

Екатерина Кондратенко

«Д.С.Загребский – выдающийся дирижер-хормейстер»

***«Нас мерами жизни судьба не снабдила,
Бессильны тут вольты, амперы и герцы.***

***И жил я в одну человеческую силу,
Любил я в одно человеческое сердце.»***

Данный эпиграф взят из стихотворения талантливого человека, выдающегося дирижера-хормейстера, оригинального композитора, прекрасного педагога Дмитрия Станиславовича Загребского. Но прежде всего в совокупности своих человеческих качеств, многогранности знаний и увлечений, убеждений, - он был Личностью, со своим миропониманием и мировосприятием.

Выдающийся талант Загребского проявлялся во всем: музыкант необычайного дарования, вдохновенный артист, композитор, замечательный педагог, поэт-лирик. О Загребском-поэте и Загребском-композиторе замечательно написал Г. Лиознов: «Загребский-поэт и Загребский композитор составляли дополнение к академически-консерваторскому облику знаменитого хормейстера, одного из самых молодых профессоров консерватории. Композиторское творчество Дмитрия Станиславовича направлено было, естественно, в русло его исполнительской деятельности: он был замечательным мастером аранжировок, в том числе «Гавота» Леока, «Ай, ай, ай» Фрейда, «Голубого Дуная» Штрауса, обработок украинских народных песен, песен советских композиторов» [10, с.128]. Свои методы аранжировки – предмет, который он преподавал в консерватории, – Дмитрий Станиславович изложил в учебнике по аранжировке, написанном им в соавторстве с П. Гороховым. У Д. С. Загребского были и оригинальные

композиторские сочинения: несколько циклов романсов, неоконченная опера «Лісова пісня» по пьесе Л. Украинки, произведения для хора a capella. Для хоровых сочинений отбирались тексты современных авторов (Домрина, Черномородина), но обращался он также к классике: Есенину, Блоку, Хафизу...

Д. Загорецкий был ярким, колоритным, вдохновенным представителем школы К.К. Пигрова, сумевшим аккумулировать весь многовековой опыт хорового искусства. Имя Дмитрия Станиславовича Загорецкого стало известно в стране и за ее пределами в 1957 г.: блестящее выступление с хором Пигрова на Московском фестивале молодежи и студентов в качестве дирижера.

Дмитрий Станиславович Загорецкий мог передать в хоровом исполнении широкую и красочную гамму человеческих чувств, душевных движений. Ему отлично удавалось исполнительское воплощение философского раздумья, эпической широты, пейзажно-звуковой изобразительности музыки, но, пожалуй, ближе всего ему было выражение драматической напряженности. Его концертный показ был всегда вызван рождением нового художественного качества и являлся активно-творческим процессом. Он был в состоянии на концерте изменить привычный динамический план, ускорить или сдержать темповый порыв певцов (установленный ранее на репетициях), вызвать у хора новый исполнительский штрих, резко преобразить характер и настроение произведения.

Сам маэстро обладал феноменальным техническим мастерством. Жест его небольших кистей и пальце по отношению к общему крепкому телосложению был удивительно лаконичен, предельно точен и одновременно необычайно разнообразен.

Исполнительское мастерство Д. Загорецкого непосредственно проявилось в его блестящих, неповторимых интерпретациях. Нотную запись он рассматривал как что-то неточное, приблизительное в отношении темпа,

ритма, динамики, оттенков характера звучания. Он часто приводил слова А.Скрябина о том, что „точно записать музыку нельзя”. «В процессе создания интерпретаций он настаивал, что записанное в нотах не всегда является наилучшей формой выражения, и что исполнение произведения – не озвучивание нот, а творческий акт художника... Недаром многие авторы – И. Шамо, Я. Цегляр, С. Кравченко, Т. Сидоренко-Малюкова, Д. Кабалевский – разрешали, а иногда и просили вносить коррективы в произведения после их исполнения Загрецким, и, создавая новые опусы, советовались с ним» [10, с. 127]. Аналогичный случай художественного творчества с композитором и „вытягивание” сочинения до совершенства имело исполнение хором под управлением Загрецкого фрагмента „Чёрный камень” из „Реквиема” Д. Кабалевского. В партитуре очевидны „швы”, чувствуется „трение” приёмов, идущих от массово-песенной обобщённости. Секрет мастерства Загрецкого – как это ему удалось уравновесить, совместить. Но всё было у него органично, проникновенно и подлинно трагедийно – казалось, лучшей музыкальной композиции не придумаешь... Кабалевский, послушав своё творение, был поражён, - сказал, что такого он даже не предполагал. И снова подлинное художественное открытие...

Д. Загрецкий продолжал расширять репертуар и работать над современными хоровыми произведениями Д. Шостаковича, А. Флярковского, сюитой А. Кравченко «Русские фрески», украинской классикой Н. Леонтовича, Н. Лысенко, К. Стеценко, Б. Лятошинского, С. Орфеева. К 50-летию консерватории была исполнена кантата «Жовтень» под руководством автора – К. Данькевича. Позже на постановку своего «Реквиема» приезжал в Одессу Д. Кабалевский. Для хора писали музыку одесские композиторы: А. Красотов – «Ода солнцу», «Апрель –100», Т.Сидоренко-Малюкова – сюиты «Лесной янтарь», «Цветущая Одесса»....

Л. М. Бутенко вспоминает: «Дмитрий Станиславович Загрецкий любил духовную музыку. В его концертах она достойно представляла высокую полифонию Возрождения, гениальные творения И. Баха, Г. Генделя, В.

Моцарта, Дж. Верди, православная же церковная музыка не исполнялась, а если и звучала, то полуанонимно. В отличие от западных культовых сочинений, она считалась советскими идеологами тлетворной для народа... И Загребский нашел выход, сочинив к духовным произведениям некие вполне лояльные квазиритмические тексты о памяти и славе погибшим... В концертах успешно зазвучала православная духовная музыка Д. Бортнянского, С. Рахманинова, благодарно принимаемая слушателями и ничего не подозревавшими партидеологами»[2]. В свое время Д. Загребский помогал К. К. Пигрову в качестве регента и был сам автором духовных произведений.

«Свободно-романтические принципы работы Загребского-хормейстера, склонного к импровизационности, сиюминутной находке, использованию неординарных темброво-динамических красок и эффектов – все это создавало четкую стилистическую линию «аклассического» толка. Так создавались «экспрессионистические» установки, побудившие его воспитанников обращаться к современным партитурам» – отмечает Н. Заболотная [16, с.186-187]. Яркую страницу репертуара составляли произведения самого дирижера: хоровые романсы-миниатюры «Лишь ты сияй», «Я коротаю жизнь», «Над окошком месяц» [9, с. 154].

По мысли Дмитрия Станиславовича раскрытие художественного образа, его воплощение в хоровом пении возможно только техническими средствами, и чем выше техническое мастерство, чем оно совершеннее – тем более глубокие и тонкие художественные задачи можно ставить перед хоровым коллективом, тем самым, подтверждая слова Шумана что «техника открывает путь вдохновению».

Принцип: «техническое совершенство – неременное условие создания полноценного художественного образа» в классе Д. Загребского неукоснительно и последовательно воплощался в жизнь.

Возьмём к примеру „Піють півні” Леонтовича. (Это отрывок из его труда «Техническое совершенство – обязательное условие высокохудожественного исполнения».) Если где-то в начальном периоде работы, мы, овладевая техническими трудностями, работали над аккуратным, точным исполнением синкопы, пытаюсь их понять, мы не можем не прийти к ощущению, что эти синкопы вносят какую-то угловатость, нарушают плавность, естественность, гармонию (не в музыкальном, а в широком понимании этого слова). Если мы обратимся к тексту и увидим, что речь идет о человеке, спящем до четвёртых петухов и в таком состоянии идущем домой, нетрудно догадаться какая у него походка. И вот эту походку, эту потерю координации движений, когда человек неожиданно припадает и качается то в одну, то в другую сторону и призваны отобразить эти синкопы. И теперь мы можем увидеть и эту корчму, и эту улицу, и этого пьяного человека на этой улице, и его нервную заплетающуюся походку. И теперь мы уже будем стремиться исполнять не синкопы, а походку этого человека, потерявшего устойчивость и координацию движений. Так техническими средствами, в данном случае метроритмическими (синкопами), мы сумели передать, воплотить художественный образ. Но и здесь могут быть различные, чуть ли не противоположные интерпретации. Однако дирижёра, к примеру, может привлечь образ пустынной ночной деревенской улицы и одинокая фигура пьяного человека, нетвёрдо шагающего по ней.

В конце концов, не так много есть произведений, где от первого до последнего такта сохраняется синкопированный ритмический рисунок. Конечно, это может привлечь другой какой-нибудь дирижёр – ортодокс может поставить во главу угла людей, собирающихся избавиться эту пьянчужку за очередное пьянство. В принципе, они ничего плохого не хотят: они хотят, чтобы человек бросил пить. Это хоть и своеобразная, но борьба с пьянством.

Третий дирижёр может быть задумается над тем. Почему же всё-таки этот человек пьёт? Может не от хорошей жизни. И может даже как-то

посочувствовать этому человеку. Говорить о том, какие интерпретации лучше, а какие хуже, какие правильнее, а какие неправильнее – очень трудно. Много здесь зависит от интуиции дирижёра, от зоркости его, от его личной, в конечном итоге, одарённости. Один дирижёр может увидеть очень многое там, где другой ничего не заметит.

«Пряля» Леонтовича: на словах «Ой, склоню я голівоньку» - на «ой» стоит акцент, но если понять и разобраться, то к чему здесь акцент? Казалось бы человек засыпает, клонит голову и вдруг на начале фразы стоит акцент. «Я не понимал» - говорил Загрецкий, что он должен означать, не видел картины, и естественно, что я его передавал, то излишне смягчал, потому что я дирижировал только акцент и не мог уложить в общий художественный образ. С этими своими недоумениями я обратился к К.К. Пигрову. Он мне сказал: «Вы видели как засыпает человек, которому нельзя спать?» У него клонится голова, но вдруг он вздрагивает, спохватывается. Но потом его опять морит сон, он опять вздрагивает и т.д. [8].

В своё время Дмитрий Станиславович был не согласен с трактовкой „Щедрика” Леонтовича с его начальными тактами. Сопрановая группа начинает петь на pp, обрастает другими голосами, усиливается звучание и т.д. „Со всем этим я был согласен, - говорил Загрецкий, - но я не мог понять, почему солистка начинает петь mf, а после неё группа сопрано – pp. Ему казалось, что солистка должна начать где-то ppp, потом чуть громче вступает группа сопрано, потом альты и т.д., хотя усиление динамики у группы сопрано нежелательно, а солистка совсем беззвучно свой напев просто не споёт. Но, тем не менее ему это казалось нарушением логики. Этими своими сомнениями он поделился с К.К. Пигровым. Он сказал: „А почему вы не нарисуете себе такую картину. Представьте, что в какой-то дом пришла группа колядующих. Они себя сначала чувствуют несколько неуверенно, стеснительно, никак не решаются начать колядовать. И вот, самая смелая, самая бойкая дивчина выскакивает и заводит. Но люди ещё не освоились и подхватывают робко (вступление сопрановой группы). Постепенно

смущение проходит, вливаются всё новые голоса и, наконец весело и задорно звучит щедривка”. Понятно, что такая картина, нарисованная К.К. Пигровым, сразу уничтожила все сомнения, а главное, отвечала нюансам, проставленным Леонтовичем [8].

Д. С. Загорецкий был продолжателем традиций своего великого педагога, основателя Одесской Хоровой Школы профессора К. К. Пигрова. Однако, как вспоминает Л. М. Бутенко (ученик Д. С. Загорецкого), во многом они были антиподами, в том числе и в механизме «одухотворения» произведений: речь идет о необъяснимом феномене трансформации Мастера в Художника, моменте преобразования исполнительского мастерства в высокое искусство, явлении, которое носит малопонятное, если не сказать странное, определение «чуть-чуть». Предельно скрупулезная работа К. К. Пигрова, где каждый студент-хорист знал, что строит храм, а не складывает кирпичи хорового здания, заканчивалась концертом. После нескольких тактов идеально выстроенного звучания по аскетическому лицу Мастера скатывалась слеза, и происходило чудо! Хор преображался: пели уже не голоса, пели души, взволнованные Художником...

Механизм «чуть-чуть» Д. С. Загорецкого совершенно иной. Филигранность подготовительной работы была выборочной и относилась не ко всем блокам произведения, из которых он прямо на концерте творил здание хорового сочинения. Он заметно опасался длительной и педантичной репетиционной работы, на которой пение доводилось до высочайшего пигровского мастерства, боялся «запетости» произведения, т.е. тусклости эмоционального восприятия, по этой части у него была даже теория «перерепетированности». В некоторой незавершенности репетиционной работы крылся существенный психологический момент: на концерте хор был предельно собран, мгновенно реагируя на тончайшие движения души Д. С. Загорецкого, что позволяло непередаваемо импровизировать, и что не было характерно для творчества К. К. Пигрова. Обобщая, можно сказать: К. К. Пигров выстраивал совершенный храм хорового звучания на

репетициях, вдыхая на концерте в него божественный дух искусства и делая слушателя сопричастным ему, Д. С. Загорецкий творил это на глазах у слушателей, превращая тех в соучастников творческого архитектурного процесса [2].

Говоря о принципах *дирижерской школы* Д. Загорецкого, Г. С. Лиознов (его ученик) выделяет как ведущие следующие факторы: 1– пластика, ясность жестов, совершенно свободных от какой-либо скованности, зажатости, 2 – совокупность всех слагаемых дирижерского аппарата, 3 – выразительная кисть как наиболее концентрирующая внимание певцов, отражающая характер произведения, штриха, манеру подачи звука, его тембральную окраску, дикцию, 4 – конечно, лицо как зеркало души, которое отражает внутреннее состояние дирижера при интерпретации того или иного произведения [10, с. 126].

Таким образом, Одесская хоровая школа развивает традиции К. К. Пигрова в области особой вокально-ансамблевой природы искусства хорового пения – то, что мы называем «Пигровская школа чистоты строя». А техника дирижирования как система дирижерских жестов и приемов, как развитие выразительных возможностей дирижерского аппарата была унаследована от дирижерской школы Д. С. Загорецкого.

Дмитрий Станиславович Загорецкий – выдающийся хоровой дирижер, заслуженный деятель искусств УССР, Лауреат VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, профессор, талантливый представитель и продолжатель школы К.К. Пигрова, музыкант необыкновенного дарования.

Однако вклад такого выдающегося дирижера, каким был Дмитрий Станиславович Загорецкий, в духовную культуру страны до сих пор не оценен по заслугам и ждет своего всестороннего исследования, анализа и глубокого осмысления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бутенко Л. М. В классе Д. С. Загрецкого // Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы. – Одесса: ОКФА, 1994. – С. 130-135.
2. Бутенко Л. М. Мастер и музыка // Музыкальный вестник. – 2005. – №1-2. ОГМА им. А. В. Неждановой. – С. 12-14.
3. Бутенко Л. М. Воспоминания о Маэстро. К 80-летию со дня рождения Д. Загрецкого // Музыкальный вестник. – 2005. – №1-2. ОГМА им. А. В. Неждановой. – С. 23-25.
4. Бутенко Л. М. Традиции школы К. Пигрова в деятельности хормейстеров Одесского оперного театра // Одесская консерватория. Славные имена. Новые страницы. – Одесса: ООО «Гранд-Одесса», 1998. – С. 156-170.
5. Верди И. П. Традиции К. Пигрова в подготовке хормейстеров в одесском музыкальном вузе // Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы. – Одесса: «Гранд-Одесса», 1998. – С. 170-176.
6. Верди И. П. Хоровое творчество Д. Загрецкого. К 60-летию со дня рождения. Кафедра хорового дирижирования ОГМА им. А. В. Неждановой. – Одесса, 1984.– 46 с., ноты.
7. Загрецкий Д. С. Научное наследие К. К. Пигрова // Материалы хоровой конференции, посвященной 90-летию со дня рождения К. К. Пигрова. Машинопись. Библиотека ОГМА им. А. В. Неждановой. – Одесса, 1966. – 14 с.
8. Загрецкий Д. С. Техническое совершенство – обязательное условие высокохудожественного исполнения. Машинопись. Библиотека ОГМА им. А. В. Неждановой. – Одесса, 1973. – 19 с.
9. Заболотная Н. Г. Об исполнении Д. Загрецким музыки Мессы h moll И. С. Баха // Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы. – Одесса: «Гранд-Одесса», 1998. – С. 182-188.
10. Лиознов Г. «Новая музыка» в репертуаре хора ОГК // Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы. – Одесса: «Гранд-Одесса»,

1998. – С. 153-156.

11. Шатова І. О. Репертуарні основи Одеської хорової школи: традиція і сучасність // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 5. – Одеса: Друкарський дім, 2004 – С. 349-362.

12. Шатова И. А. Стилиевые основы Одесской хоровой. Дисс. ... канд. искусствоведения. – Одеса: 2005. - 217с.