ильича Зилоти сквозь призму собственного исполнительского опыта работы над фортепианными обработками инструментального и вокального произведения. Для примера выбраны органная прелюдия Иоганна Себастьяна Баха и часть вокального цикла Мориса Равеля «Две еврейские мелодии» (“Deux mélodies hébraïques”) — «Кадіш». Редакторство является одним из главенствующих векторов деятельности А. Зилоти, так как именно он осуществил написание клавiра опер П. Чайковского «Спящая красавица» и «Пиковая дама». И сегодня работу над операми начинают именно по этим версиям. Кроме того, А. Зилоти создана корректура Первого концерта для фортепиано с оркестром П. Чайковского. Не смотря на то, что последний не всегда соглашался со всеми вариантами работы А. Зилоти, он высоко ценил труд своего редактора, что также отмечено в статье. Приведен ряд цитат, которые аргументируют выводы о редакторской работе А. Зилоти. Однако основным автором, с чьими произведениями работал А. Зилоти, является И.С. Бах. Приведенные цитаты таких творческих личностей, как А. Рубинштейн и А. Оссовский раскрывают отношение А. Зилоти к творчеству немецкого маестро не только под углом редакторства, но и с исполнительско-интер-

претаторской точки зрения. Исследованы особенности обработок произведений И.С. Баха, которые существовали на момент работы А. Зилоти в этом жанре.

Ключевые слова: А. Зилоти, И.С. Бах, М. Равель, редакторство, обработка, интерпретация фортепианных произведений.

M. Kulish

Editorial style of O. Ziloti: experience of interpretation (on material of releases of works by Iohann Sebastian Bach and Maurice Ravel)

The article presents results of research of editorial style of Oleksandr Ziloti are through the prism of own performance experience of author of prosecution of piano treatments of instrumental and vocal works. An organ prelude by Iohann Sebastian Bach and the part of vocal cycle by Maurice Ravel on two Jewish themes of "Kadish" are taken as an example to study. Editing is one of dominant vectors of Oleksandr Ziloti's activities, because he only carried out writing of clavier of operas "Asleep Beauty" and "Queen of Spades" by Petro Chaikovskyi. Despite the fact that Chaikovskyi did not always agree with all the issues of Ziloti's work, he highly appreciated the work of his editor, which is also noted in the article. A number of citations are given that substantiate the conclusions about the editorial work of Oleksandr Ziloti. However, the main author for Oleksandr Ziloti to work with is I. S. Bach. The given citations of such creative personalities as A. Rubinstein and A. Ossovsky reveal Oleksandr Ziloti's attitude to the work of the German maestro not only from the prism of editing, but also from a performing and interpreting point of view. It is investigated the peculiarities of editing of I. S. Bach's works, which were created at the time of Oleksandr Ziloti's work in this genre. In addition, in his works he tries to be as close as possible to the original, covering works of different eras, styles, and genres. In view of this, Oleksandr Ziloti's editions are useful in pedagogical and performing repertoire. That is why it is so important that the transcriptions of the artist take their place of honor on the piano stage.

Key words: A. Ziloty, I. S. Bach, M. Ravel, edition, arranges, interpretation of piano works.

© Куліш М.І., 2019

Постановка проблеми. Олександр Ілліч Зілоті (1863–1945) — достатньо втаємничена фігура у музичному просторі останньої третини ХІХ — першої половини ХХ ст. Найбільш відомим фактом про нього є те, що він двоюрідний брат Сергія Рахманінова. Фахівці зазначають, що О. Зілоті належить значна кількість редакцій творів Й.С. Баха. В енциклопедичних виданнях різних років можна прочитати, що О. Зілоті був учнем М. Рубінштейна і Ф. Ліста, а в історію увійшов як піаніст та музично-громадський діяч, організатор концертів (зокрема, згадується його концертна антреприза у Петербурзі-Петрограді 1903–1918 рр.). Різноманітні сфери діяльності О. Зілоті (крім концертної та організаційної, це диригування, педагогіка, редакторська робота) залишалися поза увагою дослідників буквально до останніх років². За часів радянської влади про митця не написано жодної наукової праці. Причиною цього, імовірно, було негативне ставлення до тих, хто у буремні перші десятиліття минулого століття емігрував з Росії³. З іншого боку, повертаючись до сучасного виконавства,

редакторська робота є однією із найбільш вагомих та популярних видів музичної творчості, однак саме доробок О. Зілоті розглядається у статті як один із витоків мистецтва створення обробок у ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Оскільки О. Зілоті емігрант, то досить довгий час його постать не мала права бути об'єктом для наукових досліджень. Перші роботи, присвячені творчості митця, були видані у формі листів та спогадів під редакцією Л. Раабена у 1963 р. (до 120-річчя від дня народження О. Зілоті). Єдина монографічна праця, у якій велика увага приділяється, зокрема, редакторському генію О. Зілоті, написана та видана американським музикознавцем і близьким другом родини О. Зілоті Чарльзом Барбером, "Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Ziloti". Перші дисертації, присвячені О. Зілоті, були захищені у Санкт-Петербурзі та Ростові-на-Дону на базі консерваторій (автори С. Ізотова та О. Мальцева).

Важливим аспектом наукової новизни тематики О. Зілоті є цілковита відсутність будь-яких наукових робіт на території України, а отже,

² Перші дисертації, присвячені О. Зілоті, були захищені у 2014 та 2015 рр.

³ Виключенням є лише збірник спогадів та листів, що вийшов у 1963 р. до 120-річчя О. Зілоті [2].

і редакторському вектору його діяльності. Крім того, повна збірка обробок О. Зілоті, яка вміщує і обидва твори, на прикладі яких здійснено дослідження, була видана у США видавництвом К. Фішера. Проте, на жаль, її нема у вільному доступі. Тому сучасному піаністу вдасться завантажити лише окремі нотні приклади, але без методичних та редакторських зауважень, без яких процес інтерпретації будь-якого музичного твору стає вкрай складним.

Метою статті є аналіз обробок вокального та органного творів у версії для фортепіано для визначення основних принципів редагування О. Зілоті, які зможе використати сучасний виконавець при підготовці не тільки вибраних творів, а й інших нотних матеріалів у редакції митця (наприклад, твори К. Сен-Санса, М. Римського-Корсакова, Ф. Ліста, С. Рахманінова та ін.).

Методологія дослідження. Комплексний аналіз здійснено на основі таких методів, як історичний, джерелознавчий, текстологічний, аналітичний, інтерпретаторський.

Виклад основного матеріалу. При величезному навантаженні у суспільній, концертній, педагогічній діяльності О. Зілоті завжди знаходив час та сили для редакторської роботи. Якщо педагогіка та виконавство в різні часи відходили на другий план, то редагуванням і створенням транскрипцій митець займався усе своє творче життя. За словами С. Ізотової, О. Зілоті здійснив понад 200 обробок та редакцій російських і західноєвропейських композиторів, у тому числі Й.С. Баха, Л. Бетховена, А. Вівальді, Е. Гріга, Ф. Ліста, Ф. Шопена, М. Балакірева, О. Бородіна та ін.

Ще за життя П. Чайковського зовсім молодий О. Зілоті (на той час йому було близько 25 років) став основним редактором його творів. Особливо високо композитор цінував виконану О. Зілоті коректуру Першого концерту для фортепіано з оркестром (О. Зілоті був першим його редактором), а також «Пікової дами» та «Сплячої красуні». З листування П. Чайковського та О. Зілоті видно, що композитор погоджувався не з усіма змінами, які піаніст вніс до Першого концерту. Складності виникали і при редагуванні О. Зілоті Другого фортепіанного концерту П. Чайковського⁴. Особливо рішучу незгоду зі скороченнями та змінами у викладенні нотного матеріалу першої частини Другого концерту композитор виказав у листі

до О. Зілоті від 27 грудня 1888 р.: «...мое авторское чувство сильно возмущается перемещениями и переменаами твоими и согласиться на них свыше сил моих...» [1, 90].

Разом з тим П. Чайковський був дуже задоволений Зілоті-виконавцем. «А. И. Зилоти превосходно играл мой концерт и имел блестящий успех», — зазначає композитор про концерт, що відбувся у Берлінській філармонії. П. Чайковський і надалі довіряє О. Зілоті коректуру та транскрипції для фортепіано своїх творів.

О. Зілоті читав коректуру усіх трьох видань клавірауцугу «Пікової дами». П. Чайковський у своїх листах дякує «милого Сашу» за прекрасне редагування, однак зауважує, що той занадто педантичний у своїх корегувальних принципах і він не в усьому з ним згодний, хоча й додає: «Ти чудовий коректор». Складності у відносинах між П. Чайковським та О. Зілоті у питаннях редагування творів композитора яскраво ілюструє випадок із симфонічною фантазією «Буря» (друга редакція). У листах до О. Зілоті від 11 та 14 червня 1891 р. П. Чайковський скаржиться на те, що знайшов у партитурі «большое количество грубых ошибок... Между тем, оказывается, что ты велел печатать... Очень может быть, что среди волнений, сопряженных с экзаменами и ссорой, ты не имел возможности с полным вниманием предаваться скучной и тягостной процедуре корректирования. Но мне даже совестно думать, какую обузу ты взял на себя корректурами моих сочинений, и я нисколько не удивлюсь, если под конец учебного года твоя энергия в отыскании ошибок несколько ослабла» [1, 120]. У наступному листі Чайковський додає: «Я бы пришел в отчаяние, если б партитура “Бури”⁵ появилась в продаже в том виде, в каком ты разрешил ее печатать... Ты не обратил внимания на знаки, на нюансы! Они то совсем не выставлялись, то выставлялись не так и не там, где следует. Ведь это новое, второе издание!.. Сделай милость, голубчик, посмотри внимательно, не осталось ли еще ошибок. Уж очень я... страдаю, когда вижу мои вещи, выпущенные с ошибками» [1, 121]. Утім, окремі творчі розходження не позначалися на особистих стосунках геніального композитора та молодого талановитого піаніста. Про це свідчить, зокрема, той факт, що у 1888 р., перебуваючи в артистичному турне закордоном, П. Чайковський присвятив О. Зілоті Скерцо-фантазію для фортепіано ор. 72 № 10

⁴ Робота над нотним текстом Другого концерту тривала протягом 1891–1893 рр.

⁵ Симфонічна фантазія «Буря» була написана П. Чайковським протягом десяти днів у с. Усово Тамбовської губернії, у маєтку учня та друга композитора В. Шилівського.

(тоді їм вдалося зустрітися у Лейпцигу, де О. Зілоті тимчасово проживав із родиною).

І все ж таки найбільш яскраво О. Зілоті проявив себе як редактор у роботі над творами Й.С. Баха. На сьогодні ДТК (добре темперований клавір) під його редакцією, хоча і менш популярний, ніж редакції тих же опусів Б. Муджелліні та Ф. Бузоні, з успіхом використовується у роботі професійними концертуючими піаністами. Шлях «співпраці» з ушляхетненим німецьким маестро О. Зілоті проходив не тільки як редактор, а й насамперед як виконавець, популяризатор бахівської музики. Зважаючи на це, вважаємо некоректним розглядати О. Зілоті ізольовано від його виконавської та організаторської діяльності.

Слід зазначити, що на початку свого артистичного шляху піаніст рідко виконував твори видатного композитора, в основному намагаючись максимально повно представити класичну на той час частину програми — музику періоду романтизму та класицизму. О. Зілоті пояснював це так: сучасна аудиторія не підготовлена до такого роду музики, адже знайомство з постагтю Баха та його опусами почалося лише у другій половині XIX ст. з концерту Ф. Мендельсона, на якому прозвучали «Страсті за Матфеєм». Твори Й.С. Баха О. Зілоті активно почав включати до своїх програм лише у віці 40 років. З початку 1900-х років вони починають часто з'являтися на афішах концертів піаніста. Своєю чергою, О. Оссовський, музичний редактор, критик та особистий друг О. Зілоті, називав останнього «перекоханим проповідником творів Баха» [7, 286]. У цілому митцем було створено як мінімум 83 редакції та обробки творів німецького маестро, 45 з них написані для фортепіано соло. Крім того, написані транскрипції та редакції для двох фортепіано й фортепіано в чотири руки; для ансамблів різного складу (вокал, скрипка та віолончель з фортепіано, інструментальні тріо й квартети); транскрипції для оркестру. Відомо також, що у 1926 р. 63-річний маестро згадував: «Я до сих пор ученик по отношению к этой великой музыке, поскольку я все еще не знаю ее надлежащим образом. Я только начинаю понимать и чувствовать ее глубокий, внутренний смысл. Мне было более сорока лет, когда я пришел к понимаю истинного величия мастера и познал, как должна исполняться эта музыка...» [7, 120]. Цікавою щодо цього є думка одного з найкращих учнів О. Зілоті, професора Московської консерваторії К. Ігумнова: «Как играть Баха? Прежде всего ему надо посвятить много лет. Конечно, Баха играть очень полезно. Но порой мне кажется, что, когда его сочинения

дают играть в излишне большом количестве людям в ранней молодости, этим не достигают должных результатов» [3, 25]. Як бачимо, К. Ігумнов поділяв позицію свого вчителя щодо місця Баха у репертуарі піаніста.

Цікавим є факт з біографії О. Зілоті. На початку виконавської кар'єри молодий піаніст після одного з успішних концертів почув від свого вчителя А. Рубінштейна такі слова: «Вот когда вы сыграете Хроматическую фантазию и фугу Баха и будете иметь такие же аплодисменты, как после Рапсодии Листа, тогда вы будете вправе сказать, что вы умеете играть на фортепиано...» [2, 68]. Тоді О. Зілоті сприйняв це як певну особисту образу, але з роками зрозумів, наскільки правий був його вчитель.

Редакторській роботі О. Зілоті передували солідний доробок у цій сфері в різний час та у різних країнах. Слід зазначити, що на першу половину XIX ст., яку А. Корто називав «великою епохою транскрипцій», прийшовся розквіт піаністичної віртуозності [5, 206]. С. Изотова пов'язує цей період з іменами І. Гуммеля, І. Мошелеса, Г. Бертіні, пізніше Ш. Алькана, Т. Делера, С. Геллера. Через це жанр віртуозних транскрипцій підвищеної складності на відомі твори був дуже популярний і займав леву частину репертуару багатьох відомих піаністів того часу. Поява перших обробок безпосередньо творів Й.С. Баха пов'язана з іменами таких європейських композиторів та виконавців, як Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Ш. Гуно, Й. Брамс. Пізніше до цього ряду додалися імена К. Таузіга, Е. д'Альбера, М. Регера, Л. Годовського, П. Пабста, Ф. Бузоні.

Серед тенденцій у редагуванні бахівських творів виділяємо дві основні:

1) *строгі обробки* (оригінальний текст не зазнає значних змін). Наприклад, фортепіанна обробка органної Токати d-moll BWV 565 Л. Брассена, транскрипції фрагментів кантат BWV 29, 35 К. Сен-Санса;

2) *вільні, або «концертні» обробки* (транскрипції із значними змінами оригінального тексту типу віртуозної п'єси). Наприклад, обробки Ф. Ліста, К. Таузіга, Ф. Бузоні та Л. Годовського.

Такий погляд на творчість Й.С. Баха існував на той час, коли О. Зілоті почав працювати в цій сфері. З огляду на це митець ставив перед своїми редакціями певні завдання, відповідно до яких його роботи можна розподілити на дві великі групи: *концертні обробки та перекладення педагогічного призначення*. Звісно, перша група є більш вагомою і поширеною серед виконавців.

Свого часу саме завдяки О. Зілоті в Росії вперше прозвучало багато творів Й.С. Баха. Вже на той час сучасники музиканта підкреслювали його особливу роль в просвітництві творчості великого німця. В. Каратигін на початку 1913 р. у статті «Седьмой концерт Зилоти» зазначав: «Еще недавно у нас вовсе не знали и не любили Баха, и если пользовались его прелюдиями и фугами, то разве для педагогических целей. А нынче? Вагнер и Рeger “подготовили” нас к Баху, пробудили в нас живой интерес к бесконечно глубокому искусству старого мастера. Зилоти принадлежит громадная заслуга дальнейшего развития этого интереса путем энергичной пропаганды баховских творений... Словом, наступающий “ренессанс” Баха в России, общие музыкально-культурные последствия которого сейчас даже трудно вперед учесть...» [4, 61–62].

Приклади редакторської роботи О. Зілоті яскраво демонструють обробки органних прелюдій Й.С. Баха. Музикантом були транскрибовані для фортепіано органні прелюдії g-moll, e-moll, проте найбільш відомою є хоральна прелюдія h-moll.

Навіть у період пошуку постійного місця проживання у Європі (з 1919 до 1922 р.) О. Зілоті часто звертався до творчості німецького майстра, виконуючи його твори у своїх концертах у Міккелі (Фінляндія), Лондоні та Лейпцигу. У той же час він створював і демонстрував власні обробки та редакції. Прикладом такої обробки є *фортепіанна транскрипція органної прелюдії g-moll*, що й стала об'єктом нашого вивчення.

У рамках дослідження було проведено експеримент, в ході якого для органних прелюдій створено версію для органа, спираючись не на бахівський оригінал, а саме на обробку, написану О. Зілоті для фортепіано соло. Однак перш ніж перейти до аналізу прелюдії, варто звернути увагу на особливості трактовки органної фактури в цілому, зокрема перенесенні реєстровки оригіналу будь-якого органного твору. Залежно від мислення тембрових особливостей автора виконавцем добираються певні набори реєстрів. Від цього, своєю чергою, залежить і використання мануалів (кожен інструмент має не менше двох) та тембру педальної клавіатури.

Так, прелюдія, яку О. Зілоті взяв як зразок, умовно складається з двох частин. Перша має характер духовного хоралу, на який вказує і сам музикант, визначаючи на початку п'єси «Adagio, religioso». Партія правої руки є піаністичним відображенням двох мануалів, на одному з яких передбачається лінія мелодії у правій руці (в тексті прелюдії проводиться четвертними тривалостями), а на другому акомпанемент

шістнадцятими тривалостями, у якому подається гармонія. Октавний бас у партії лівої руки у версії Зілоті однозначно має відображення педальної клавіатури. Таким чином, з перших тактів прелюдії редактор демонструє поліфонічну фактуру, яка, як відомо, є основою більшості творів Баха, і не тільки клавірних.

Друга половина прелюдії є абсолютно контрастною до першої як в темповому, так і в динамічному відношенні. Хоча Зілоті дає повну темпову свободу на початку першого пасажу, за характером та типом фактури він має бути приблизно удвічі швидший, ніж перша частина. Основним маркером редакторської роботи є використання особливостей динаміки як показника реєстрів, використаних на органі в оригіналі прелюдії. Оскільки фортепіано не має таких тембрових можливостей, а темпові відхилення відповідають стилю творчості Баха, єдиним засобом передачі органної реєстровки залишається саме динаміка. Важливо, що при роботі над п'єсою слід показати досить різкий контраст між «форте» та «піано», адже цього вимагає і сам Зілоті. Агогіку редактор залишає на смак виконавця. Лише на останній сторінці фермата є натяк на розширення попереднього посилення фактури, а також *meno maestoso* з подальшим уповільненням до останнього акорду.

Крім того, здійснюючи технічну роботу над прелюдією, слід пам'ятати, що твори Баха не є «чистою музикою». Вони мають музично-риторичні фігури, характерні для музичного мислення Європи XVII ст., які міцно закріпилися як засоби означення певних афектів. Тож, повертаючись до аналізу зазначеного твору, в процесі роботи над ним можна виділити таку символіку. Першу частину прелюдії варто розглядати як шлях Христа на Голгофу, почути важкі, повільні кроки, ніби кожен з них пронизаний болем та усвідомленням трагедії, якої не можна уникнути. Тим паче, що в басу виписана тоніка, яка в оригінальній версії виконується на педальній клавіатурі. Наступні дві сторінки музичного тексту в цілому мають нисхідний рух як за теситурою, так і за гармонією, що позначає жалобу, згасання життя та покладання Христа у труну. Наприклад, на передостанній сторінці виписано великий підйом теситури з подальшим посиленням динаміки, яку зазначає Зілоті. Такий висхідний звукоряд у Баха пов'язаний з символами Воскресіння або вознесіння душі після смерті з грішної землі до Бога. Тому варто зробити розширення перед останнім широким акордом, який завершує цей епізод. Це демонструватиме, наскільки тяжкий та довгий шлях людини до Бога і наскільки

складно пройти його гідно до кінця. Взагалі тональність соль-мінор трактується як символ глибокого суму та скорботи. Шість передостанніх тактів модулюють у мі-бемоль-мажор, який є символом Триєдинства (Трійці), і приходять у соль-мажор, однойменний мажор основної тональності, який Бах використовує для вираження найяскравіших та радісних почуттів.

Можна припустити, що Зілоті не витрачав час на розпис таких деталей, оскільки, по-перше, сам був блискучим виконавцем та концертуючим піаністом, а, по-друге, вважав, що за його редакції візьметься тільки сталий професіонал з необхідним багажем знань.

Прелюдія увійшла у збірку редакції Зілоті, випущену видавництвом Карла Фішера. У ній були опубліковані транскрипції на твори К. Сен-Санса, М. Римського-Корсакова, О. Скребіна, С. Рахманінова, В.А. Моцарта, П. Чайковського, Ф. Ліста, А. Лядова, Й.С. Баха та Ф. Шопена. З робіт Й.С. Баха сюди вміщено обробки таких творів, як Хоральна прелюдія сі-мінор, Органні прелюдії соль-мінор та мі-мінор, Тока та і фуга ре-мінор, Чакона зі скрипкової партії. Проте у збірку увійшли не всі редакторські доробки О. Зілоті. У 1922 р. завдяки видавництву "Duran & Cie" побачив світ ще один яскравий приклад редакторського таланту О. Зілоті.

Ще одним видатним композитором, над творами якого працював О. Зілоті, був М. Равель. Слід зазначити, що творчість останнього є окремим зразком імпресіонізму в музичному мистецтві, риси якого О. Зілоті максимально намагається втілити сучасною для нього музичною мовою. Про специфіку творчості М. Равеля зазначає у своїй статті В. Смірнов, професор Санкт-Петербурзької консерваторії ім. М. Римського-Корсакова: «Творчество Равеля, с одной стороны, наследовало и развивало опыт предшественников, с другой — его композиторские находки и независимый эстетический ориентир естественным образом вписывались в единый поток поисков новых средств музыкальной выразительности, свойственный современникам...» [6, 270]. Цього разу як оригінал взято номер з вокального циклу М. Равеля «Дві єврейські мелодії» («Deux mélodies hébraïques») — «Кадіш». «Кадіш» в єврейській літургії — це славослів'я, молитва, яка спочатку проголошувалася після завершення проповіді рабина. Кадіш у різних формах промовляється під час повсякденної та святкової синагогальної служби. Проте найбільше відомий як заупокійна молитва. Її проголошують при щоденному богослужінні протягом 11 місяців жалоби та в річницю смерті. Крім того, Кадіш читають у пам'ять про

померлих батьків, причому це має зробити син або найближчий родич чоловічої статі.

Повертаючись до конкретної музичної композиції М. Равеля, слід зазначити, що першочергово на єврейському фольклорному матеріалі мав бути написаний повноцінний концерт для фортепіано з оркестром. Однак сам композитор згодом відмовився від цієї ідеї, за його словами, через складність втілення задуму. Вокальний цикл на дві єврейські мелодії був написаний 1914 р. під враженням від поїздки у Заг'як-бате. Порівнюючи тексти оригіналу та редакції О. Зілоті, одразу можна дійти висновку про те, що редактор протягом усього твору дотримується аскетичної концепції автора. Вокальна мелодія викладається абсолютно точно у фортепіанній версії та планомірно розподіляється в партії обох рук. Акомпанемент оригіналу О. Зілоті зводить до мінімуму, залишаючи лише октави та прозорі акорди. У його версії акомпанемент тільки позначає гармонію, цілком відходячи на другий план.

Ця п'єса також виконується у транскрипціях для віолончелі, скрипки та цих інструментів у супроводі оркестру. Однак складність фортепіанної версії полягає у неможливості вільно будувати «вокальну» фразу, оскільки на роялі звук швидко згасає і тримається набагато менше, ніж у струнних або в оркестрі. Тому піаніст, як ніхто інший, має мислити якомога довгими фразами та використовувати манеру натискання, підготовленості руки над клавіатурою. Щодо цього висловлювався і Зілоті-педагог. Він любив повторювати, що у фортепіанній грі є чотири правила: «Звук, звук, звук, звук» [9, 235]. Тож при роботі над цим твором М. Равеля виконавець має навчити руки «готуватися над клавішами», таким чином запобігаючи надлишковим акцентам, які деформують музичну фразу.

Слід зазначити, що існує запис цієї транскрипції у виконанні Л. Когана. І якщо порівняти трактовку останнього з вокальним оригіналом М. Равеля, то можна помітити, що, виконуючи транскрипцію О. Зілоті, піаніст дає більше ритмової та динамічної свободи, однак не виходить за рамки скупого образу поминальної єврейської молитви.

Висновки. Таким чином, враховуючи досвід власної інтерпретації та погляд інших виконавців, можемо зазначити кілька ключових якостей Зілоті-редактора. Транскрипції музиканта розраховані на професійно та духовно зрілого виконавця, який, крім широкого технічного «багажу», має за плечима широку теоретичну обізнаність. Саме тому Зілоті не часто випишує детальні нюанси безпосередньо у нотному тексті. Роботи митця вимагають високого піаністичного рівня,

адже Зілоті й сам був концертуючим віртуозом. Крім того, у своїх роботах він намагається бути максимально близьким до оригіналу, охоплюючи твори різних епох, стилів, жанрів. З огляду на це редакції О. Зілоті є корисними у педагогічному та виконавському репертуарі. Тому так важливо, щоб транскрипції митця зайняли своє почесне місце на фортепіанній сцені.

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що виконавство та просвітницька діяльність, про які

згадується в енциклопедичних та інших довідкових виданнях, далеко не вичерпують векторів життєтворчості О. Зілоті. Митець активно займався і викладацькою, і редакторською діяльністю, а беручи участь у власних проєктах, демонстрував не лише піаністичну, а й диригентську майстерність. Отже, не залишається сумнівів, що О. Зілоті був виключно творчою та активною особистістю, талант якої виявився у різних векторах життєтворчості.

ДЖЕРЕЛА

1. Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / сост., предисл. и примеч. Л. Кутателадзе; под ред. Л. Раабена. Ленинград: Госмузиздат, 1963. 468 с.
2. Зилоти А. Мои воспоминания о Листе. Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма; сост., автор предисл. и примеч. Л. Куталадзе; под ред. Л. Раабена. Ленинград: Гос. муз. изд., 1963. С. 43–73.
3. Игумнов К. О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами; сост., предисл. и коммент. М. Смирнова. *Вопросы фортепианного исполнительства*. 1973. Вып. 3. С. 11–72.
4. Каратыгин В. Избранные статьи; вступ. ст. Ю. Кремлева. Москва — Ленинград: Музыка, 1966. 352 с.
5. Кортю А. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы; сост., перев, ред. текста и коммент. К. Аджемова. Москва: Музыка, 1965. 364 с.
6. Смирнов В.В. «Дафнис и Хлоя» Мориса Равеля: к истории создания «античной пасторали». *Международный журнал исследований культуры*. Санкт-Петербург: Эйдос, 2018. С. 268–274. eISSN: 2079-1100. DOI: 10.24411/2079-1100-2018-00081. eLIBRARY ID: 36956164.
7. Оссовский А. Воспоминания и исследования. Ленинград: Музыка, 1967. 438 с.
8. Barber C. *Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti*. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 2002. 431 p.
9. Brower H. *Modern Masters of the Keyboard*. N. Y. : Books for Libraries Press, 1969. 303 p.

REFERENCES

1. Ziloti, A. (1963). *Vospominaniia i pisma* [Flashbacks and Letters]. Sost., primech. L. Kutateladze; pid red. L Raaben, Leningrad: Gosmuzizdat, 468 (in Russian).
2. Ziloti, A. (1963). *Moi vospominania o Liste* [My Memoirs about Lizst]. Sost., primech. L. Kutraladze; pod red. L. Raabena, Leningrad: Gos. muz. izd. 43–73 (in Russian).
3. Igumnov, K. (1973). *O tvorcheskom puti i ispolnitelskom iskusstve pianista*. Iz besed s psikhologami. [About a Creative Way and Performance Art of Pianist]. *Voprosy fortepiannogo ispolnitelstva*, Vyp. 3, Moscow: Muzyka, 11–72 (in Russian).
4. Karatygin, V. (1966). *Izbrannyye statii* [Selected Articles]. Vstup. stat. Yu. Kremleva, Moscow-Leningrad: Muzyka, 352 (in Russian).
5. Korto, A. (1965). *O fortepiannom iskusstve* [About a Piano Art]. Statii, materily, dokumenty. Sost., perev., comment. K. Adzhemova. Moscow: Muzyka, 364 (in Russian).
6. Smirnov, V. (2018). «Dafnis i Khloia» Maurisa Ravelia: iz istoriy sozdania «antichnoi pastoralii» [“Dafnis and Khloia” by Maurice Ravel: to history of creation of “ancient pastoral”]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniia kultury*. Saint Petersburg: Eidos, 268–274 (in Russian). eISSN: 2079-1100. DOI: 10.24411/2079-1100-2018-00081. elibrary ID: 36956164
7. Ossovskii, A. (2014) *Vospominaniia i issledovaniia* [Fleshbacks and Researches]. Leningrad: Muzyka, 438 (in Russian).
8. Barber, C. (2002) *Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Ziloti*. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 431 (in English).
9. Brower, H. (1969) *Modern Masters of the Keyboard*. N. Y.: Books for Libraries Press, 303 (in English).

Стаття надійшла до редакції 11.05.2019 р.

Прийнято до друку 15.06.2019 р.