

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

В. В. Бортновский

**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ
ДИРИЖЕРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Учебно-методическое пособие

*Рекомендовано учебно-методическим объединением
по образованию в области культуры и искусств
для студентов направления специальности 1-18 01 01-02
Народное творчество (инструментальная музыка),
специализации 1-18 01 01-02 02 Инструментальная
музыка духовая*

Минск
БГУКИ
2023

УДК 78.071.2(075.8)
ББК 85.315.1-73
Б836

Рецензенты:

*кафедра оркестрового дирижирования и инструментовки
учреждения образования «Белорусская государственная
академия музыки»;*

*В. Н. Корольчук, профессор кафедры композиции
учреждения образования «Белорусская государственная
академия музыки», доцент*

Бортновский, В. В.

Б836

История и теория дирижерского исполнительства : учеб.-метод. пособие / В. В. Бортновский ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2023. – 106 с.

ISBN 978-985-522-330-7.

Рассматривается круг вопросов, связанных с историей становления и развития западноевропейского дирижерского исполнительства. Эволюция дирижерского искусства дается сквозь призму творческих портретов наиболее видных представителей национальных школ западноевропейского искусства.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов, магистрантов, аспирантов, а также всех, кто интересуется вопросами дирижерского искусства.

УДК 78.071.2(075.8)
ББК 85.315.1-73

ISBN 978-985-522-330-7

© Бортновский, В. В., 2023
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Тема 1. Формы управления коллективным исполнением в период Древний мир – эпоха Возрождения	6
Тема 2. Формирование ансамблевого и оркестрового исполнительства в XVII – первой половине XVIII в.	10
<i>Творческий портрет К. Монтеверди</i>	12
<i>Творческий портрет А. Вивальди</i>	14
<i>Творческий портрет Г. Ф. Генделя</i>	16
Тема 3. Эпоха Просвещения и Венская классическая школа ...	20
<i>Творческий портрет К. В. Глюка</i>	22
<i>Творческий портрет Й. Гайдна</i>	25
Тема 4. Эволюция оперно-симфонического исполнительства в эпоху романтизма	29
<i>Творческий портрет К. М. Вебера</i>	32
<i>Творческий портрет Ф. Мендельсона-Бартольди</i>	34
<i>Творческий портрет Г. Берлиоза</i>	36
<i>Творческий портрет Ф. Листа</i>	39
<i>Творческий портрет Р. Вагнера</i>	43
Тема 5. Австро-немецкая дирижерская школа последней четверти XIX–XX в.	47
<i>Творческий портрет Г. Малера</i>	50
<i>Творческий портрет Р. Штрауса</i>	53
<i>Творческий портрет Х. Бюлова</i>	57
<i>Творческий портрет А. Никиша</i>	60
<i>Творческий портрет В. Фуртвенглера</i>	63
<i>Творческий портрет Б. Вальтера</i>	65
<i>Творческий портрет О. Клемперера</i>	67
<i>Творческий портрет Г. Караяна</i>	69
Тема 6. Оперно-симфоническое исполнительство XX в.	75
<i>Творческий портрет Л. Стоковского</i>	77
<i>Творческий портрет А. Тосканини</i>	80
<i>Творческий портрет Э. Ансерме</i>	84
<i>Творческий портрет К. Бёма</i>	86
<i>Творческий портрет Г. Вуда</i>	88
<i>Творческий портрет А. Клуитенса</i>	91
<i>Творческий портрет Ш. Мюниша</i>	92
<i>Творческий портрет К. Аббадо</i>	95
<i>Творческий портрет Л. Бернстайна</i>	96
Список использованной литературы	100

ПРЕДИСЛОВИЕ

Дирижирование является одной из сложнейших и многогранных профессий в области музыкального исполнительства. История хранит примеры, когда наличие ярко выраженных природных музыкальных данных не гарантировало успех на дирижерском поприще. Достаточно вспомнить известные «печальные» примеры из дирижерской практики П. И. Чайковского и А. К. Глазунова и задуматься над проницательными словами Н. А. Римского-Корсакова, который сказал, что дирижерство – дело темное. Принято считать, что великие личности творят историю, а их имена становятся символами эпох. Однако дирижерская (или капельмейстерская) деятельность, несмотря на большой исторический опыт, долгое время находилась в тени, как бы на втором плане.

В XVII, XVIII и первой половине XIX в. профессии «дирижер» не существовало. Дирижером, как правило, был композитор, исполнявший большей частью произведения собственного сочинения. Успешно в этом амплу себя проявили такие замечательные композиторы, как И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Й. Гайдн, Ф. Мендельсон, К. М. Вебер, Г. Берлиоз, Р. Вагнер. Только во второй половине XIX в., отмеченной бурным развитием национальных музыкальных культур и интенсивным распространением симфонического исполнительства, в сознании общества происходит переоценка значения дирижера в музыкальном процессе.

Музыкальная практика XIX в. выдвигает перед исполнителями новые задачи, поставив во главу угла идею художественного исполнения, тем самым окончательно оставив в прошлом период примитивного отмахивания или отбивания такта. Начало новой страницы в истории дирижирования связано с именем выдающегося немецкого дирижера Х. Бюлова и не менее яркими представителями послевагнеровской немецкой дирижерской школы – Х. Рихтером, Ф. Мотлем, К. Муком, Ф. Вейнгартнером.

XX век в полной мере реабилитировал дирижерскую профессию. Своеобразными символами эпохи, олицетворением высшего проявления человеческих возможностей в сфере музыкального исполнительства стали Г. Малер, А. Никиш, О. Клемперер, Б. Вальтер, А. Тосканини, С. Кусевицкий, В. Менгельберг, Е. Мравинский, Л. Стоковский, Л. Бернштейн, Г. Караян, Е. Светланов.

В пособии «История и теория дирижерского исполнительства» рассматриваются вопросы возникновения и формирования западноевропейского дирижерского искусства. Круг представленных творческих портретов ограничивается представителями оперно-симфонического дирижирования и не включает дирижеров, проявивших себя в других областях дирижерского исполнительства – руководителей духовых, народных, эстрадных и хоровых коллективов.

Учебно-методическое пособие ориентировано на приобретение студентами профессиональных знаний в области истории дирижерского исполнительства сквозь призму эволюции средств и методов управления оркестровым коллективом. Пособие будет способствовать формированию у обучающихся компетенций, необходимых для решения профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития музыкального творчества. Работа будет интересна для широкого круга читателей (от любителей музыки до профессиональных музыкантов) и поможет им ближе познакомиться с творчеством выдающихся исполнителей, добившихся широкого признания.

Тема 1. Формы управления коллективным исполнением в период Древний мир – эпоха Возрождения



История инструментального творчества берет начало в богатых традициях культуры Древнего мира. Эта связь прослеживается в видах инструментария и способах его применения. Античная Греция, взяв многое из обширного наследия Ближнего Востока, создала новые духовные ценности, которые легли в основу художественного облика Древнего мира, а затем нашли продолжение в европейском искусстве эпохи Возрождения. Примером данного процесса являются бесчисленные памятники скульптуры, живописи, литературы. Очевидно, что игра на инструментах и музыкальное сопровождение пения или танцев были неотъемлемой составляющей культурной жизни.

Примитивные формы организации коллективного исполнения (стук, хлопанье в ладоши, притоптывание) лежали в основе разных музыкально-танцевальных действий. Параллельно с шумовыми способами управления коллективным исполнением, язык жестов, возникший значительно раньше человеческой речи, эффективно участвовал в первоначальных формах управления массовыми действиями древних. Можно предположить, что в реальной жизни было естественным совмещение таких способов.

Развитие форм управления коллективным исполнением связано с искусством Древней Греции, ставшей колыбелью европейской цивилизации, где возникло понятие оркестра, тесно связанное с древнегреческим театром. Управление театрализованным действием и музыкальным сопровождением осуществлялось корифеем, находившимся в центре круглой площадки (оркестра) и отбивавшим ногой нужный ритм. Многие традиции Древней Греции были перенесены в искусство Древнего Рима. Руководство исполнением осуществлялось железной подошвой башмака, впоследствии замененной ударами палки баттуты (от итал. *battere* – бить, ударять).

В период европейского Средневековья (до начала эпохи Возрождения) инструментальное искусство развивалось как песенно-инструментальное и было связано с деятельностью странствующих музыкантов (жонглеров во Франции, шпильманов в Германии, гистрионов, хогдаров в Испании, Италии, Англии и др.). Приблизительно с XI в. кочевой образ жизни музыкантов поменялся на оседлый, например, в рыцарских замках, что привело к профессионализации их искусства, которое получило светский характер.

Главным завоеванием светской культуры стал интенсивный прогресс инструментального искусства. К началу XIV в. получили распространение и популярность игра на лютне, вихуэле, клавесине (вёрджинеле). Эпоха Возрождения дала толчок широкому общению разных народов в области культуры, в частности музыки. Накапливающийся общеевропейский музыкальный опыт стал фундаментом прогресса в инструментальном исполнительстве. Увеличилось количество разнообразных по составу ансамблей, которые не вели самостоятельную концертную деятельность, а выполняли, в основном, функцию сопровождения пения и танцев. Руководителем был один из музыкантов, который подавал сигналы к началу музыки и ее завершению.

Другим способом управления, связанным с хоровым исполнением, была хейрономия (др.-греч. *χεῖρ* и *νόμος*, греч. *χεῖρ* – рука и *nomos* – познание), возникавшая в результате появления многочисленных церковных хоров в условиях многоголосного полифонического пения. С помощью различных движений рук ведущий показывал длительность, ритмику, высоту звуков ис-

полняемой музыки. Некоторые основополагающие понятия из управления хором пришли и в инструментальную музыку (например, такт).

Если церковные хоры были достаточно стабильны по составу, то инструментальные отличались пестротой составов. В композициях авторы не указывали точный состав исполнителей. В нотах часто обозначались голоса и инструменты, что давало свободу выбора руководителям и исполнителям.

В то же время изменился и способ управления ансамблями. Один из музыкантов осуществлял руководство исполнением посредством взмахов руки, кивка головы, стука по пюпитру или ногой.

Наиболее характерным для этого периода было объединение как шумового, так и визуального способов управления.

В помощь студенту

План темы

1. Игра на инструментах и музыкальное сопровождение пения или танцев как неотъемлемая составляющая культурной жизни в период Древний мир – эпоха Возрождения.

2. Примитивные (шумовые) формы организации коллективного исполнения.

3. Возникновение понятия «оркестр».

4. Корифей и его функции.

5. Функция баттуты.

6. Странствующие музыканты и их деятельность.

7. Хейрономия как способ управления хором.

Литература для самостоятельного изучения

1. *Афанасьева, А. А.* История дирижерского исполнительства : учеб. пособие / А. А. Афанасьева. – Изд. 2-е, доп. – Кемерово, 2007. – С. 4–6.

2. *Гинзбург, Л. М.* Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Л. М. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 631 с.

3. *Грум-Гржимайло, Т. Н.* Музыкальное исполнительство : (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней) / Т. Н. Грум-Гржимайло. – М. : Знание, 1984. – 158 с.

4. *Грум-Гржимайло, Т. Н.* Оркестр и дирижер / Т. Н. Грум-Гржимайло // Музыкальное искусство. – М., 1984. – С. 90–112.

5. *Раабен, Л.* Жизнь замечательных скрипачей / Л. Раабен. – М. : Музыка, 1967. – 311 с.

6. *Сидельников, Л. С.* Симфоническое исполнительство / Л. С. Сидельников. – М. : Сов. композитор, 1991. – 285 с.

7. *Шатило, З. Б.* Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учеб.-метод. пособие / З. Б. Шатило. – Минск, 1990. – С. 3–7.

Тема 2. Формирование ансамблевого и оркестрового исполнительства в XVII – первой половине XVIII в.



Начало XVII в. судьбоносное в истории развития оркестрового исполнительства. Возникший в Италии новый музыкальный жанр – драма посредством музыки (позднее – опера) – потребовал нового отношения к сопровождавшему сценическое действие ансамблю инструменталистов.

Ансамбли инструменталистов в то время назывались хором или капеллой, а их руководители – капельмейстерами. Современное содержание термин «оркестр» приобрел лишь с середины XVIII в.

Качественные изменения произошли в составе инструментов. На смену группе виол пришло семейство скрипок, утвердившееся как одна из ведущих групп инструментального ансамбля. Сформировавшаяся к тому времени нотная запись дала возможность композиторам более точно фиксировать музыкальную ткань и послужила толчком для появления партитуры – своеобразного графического выражения инструментальной музыки.

Заметной фигурой, оказавшей влияние на реформу в области оперного жанра и инструментального искусства, был К. Монтеверди. Преобразователь оркестра, определивший его формирование и соотношение инструментов, значительно обогатил выразительные возможности за счет расширения и введения новых приемов игры (например, пиццикато и тремоло струнных). Способствовал обогащению инструментального искусства и проявлению богатейшего потенциала в музыкально-драматургическом решении опер.

С начала XVII в. именно опера стимулировала развитие оркестра и оркестровой культуры. Новый жанр быстро приобрел популярность, получив распространение не только в Италии, но и во Франции, Германии, Испании, Англии. Интенсивно развиваясь, новый жанр стабилизировал определенный состав инструментария. В то же время происходит разделение светских оркестров на оперные и концертные. Объединяющим элементом в организации управления оркестром являлась инициатива руководителя, который был ограничен необходимостью играть на инструменте (на органе – в церковном, оперном оркестрах, или клавесине – в концертном оркестре). Поэтому, будучи стесненным в свободе управления с помощью разнообразных движений, руководитель продолжал использовать шумовой метод управления с использованием баттуты. Наряду с этим широко распространенным приемом управления оркестром была харта – свернутый в трубку лист бумаги. В целом же для периода XVII–XVIII вв. функции дирижера большей частью определялись организацией ритмической слаженности звучания оркестра, показа начала и завершения игры. Вышеуказанные способы управления оркестром длительное время применялись одновременно. Следует отметить, что в Италии, где жанр оперы получил развитие, наиболее характерным был прием управления за клавесином, по традициям того времени первыми тремя представлениями управлял композитор. В других европейских странах, например, в Германии, капельмейстер часто управлял оркестром с помощью баттуты. Параллельно развивается и иной способ руководства. Постепенно функции управления берет на себя концертмейстер оркестра. Таким образом, внутри оркестра складывается практика двойного управления. В то время популярной становится форма

управления скрипачом-концертантом. Необходимо отметить плеяду выдающихся итальянских скрипачей, с успехом реализовавших себя в качестве руководителя оркестрового коллектива и получивших широкую известность в Европе: А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини, П. А. Локателли, Г. Пуньяни. Это происходило в период, когда струнная группа в общем соотношении инструментов в оркестре занимала ведущую роль, а значение клавесина, по мере отмирания системы генерал-баса, теряло позиции. Данный способ управления камерным оркестром успешно практикуется и в настоящее время.

Творческий портрет К. Монтеверди (1567–1643)



9 мая 1567 г. в североитальянском городе Кремона в семье врача родился первенец, которого окрестили именем Клаудио. Мальчик оказался музыкально одаренным, прошел обучение у капельмейстера Кремонского кафедрального собора М. Индженьери. Успехи Клаудио были стремительными. За короткое время он стал виртуозом, играющим на многих музыкальных инструментах, а когда ему минуло 15 лет, нотоиздательская фирма в Венеции опубликовала первый сборник его сочинений. Отныне пятиголосный мадригал станет одним из основных жанров творчества Монтеверди.

В 1590 г. К. Монтеверди получает приглашение занять место певчего и гамбиста при дворе герцога Мантуи Винченцо Гонзага. С 1602 г. становится капельмейстером. Для Клаудио это

были годы творческих открытий (знакомство с музыкальной культурой европейских стран – венгерской, французской, австрийской, голландской) и плодотворного созидания.

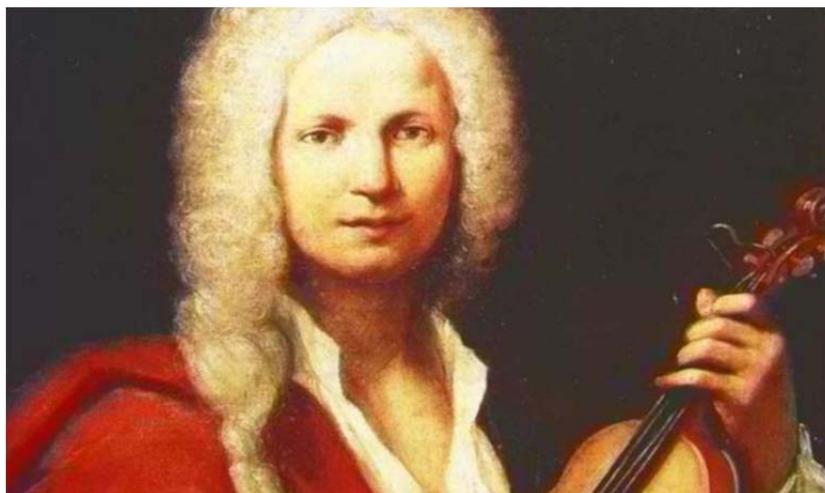
В конце XVI в. Италия стала ареной реализации идей обновления музыкального искусства, ниспровержения гегемонии полифонического стиля и утверждения гомофонного стиля. Монтеверди был на стороне происходящих новаций. В 1607 г. он создает драму «Орфей», воплощая новаторские идеи, определившие пути развития оперного жанра. Весть о грандиозном успехе «Орфея» в Мантуе разнеслась по стране, и Монтеверди оказался одним из прославленных людей Италии.

В 1613 г. начинается последний, но славный период жизни и творчества Монтеверди. Переехав в Венецию, он занимает пост капельмейстера собора Сан-Марко. Это был первый по значимости музыкальный пост за пределами Ватикана. За тридцать лет работы капельмейстером в соборе Монтеверди создал огромное количество месс, мотетов, псалмов и других духовных сочинений, помимо этого под его управлением три раза в неделю проходят концерты.

В начале 1630-х гг., пережив страшную эпидемию чумы, коснувшуюся и его родных, Монтеверди принимает духовный сан. Став духовным лицом, он остается светским человеком, художником. Композитор размышляет о музыкально-эстетических проблемах, желая осмыслить творческую практику. Среди новшеств многие непосредственно обращены к инструментальной музыке. Творец «Орфея» впервые раскрыл огромные выразительные возможности оркестра и инструментального ансамбля. Вместе с тем композитор не писал в чисто инструментальных жанрах. На протяжении творческого пути Монтеверди был композитором-драматургом, утверждая союз музыки и слова. В последние годы жизни из-под его пера вышли два шедевра: «Возвращение Улисса» (1641) и историческая опера «Коронация Поппеи» (1642), которые считаются кульминацией творчества.

Скончался маэстро 29 ноября 1643 г., в историю он вошел как один из великих реформаторов европейского музыкального искусства в эпоху переходного периода – от позднего Ренессанса к раннему барокко.

Творческий портрет А. Вивальди (1678–1741)



Изысканная роскошь, пышность и причудливая эстетика эпохи барокко в полной мере нашли воплощение в творчестве знаменитого венецианца Антонио Вивальди. Его называют итальянским Бахом: за шестьдесят три года жизни музыкант написал около 800 произведений, включая оперы, хоровые произведения, более 500 концертов для различных инструментов и оркестра. Талантливый композитор-новатор, несравненный скрипач-виртуоз, капельмейстер и педагог оставил богатейшее творческое наследие, занимающее сегодня почетное место в мировом музыкальном искусстве.

В 1678 г. в Венеции в семье цирюльника Джованни Батиста Вивальди родился сын Антонио. В конце XVII в. Венеция была признанной столицей развлечений, городом-праздником, где жизнь проходила под звуки музыки, и дом будущего композитора не являлся исключением. Глава семейства Вивальди настолько искусно владел мастерством игры на скрипке, что его пригласили выступать в составе оркестра собора Святого Марка. Музыкальное дарование юного Антонио проявилась рано. В десятилетнем возрасте он изредка замещает в оркестре отца. Художественная культура Венеции того периода имела одну своеобразную традицию – музыкальная карьера любого музыканта часто была сопряжена с получением духовного звания. Вместе с тем это не препятствовало реализации художественных намерений в области светской музыки, вплоть до оперы, и было скорее внешней формой благочестия. Именно

такой характер носило посвящение в низший духовный сан 15-летнего Вивальди. К тому времени он приобрел репутацию скрипача-виртуоза, а в 1703 г. его пригласили в качестве педагога одной из венецианских консерваторий – «Ospedale della Pieta». Вивальди должен был создавать для учащихся огромное количество духовной и светской музыки – оратории, кантаты, концерты. Также в круг его обязанностей входили занятия с хористами, проведение репетиций оркестра и дирижирование концертами. Немного позднее прибавились бесчисленные гастрольные выступления при постановке его опер. По традиции первыми премьерными спектаклями должен управлять автор. Конечно, обращение Вивальди к оперному жанру было не случайным. В Венеции начала XVIII в. царило всеобщее увлечение музыкально-драматическим искусством. В 1637 г. после открытия первого общедоступного театра жанр оперы занимает ведущее место в музыкальной культуре Италии. В многочисленных операх (известно около 50 названий) А. Вивальди не стремился выступать реформатором жанра, а продолжал развивать утвердившиеся традиции венецианской оперы. Его оперный дебют («Оттон на вилее», 1713) проходит с грандиозным успехом. Поражает интенсивность создания им новых оперных опусов в этот период, по 3–4 в год. Его слава как оперного композитора растет. В итоге Вивальди получает приглашение занять место капельмейстера при дворе губернатора Мантуи. Признание Вивальди неуклонно растет, маэстро активно сотрудничает с театрами Милана, Рима, Флоренции, Вероны... Он совершает многочисленные турне по городам Европы (Вена, Прага, Амстердам). Все это говорит о возросшей европейской известности и поразительной творческой активности композитора. На склоне лет дела его сильно пошатнулись. Вивальди решает вернуться в Венецию, надеясь обрести душевное равновесие в родном городе. Но там его постигло горькое разочарование, его музыкальные сочинения больше не вызывали восторга. У публики появились новые кумиры, в этот период на первый план выдвигается поколение композиторов во главе с Дж. Тартини. В шестьдесят два года Вивальди пытается исправить положение и отправляется в Вену к давнему почитателю его таланта, императору Карлу VI. Однако удача оставила маэстро. 28 июля 1741 г. всеми забытый А. Вивальди поки-

дает этот мир. Так завершился жизненный путь человека, которому рукоплескала музыкальная Европа.

*Творческий портрет Г. Ф. Генделя
(1685–1759)*



Ровесник Д. Скарлатти и И. С. Баха, Георг Фридрих Гендель является одним из великих композиторов эпохи барокко.

Георг Фридрих Гендель родился в Галле (Германия) в 1685 г., когда его отцу (цирюльнику-хирургу по профессии) было шестьдесят три года, а матери – тридцать четыре. Музыкальные способности маленького Георга вызвали, однако, решительное сопротивление со стороны отца, мечтавшего о юридической карьере для сына. Однако герцог Саксен-Вейсенфельский Иоганн Адольф I восхищался игрой 7-летнего мальчика, поэтому отец был вынужден нанять в учителя лучшего музыканта города, композитора и органиста Галльской приходской церкви Ф. В. Цахау. Под его руководством юный Гендель успешно осваивал игру на различных инструментах (клавесине, скрипке, гобое, органе), а также постигал искусство контрапункта. Успехи в обучении не заставили себя ждать. В 1702 г., будучи студентом юридического факультета Галльского университета, Гендель занимал пост органиста в Галльском кальвинистском соборе. Работа послужила превосходной школой для молодого музыканта. Он должен был писать много и быстро (хоралы, псалмы, мотеты, кантаты), пополняя церковный репертуар, который менялся каждое воскресенье.

Весной 1703 г., осознав силу своего таланта, Георг покидает Галле и направляется в город немецкой оперы Гамбург, который на тот момент являлся своеобразной немецкой Венецией. К. Бернгард (ученик Г. Шютца) основал в этом городе знаменитый Collegium Musicum, а в 1677–1678 гг. там открылся первый публичный оперный театр, где созданы первые оперы Генделя – «Альмира» и «Нерон» (1705), а спустя три года – «Дафна» и «Флориндо».

В 1706 г. (период разорения Гамбургской оперы) Фердинандо де Медичи пригласил композитора в Италию. Известный «Dixit Dominus» на слова 110 псалма, оратории «La Resurrezione» и «Il trionfo del tempo», первая итальянская опера «Родриго» – эти и другие произведения Гендель напишет именно там. Публика, пораженная величием и пышностью стиля, аплодировала стоя при исполнении арии «Il caro Sassone» из оперы «Агриппина». Интересен факт, что в Италии Гендель больше прославился как исполнитель-виртуоз на клавишине, чем композитор. Тем не менее в 1709–1710 гг. долгожданный успех постановки оперы «Агриппина» приносит Генделю известность не только в Италии, но в Европе.

В 1710 г. двадцатипятилетний Гендель как капельмейстер принца Георга, будущего короля Великобритании и Ирландии, переезжает в Лондон – город, с которым связана последующая творческая жизнь композитора. Он появляется в Англии в тот момент, когда со смертью Г. Перселла завершилась эра в истории английской музыки. До сих пор Георг вел жизнь одного из тех бесчисленных придворных музыкантов, которые пользовались покровительством какой-либо царственной особы и писали для избранного общества. Но с 1720 г. Гендель возглавляет театр, проявляя поразительную жизненную энергию, создает по две-три оперы в год, растрачивая силы на управление недисциплинированной труппой. Только в период 1736–1737 гг. он два сезона дирижирует операми и ораториями, при этом написав одну ораторию, один псалом и четыре оперы. Утомленный интригами, преследуемый банкротством, в течение двадцати лет тратящий талант ради парадоксальной задачи – привить в Лондоне итальянскую оперу, Гендель решает покинуть Англию.

В 1730-х гг. Гендель чаще обращается к жанру монументальной оратории: «Дебора» (1733), «Саул» (1739), «Израиль в Египте» (1739) и др. В 1740-х гг. оратория полностью вытеснила оперу в творчестве композитора. Время, проведенное в Дублине, наравне с юными годами в Италии, было самым счастливым в жизни Георга. В 1741–1742 гг. он с успехом дает две серии концертов (по шесть в каждой). Исполнение в 1742 г. оратории «Мессия» окончательно закрепляет за ним положение одного из ведущих композиторов современности. В последующие годы авторитет и слава маэстро продолжают расти. В 1745–1746 гг., во время вооруженной борьбы англичан против попыток реставрации династии Стюартов с помощью шотландской армии, героическое творчество Генделя получило всеобщее признание. Произведения тех лет – «Гимн добровольцев», оратории «На случай» и «Иуда Маккавей» – принимались с энтузиазмом патриотически настроенной аудиторией. До конца жизни Гендель славился репутацией выдающегося композитора, неизменным успехом сопровождалось его выступление в качестве органиста, однако слепота и тяжелая болезнь, поразившие Генделя в начале 1750-х гг., прервали его триумф. Ослепший, он девять лет прожил во тьме. За неделю до кончины маэстро присутствовал на концерте, где исполнялась его оратория «Мессия», а 14 апреля 1759 г. он скончался. Композитора, снискавшего славу всей Европы, похоронили в Вестминстерском аббатстве с пышностью, присущей погребению государственных мужей Англии.

В конце бешеной борьбы, побежденный и непобедимый, создавая шедевры, Г. Ф. Гендель поднялся на творческом пути до вершины искусства, великих ораторий, обессмертивших его имя.

В помощь студенту

План темы

1. Возникновение нового музыкального жанра – драмы посредством музыки (в дальнейшем – опера).
2. Капельмейстер и его функции.
3. К. Монтеверди и реформа в области оперного жанра.
4. Развитие оркестра и оркестровой культуры в XVII в.

5. Разделение светских оркестров на оперные и концертные.
6. Практика двойного управления оркестром.
7. Творческий портрет А. Вивальди.
8. Творческий портрет Г. Ф. Генделя.

Литература для самостоятельного изучения

1. *Асафьев, Б.* О симфонической и камерной музыке : пояснения и прил. к программам симфон. и камерн. концертов / Б. Асафьев ; предисл. А. Н. Дмитриева. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1981. – 216 с.
2. *Афанасьева, А. А.* История дирижерского исполнительства : учеб. пособие / А. А. Афанасьева. – Изд. 2-е, доп. – Кемерово, 2007. – С. 14–27.
3. *Барна, И.* Если бы Гендель вел дневник... / И. Барна ; пер. с венгер. В. Тогобицкого. – Будапешт : Корвина, 1972. – 275 с.
4. *Белецкий, И. В.* Антонио Вивальди : 1678–1741 : краткий очерк жизни и творчества : попул. монография / И. В. Белецкий. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1975. – 87 с.
5. *Бронфин, Е. Ф.* Клаудио Монтеверди. 1567–1643 : краткий очерк жизни и творчества / Е. Ф. Бронфин. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1970. – 102 с.
6. *Грум-Гржимайло, Т. Н.* Оркестр и дирижер / Т. Н. Грум-Гржимайло // Музыкальное искусство. – М., 1984. – С. 90–112.
7. Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика / ред.-сост., авт. вступ. ст., доп. и коммент. Л. М. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 631 с.
8. *Друскин, М. С.* История и современность : статьи о музыке / М. С. Друскин. – Л. : Сов. Композитор : Ленингр. отд-ние, 1960. – 319 с.
9. *Сидельников, Л. С.* Симфоническое исполнительство / Л. С. Сидельников. – М. : Сов. композитор, 1991. – 285 с.

Тема 3. Эпоха Просвещения и Венская классическая школа



Своеобразным итогом деятельности многих поколений музыкантов в течение почти двух веков после итальянского Возрождения стала венская классическая школа. В XVII–XIX вв. в культуре европейских государств на смену вычурному и противоречивому барочному стилю приходит строгий рационалистический классицизм, основные принципы которого направлены на создание идеальных, четких, логически завершенных и гармоничных произведений искусства. Классицизм привнес в музыку новые тенденции, относящиеся к содержанию и форме сочинений. В данный период в творчестве композиторов достигают совершенства такие жанры, как соната, симфония и опера. Настоящей революцией в музыкальном искусстве стала реформа К. В. Глюка, провозглашавшая три основных требования к сочинениям: правда, естественность и простота. Оперная реформа и ее художественные идеалы оказали огромное влияние не только на процессы современного музыкального театра, но и получили развитие в творчестве В. А. Моцарта и Л. Бетховена.

Во всемирную историю музыки К. В. Глюк вошел как выдающийся композитор, осуществивший в XVIII в. серьезные преобразования в оперном искусстве, оказавшие большое вли-

яние на развитие европейского музыкального театра. Основные положения реформы сводятся к тому, что все компоненты оперного спектакля (сольное пение, хор, оркестр и балетные номера) должны быть связаны и подчинены единому замыслу, то есть как можно полнее раскрывать драматическое содержание произведения. Смелость и новизна музыкального мышления К. В. Глюка, его драматургические принципы и эстетические взгляды создали необходимые предпосылки для великих художественных открытий венских классиков.

Перспектива развития оркестра была связана с утверждением жанра симфонии, ставшего олицетворением эпохи Просвещения в контрастах и драматических переживаниях. Заложенный в новой музыкальной форме и музыкальном жанре симфонизм как способ мышления определил эволюцию эмоционально-драматургического диапазона музыки.

Венцом деятельности музыкантов в данном направлении явилась Венская классическая школа и творчество ее видных представителей – Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена, а выразителем – симфонический оркестр. Следует отметить, что расцвет Венской классической школы был подготовлен повсеместным развитием оркестровой культуры Италии, Франции, Англии, особенно Германии, где процветание (подъем) инструментального исполнительства было обусловлено ее раздробленностью, творческой деятельностью капелл многочисленных королевств, герцогств, княжеств. Наиболее ярким явлением того времени следует считать деятельность капеллы мангеймского курфюрста в период руководства ею Я. Стамицем. Яркая эмоциональность, экспрессия, выразительные нарастания и затухания звучности, а также исключительная ансамблевая сыгранность поражали воображение слушателей. В эпоху венских классиков происходит стабилизация состава симфонического оркестра (малый и большой). Значительно изменились функции оркестровых групп, в частности, инструменты использовались во всем техническом и выразительном потенциале, что значительно обогатило тембровую палитру оркестра.

Расширение состава оркестра, усложнение музыкального языка, детализация партитуры в обозначении выразительных средств (динамики, агогики, артикуляции), стремление к

большей выразительности оркестровой игры потребовало освобождения дирижера от участия в общем ансамбле исполнителей. Появление фигуры дирижера перед оркестром явилось логическим завершением эволюции симфонического оркестра и способов управления коллективным исполнением. Руководитель впервые становится впереди оркестра, спиной или вполоборота к сцене, и лицом к публике. К этому же периоду относится и появление в его руках дирижерской палочки.

Несомненно, что начало XIX в. было плодотворным в плане эволюции оркестрового исполнительства и форм его управления. Совершенствовались инструменты, стабилизировались составы оркестров, произошло утверждение функций капельмейстера как руководителя коллектива музыкантов и репетиционно-концертного процесса.

Творческий портрет К. В. Глюка (1714–1787)



Кристоф Виллибальд фон Глюк – яркая звезда на небосклоне европейской музыкальной культуры XVIII в. Великий реформатор оперного жанра, во многом определивший развитие европейского оперного искусства.

Для развития музыкальных способностей юного Кристофа, родившегося в семье лесничего, не было благоприятных усло-

вий. В нем видели продолжателя дела отца. Тем не менее за время обучения в иезуитском колледже Глюк осваивает игру на скрипке, фортепиано, имея хороший голос, поет в церковном хоре.

В 1732 г. Кристоф наперекор воле родителей поступает в Пражский университет на факультет философии, зарабатывая на жизнь музицированием на скрипке и виолончели в составе бродячих ансамблей.

Определяющим в судьбе Глюка является 1736 г. Став на непродолжительное время певчим в капелле и камер-музыкантом в венском дворце князя Лобковиц, Кристоф получает приглашение занять должность камер-музыканта в домашней капелле итальянского магната и мецената А. Мельци в Милане (1737). Знакомство с известным итальянским композитором Дж. Самmartини и обучение композиции под его руководством завершает музыкальное образование юного Кристофа. Успешная премьера в миланском придворном театре «Реджио-Дукаль» его первой оперы «Артакеркс» (1741) приносит молодому композитору признание и заказы театров Турина, Венеции, Кремоны, Милана. За четыре года написаны десять опер, постановки которых имели успех и принесли признание искушенной итальянской публики. В 1745 г. Глюка приглашают в Англию, где он представляет два пастиччо («Падение гигантов», «Артамена»), происходит знакомство с Г. Ф. Генделем.

В следующие шесть лет Глюк гастролирует по Европе в качестве капельмейстера итальянской оперной труппы Минготти, его имя приобретает известность. Прошедшая с большим успехом в Вене постановка оперы «Узнанная Семирамида» (1748), приуроченная ко дню рождения Марии Терезии – жены императора, положила начало череде венских триумфов композитора.

После непродолжительного периода сотрудничества с труппой Дж. Локателли Глюк отправляется в Вену (1752), где вскоре занимает должность капельмейстера оперной труппы в придворном «Бургтеатре». Это время отмечено интенсивной творческой жизнью. Однако композитор начинает испытывать разочарование в жанре опера-seria. Его не устраивало то, что музыка не подчинялась драматическому действию, а лишь помогала демонстрировать певцам их вокальное искусство. Такая

неудовлетворенность вынуждала Глюка обращаться к другим жанрам, например, по совету графа Дураццо, выписавшего из Парижа несколько сценариев, он сочинил ряд французских комических опер, а также несколько балетов, среди которых – знаменитый «Дон Жуан». Хореографический спектакль, созданный композитором в 1761 г. в творческом содружестве с выдающимися итальянцами – либреттистом Р. Кальцабиджи и балетмейстером Г. Анджелини – стал предвестником преобразований Глюка в оперном искусстве.

Спустя год в Вене успешно состоялась премьера оперы «Орфей и Эвридика» (1762), которая до сих пор считается лучшим реформаторским музыкальным спектаклем композитора.

Передовые мыслители эпохи Просвещения обращаются к примеру античного театра в поисках выхода из тупика, в котором оказалась придворная опера. Сочетавший в синтетическое целое поэтическую декламацию, пластическое движение и музыку (хор) античный театр впечатлял идеальной гармонией элементов. Премьера оперы «Орфей и Эвридика» знаменует начало нового этапа не только в творчестве композитора, но и в истории европейской оперы.

Постановкой оперы «Альцеста» (1767) Глюк делает решающий шаг на пути реформы музыкального театра. То, что было намечено в опере «Орфей и Эвридика», находит здесь законченное воплощение.

В 1773 г. Глюк принимает приглашение от бывшей ученицы – юной эрцгерцогини Марии-Антуанетты, ставшей королевой Франции в 1770 г., – и переезжает в Париж. Он уповал на то, что его преобразования в оперном искусстве будут оценены именно во французской столице, являющейся центром передовой культуры. Время, проведенное в Париже, отмечается как период наибольшей творческой активности Глюка. В следующем 1774 г. в театре, который сегодня называется «Гранд-опера», исполнение оперы «Ифигения в Авлиде» стало событием в театральной жизни столицы. Окрыленный триумфальным успехом, композитор готовит «Орфея...» в новой редакции, приближенной к французской оперной традиции. Глюк вступает на путь, ведущий к созданию (в XIX в.) музыкальной драмы, основанной на непрерывном музыкальном развитии.

Постановка вызвала бурную полемику в печати между сторонниками и противниками оперной реформы люка. Музыкальная «дуэль», спровоцированная недоброжелателями, вызвавших из Италии Н. Пиччини, длившаяся почти пять лет, заканчивается победой Глюка. Премьера оперы «Ифигения в Тавриде» (1779), постановка которой потребовала от шестидесятипятилетнего композитора огромных затрат душевных и физических сил, явилась творческим итогом воплощения реформаторских идей композитора. Однако по причине резкого ухудшения здоровья он возвратился в Вену, больше никуда не выезжал и скончался 15 ноября 1787 г.

Творческий портрет Й. Гайдна (1732–1809)



В одной из статей о Й. Гайдне (1873) П. Чайковский писал, что Гайдн обессмертил себя если не изобретением, то усовершенствованием той превосходной, идеально разумной формы сонаты и симфонии, которую впоследствии Моцарт и Бетховен довели до последней степени законченности и красоты.

Родился Франц Йозеф Гайдн в 1732 г. в Нижней Австрии, в небольшом местечке Рорау. Отец композитора занимался каретным делом, а мать служила кухаркой. Йозеф рос как обычный крестьянский ребенок. Переломным моментом в судьбе Гайдна можно считать событие, произошедшее в 1740 г., когда его приняли в певческую капеллу Рейттера в Вене. Там он осваивает игру на клавире и скрипке, а также проявляет большие успехи в искусстве пения. В 1749 г. в связи с ломкой голо-

са Гайдн теряет место в капелле, начинаются мытарства и поиск средств к существованию. Важным моментом в этот период является знакомство с известным итальянским композитором Н. А. Порпорой и уроки у него. Непродолжительное время службы в капелле графа Морцина в качестве композитора и капельмейстера (1759–1760) подводит своеобразный итог в формировании молодого музыканта.

1761 г. стал определяющим в жизни композитора. Гайдн получает предложение от одного из богатейших и крайне влиятельного венгерского магната – князя Пауля Антона Эстерхази. Служба в качестве капельмейстера у князей, продолжавшаяся до смерти композитора, во многом определила жизненную и творческую судьбу Гайдна. Композитор вспоминал, что служба у князей Эстерхази избавила его от постоянной борьбы за кусок хлеба, кроме того он получал великолепную возможность творить и тут же практически проверять и слышать качество написанного. 1760-е гг. – период первых серьезных успехов Гайдна в области инструментальной музыки. Наиболее важной представляется работа композитора над симфониями. Переломной в утверждении формы четырехчастного цикла в симфоническом жанре явилась тридцать первая симфония (1765).

В 1760-е гг. имя Гайдна перешагнуло границы Австрии. В 1766 г. он получает титул обер-капельмейстера и становится единственным руководителем капеллы Эстерхази. Знаковым событием в творческой судьбе композитора явилось строительство и открытие оперного театра в имении князя (1768). Руководство оперной труппой (как и инструментальной капеллой) было возложено на Гайдна. Оперные представления давались дважды в неделю. За время работы в качестве руководителя оперной труппы Гайдн поставил около девяноста опер. Кроме дирижирования в круг обязанностей входил и процесс подготовки и постановки представлений. Гайдн уделял внимание особенностям и деталям исполнения: темпу, динамическим оттенкам, характеру украшений, ясной дикции, естественности речитативов. Несмотря на достаточно замкнутый образ жизни композитора, его сочинения проникали за границу. К началу 1780-х гг. они уже были известны и исполнялись в Париже, Лондоне, Испании.

В 1790 г. в Вене умирает князь Николай Эстерхази, завещавший Гайдну пожизненную ежегодную пенсию в размере 1000 флоринов. Наследник, принявший его владения, князь Антон не имел особенной склонности к музыке и распустил капеллу, сохранив для себя полковых музыкантов. Таким образом, после почти тридцатилетней службы, Гайдн становится свободным художником, сохранившим только номинальную связь с нанимателями и покровителями. После долгих лет оседлой жизни в семье Эстерхази, прерывавшейся однообразными поездками в Эйзенштадт и Вену, Гайдну были необходимы новые впечатления, а также возможность ощутить блага драгоценной свободы. Он подписывает контракт с известным антрепренером И. Саломоном на создание ряда композиций и проведение концертов в Лондоне. Маэстро дважды посетил Англию. За эти годы композитор написал знаменитые двенадцать «Лондонских симфоний», которые завершают эволюцию симфонизма Гайдна. Талант маэстро достиг наивысшего расцвета. Глубже и выразительнее зазвучала музыка, серьезнее стало содержание, богаче и разнообразнее краски оркестра. Несмотря на огромную занятость, Гайдн успевал слушать и новую музыку. Особенно сильное впечатление произвели на него оратории немецкого композитора Генделя. Впечатление от музыки старшего современника было так велико, что, возвратившись в Вену, Гайдн создает две оратории – «Сотворение мира» и «Времена года». «Лондонские симфонии» и оратории явились вершиной творчества Гайдна. В последние годы он почти ничего не писал, наслаждаясь спокойной жизнью пожилого человека.

План темы

1. Венская классическая школа как двухвековой итог деятельности многих поколений музыкантов.
2. Оперная реформа К. В. Глюка.
3. Продолжение эволюции оркестра.
4. Формирование и утверждение жанра симфонии.
5. Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен – знаменитые представители венской классической школы.
6. Фигура дирижера перед оркестром как логическое завершение эволюции способов управления коллективным исполнением.
7. Творческий портрет Й. Гайдна.

Литература для самостоятельного изучения

1. *Асафьев, Б.* О симфонической и камерной музыке : пояснения и прил. к программам симфон. и камерн. концертов / Б. Асафьев ; предисл. А. Н. Дмитриева. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1981. – 216 с.
2. *Белецкий, И. В.* Кристоф Виллибальд Глюк. 1714–1787 / И. В. Белецкий. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1971. – 103 с.
3. *Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика / ред.-сост., авт. вступ. ст., доп. и коммент. Л. М. Гинзбург.* – М. : Музыка, 1975. – 631 с.
4. *Грум-Гржимайло, Т. Н.* Музыкальное исполнительство : (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней) / Т. Н. Грум-Гржимайло. – М. : Знание, 1984. – 158 с.
5. *Грум-Гржимайло, Т. Н.* Оркестр и дирижер / Т. Н. Грум-Гржимайло // Музыкальное искусство. – М., 1984. – С. 90–112.
6. *Кремлев, Ю.* Йозеф Гайдн : Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1972. – 318 с.
7. *Сидельников, Л. С.* Симфоническое исполнительство / Л. С. Сидельников. – М. : Сов. композитор, 1991. – 286 с.
8. *Шатило, З. Б.* Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учеб.-метод. пособие / З. Б. Шатило. – Минск, 1990. – С. 3–7.

Тема 4. Эволюция оперно-симфонического исполнительства в эпоху романтизма



Определяющий этап формирования современного симфонического оркестра связан с творчеством великих композиторов-дирижеров – представителей романтического направления в музыке. Зародившись в литературе, романтизм утверждал безграничную свободу, стремление к совершенству и развитию духовного потенциала личности. Уравновешенные классические формы сменились композициями, драматургию которых определяли столкновение страстей, эмоциональные порывы, все это потребовало поиска новых средств выражения в богатстве гармонического и многообразии тембрового языка, выразительной мелодике и образности, ярко отражающих человеческие переживания. И если «ранние» романтики (К. М. Вебер, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Мендельсон) в творчестве только направили общественное сознание в сторону восприятия романтизма как художественного явления, то следующее поколение (Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер) не только закрепило его достижения, но и оказало огромное практическое влияние на окончательное формирование как романтического композиторского, так и дирижерского исполнительского стиля.

Новые творческие задачи потребовали значительного расширения состава симфонического оркестра за счет музыкальных инструментов, ранее не использовавшихся. Решительный шаг в применении новых возможностей сделал Г. Берлиоз («Фантастическая симфония», 1830). Впоследствии в творчестве Р. Вагнера и поздних романтиков, состав оркестра увеличился до четверного. Расширившаяся гастрольная практика сделала инструментальные коллективы и дирижеров гибкими и совершенными, побудив к развитию индивидуальной мануальной техники. В этот же период происходит и профессионализация оркестровых музыкантов, что обусловлено повсеместным открытием консерваторий. Гастрольная деятельность дирижеров явилась основой дифференциации дирижирующих композиторов и дирижеров-профессионалов. Происходят первые попытки теоретического осмысления профессии дирижера, обоснования его функционального взаимодействия с оркестровым коллективом и методов его воздействия на творческий процесс. Г. Берлиоз один из первых сформулировал комплекс важнейших качеств дирижера, а также принцип репетиционной работы с оркестром. Им был сделан шаг к рассмотрению проблем интерпретации музыкального произведения. В процессе переосмысления и развития исполнительского потенциала симфонического оркестра участвовал и другой его современник – реформатор оперного жанра Р. Вагнер. Он был одним из первых, кто внедрил в практику дирижерского исполнительства нововведения, в значительной степени определившие развитие искусства дирижера: дирижирование наизусть, изменение местоположения дирижера в оркестре и поворот его спиной к публике, скрупулезная репетиционная работа не только с полным составом, но и отдельно с группами оркестра. Значителен вклад в развитие симфонического исполнительства и дирижерского искусства выдающегося венгерского композитора и пианиста Ф. Листа. Будучи противником грубого отбивания такта, в дирижерской практике он выработал принципы мануальной техники, показывающие рисунок мелодии, строение музыкальной фразы, визуальное выражение в жесте фразировки и нюансировки.

Появление таких мастеров оркестра, как Г. Берлиоз, Р. Вагнер и Ф. Лист, было подготовлено творчеством ряда му-

зыкантов, повлиявшим на общий прогресс инструментального и дирижерского искусства. Среди них необходимо отметить К. М. Вебера, Н. Паганини, Ф. Мендельсона.

Поработав в различных театрах, Вебер приобретает известность не только как выдающийся пианист и дирижер, но и как организатор, смелый реформатор музыкального театра, утвердивший новые принципы размещения музыкантов в оперном оркестре (по группам инструментов) и новую систему репетиционной работы в театре. Вебер предвосхитил принцип размещения инструментов в оркестре, который станет характерным для XIX в. и в известной мере для XX в.

Уникальные исполнительские достижения Н. Паганини как скрипача-виртуоза во многом затмили его достижения в качестве капельмейстера. В историю же скрипичного искусства, в том числе и оркестрового, им сделан выдающийся вклад, что способствовало расширению технических и выразительных возможностей инструмента.

Деятельность Ф. Мендельсона, особенно в пору его сотрудничества со знаменитым Лейпцигским оркестром Гевандхауза, во многом очертившим значение репетиционной работы дирижера для достижения художественного результата, подготовила почву для определения профессиональных позиций дирижера в отношениях с оркестром. Концертная деятельность Ф. Мендельсона была широкой по охвату репертуара и просветительской по характеру, а гастрольная география включала города Германии, Австрии, Италии, Англии. Необходимо отметить утверждение (в его лице) нового типа руководителя – *дирижера-гастролера*, управляющего исполнением не только своими, но и произведениями других композиторов. У Ф. Мендельсона впервые проявилась тенденция отделения исполнительского труда от композиторского, которая привела к дифференциации композиторской и капельмейстерской деятельности, а позже – к утверждению дирижирования как самостоятельной исполнительской профессии.

Творческий портрет К. М. Вебера (1786–1826)



В историю мировой музыкальной культуры Карл Мария Вебер вошел как композитор, дирижер, основоположник немецкой романтической оперы.

Карл Мария Вебер (полное имя Карл Мария Фридрих Август Эрнст фон Вебер) родился в небольшом немецком городе Ойтине в 1786 г. Отец, сменивший за время бесконечных скитаний множество профессий, в итоге стал музыкантом одной из многочисленных странствующих театральных трупп. Детские годы Карла проходили в театральной обстановке под опекой отца, желавшего воплотить мечты об отпрыске-вундеркинде в младшем сыне. После переезда в Зальцбург (1798) мальчик становится учеником Михаэля Гайдна, младшего брата знаменитого Йозефа. Положительные оценки его первых композиторских опытов подарили Карлу веру в собственные силы.

Важную роль в формировании юного музыканта сыграл Г. Й. Фоглер, известный как аббат Фоглер, – видный немецкий композитор, органист, теоретик и педагог, который давал уроки Веберу в Вене (1803–1804). Рекомендация учителя позволила Карлу занять пост капельмейстера оперного театра в Бреславле (1804).

С юношеской горячностью Вебер принялся за работу, вникая в детали театрального дела. Поражает не столько напор, сколько реформы, проводимые восемнадцатилетним человеком, не имеющим достаточного дирижерского опыта, которые стали основой организации постановочного периода в музыкальном театре. Он добился корректировки рассадки оркестра,

поменяв местами группы струнных и духовых инструментов, передвинув последние на задний план, была выработана система репетиционной работы при подготовке спектакля: репетиции с солистами, затем с ансамблями, далее – проведение «сидячих» сценических и, наконец, генеральных репетиций. Все это всколыхнуло музыкальную общественность, вызвав с ее стороны волну противодействия. В итоге, уставший и измученный, весной 1806 г. Вебер вынужден уйти в отставку.

Последующий период (до 1813) характеризуется насыщенной творческой жизнью: служба при дворе в Карлсруэ и Штутгарте (время, о котором Вебер не любил вспоминать), активная гастрольная деятельность в качестве дирижера оперных театров Бреславля, Карлсруэ, Штутгарта, Мангейма, Дармштадта, Франкфурта, Мюнхена, Берлина.

В Праге (1813–1816), выполняя одновременно функции дирижера, режиссера, хормейстера, репетитора, Вебер продолжает реализацию реформаторских идей, опробованных в Бреславле. Среди оперных премьер («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Милосердие Тита» В. А. Моцарта; «Фиделио» Л. Бетховена) были и оперы французских композиторов (Л. Курубини, Э. Мегюля, Г. Спонтини). Об интенсивности творческой деятельности можно судить по следующему факту: за три месяца 1814 г. им была осуществлена постановка десяти опер.

Дрезденский период стал вершиной творческой деятельности К. М. Вебера. С 1817 г. он занимает пост капельмейстера оперного театра в Дрездене. В это заключительное десятилетие композитором созданы лучшие фортепианные и оперные произведения: многочисленные сонаты для фортепиано, «Приглашение к танцу», «Концертштюк» для фортепиано с оркестром, а также оперы «Вольный стрелок», «Эврианта» и «Оберон», открывшие новую страницу в истории немецкой и мировой оперы.

Опера «Вольный стрелок» ознаменовала начало нового периода в развитии немецкой оперы в целом, а ее премьера 18 июня 1821 г. сделала Вебера национальным героем. Он, оставаясь верным себе, продолжил внедрение реформаторских идей. В первую очередь это коснулось рассадки оркестра и установления дирижерского пульта за суфлерской будкой. Революционным на тот момент было и использование дирижер-

ской палочки. Необходимо признать, что на протяжении XIX в. оркестр и дирижер в оперных театрах Германии располагались так, как установил Вебер.

Реформаторские идеи, борьба за национальную немецкую оперу встретили еще более яростное сопротивление общественности, инертной ко всему новому, поскольку затрагивали интересы итальянской оперы, долгое время занимавшей главенствующее положение в музыкальном мире Германии. Такая изнуряющая борьба подорвала силы композитора. Врачи констатируют у него неизлечимую форму туберкулеза. Ухудшение здоровья, забота о материальном обеспечении увеличившейся семьи вынуждают Вебера принять предложение лондонского театра «Ковент-Гарден» – написать и поставить оперу «Оберон» (1826). 7 февраля 1826 г. смертельно больной композитор отправляется в гастрольный тур в Лондон, оттуда ему суждено было вернуться через восемнадцать лет в гробу.

Его преждевременная смерть (около сорока лет) прервала череду реформаторских и творческих исканий, возможно, лишив музыкальный мир не одного прекрасного образца романтической оперы.

Творческий портрет Ф. Мендельсона-Бартольди (1809–1847)



Феликс Мендельсон-Бартольди – немецкий композитор, пианист, дирижер, один из ярких представителей романтического направления в классической музыке.

Якоб Людвиг Феликс Мендельсон родился 3 февраля 1809 г. в Гамбурге в состоятельной и влиятельной семье еврейского банкира. Спустя несколько лет (1816) семья перешла в лютеранство, приняв вторую фамилию Бартольди. Проявив в раннем возрасте недюженное музыкальное дарование, юный Мендельсон учится игре на фортепиано у ведущего берлинского педагога Л. Бергера, а теоретическим предметам и композиции – у главы берлинской Певческой академии К. Цельтера. Расцвет творческого дарования Мендельсона был ярок и стремителен. Наиболее значимым произведением этого периода следует назвать увертюру к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1826).

Дирижерский дар Мендельсона проявился рано. В 1829 г. под его управлением в берлинской Певческой академии впервые после многолетнего забвения были исполнены «Страсти по Матфею» И. С. Баха. Такое событие положило начало всемирному возрождению творчества Баха. Большое влияние на формирование и творческое становление Мендельсона оказали многочисленные путешествия, возможность общения с выдающимися людьми (И. Гете, Г. Гейне, К. М. Вебером, лекции Г. Гегеля в Берлинском университете и др.).

Успешные гастролы (1829–1832) в Англии, Шотландии, Италии, Германии, Франции в качестве пианиста и дирижера приносят Мендельсону европейскую известность. Впечатления от посещения разных стран воплотились в произведениях («Шотландская симфония» (1842), «Итальянская симфония» (1833), увертюра «Гебриды» (1832)).

После успеха в Лондоне Мендельсон принимает приглашение занять место главного дирижера Рейнского фестиваля, связав жизнь на следующие два сезона с Дюссельдорфом (1832–1835). Желание поднять уровень исполнения, пополнить репертуар классическими произведениями (оратории Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, оперы В. А. Моцарта, Л. Керубини) натолкнулись на равнодушие городских властей, косность немецкого бюргерства, поэтому в 1835 г. после яркого выступления на Кельнском музыкальном фестивале композитор, получив пост дирижера оркестра Гевандхауза, с еще большей энергией стал пропагандировать величайшие произведения музыкального искусства (оратории И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, Тор-

жественная месса и Девятая симфония Л. Бетховена). Большой популярностью пользовался цикл исторических концертов – своеобразная панорама развития музыки от И. С. Баха до композиторов – современников маэстро.

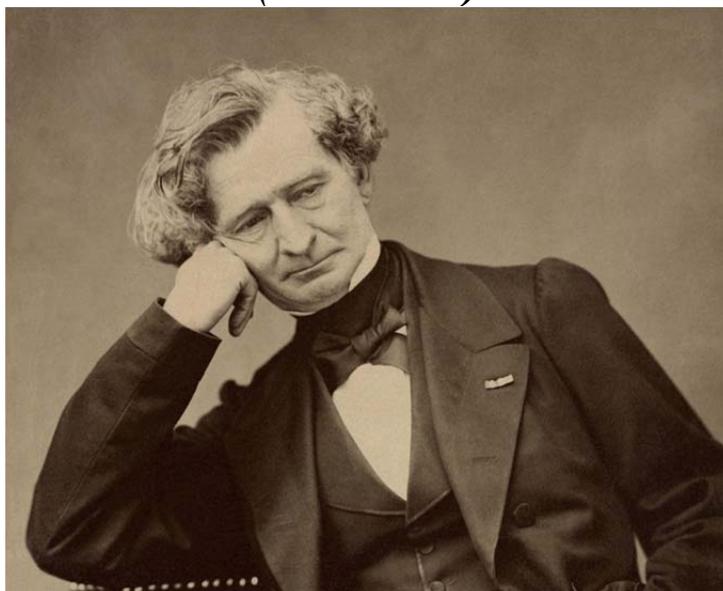
Огромным событием в истории музыкальной культуры страны явилось и открытие по инициативе Мендельсона первой в Германии консерватории (Лейпциг, 1843). В этот период творчество композитора достигает наивысшего расцвета (концерт для скрипки, «Шотландская» симфония», музыка к комедии «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира и др.).

В 1841 г. по приглашению короля Пруссии Фридриха Вильгельма IV Мендельсон отправляется в Берлин с целью реформирования Королевской академии искусств. Однако его деятельность натолкнулась на яростный отпор со стороны берлинской творческой интеллигенции, поэтому он оставляет все попытки и покидает город.

Возвратившись в Лейпциг (1845), Мендельсон вновь занимается концертной деятельностью с оркестром Гевандхауза, преподает в консерватории, продолжает творческую деятельность (оратория «Илия»).

Здоровье композитора ухудшается. Его часто мучают приступы головной боли и плохое настроение. Перенесший два инсульта, в 1847 г. Ф. Мендельсон скончался. Ранняя смерть оборвала жизнь одного из ярких музыкантов Европы.

Творческий портрет Г. Берлиоза (1803–1869)



Г. Берлиоз вошел в историю не только как один из крупных французских композиторов XIX в., но и как выдающийся дирижер во многом предвосхитивший и определивший дальнейший путь формирования искусства дирижирования.

Жизнь провинциального города не способствовала музыкальному развитию мальчика. В детстве Гектор не получил профессионального музыкального образования, однако приобрел навыки игры на флейте, флажолете и гитаре.

В 1821 г., сдав в Гренобле экзамены на звание бакалавра, Берлиоз переезжает в Париж, где по настоянию родителей поступает в медицинскую школу. Вскоре (1824) он оставляет занятия медициной, чтобы полностью посвятить себя музыке.

В 1826 г., поступив в Парижскую консерваторию, занимается у Ж. Лесюэра и А. Рейхи. В годы учебы в консерватории Берлиоз проявил себя смелым новатором (особенно в области оркестровки), что не получило должного понимания в академических кругах. Достаточно упомянуть, что Большая римская премия Берлиозу присуждена с пятой попытки (1830), хотя ко времени окончания консерватории он был автором ряда произведений, в том числе «Фантастической симфонии».

По возвращении в Париж из Италии (1832) Берлиоз занимается композиторской и дирижерской деятельностью, иногда выступая в качестве музыкального критика. Однако неудачное исполнение его сочинений другими дирижерами, заставило Берлиоза встать за дирижерский пульт.

Его дирижерский дебют состоялся в 1833 г. в Итальянском театре (г. Париж). Программу концерта составляли его собственные сочинения («Фантастическая симфония», увертюра «Тайные судьбы», кантата «Сарданапал») и «Концертштюк» К. М. Вебера в исполнении Ф. Листа.

Материальная необеспеченность, стремление добиться признания побуждают Берлиоза к активным действиям по организации концертов, а также гастролям в качестве дирижера с исполнением преимущественно собственных сочинений. В 1842–1843 гг. он предпринимает грандиозное концертное турне по Европе, дирижируя концертами, в основном из своих произведений, в Брюсселе, Франкфурте-на-Майне, Лейпциге, Берлине, Дрездене. Далее последовали выступления в Вене (1845), Праге, Пеште, Бреславле и Брауншвейге (1846).

Триумфальными были два выступления (1847, 1867–1868) Берлиоза как дирижера и композитора в России (Петербург, Москва, Рига), где он нашел горячую поддержку и понимание со стороны ведущих русских музыкантов (М. И. Глинки, М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, Н. Г. Рубинштейна, Ц. А. Кюи).

В 1847 г. маэстро пригласили в Лондон в качестве оперного дирижера театра «Друри-Лейн».

В 1850–1851 гг. Берлиоз занимает пост художественного руководителя и дирижера концертов созданного по его инициативе Большого парижского филармонического общества.

В 1852 г. Берлиоз дирижирует концертами Нового филармонического общества в Лондоне и постановкой «Бенвенуто Челлини» в театре «Ковент-Гарден», участвует в проведении «Берлиозовской недели» в Веймаре, а также дирижирует Лейпцигским оркестром Гевандхауза.

В дальнейшем Г. Берлиоз не оставляет дирижерскую деятельность, выступает с концертами в крупных музыкальных центрах Европы – Дрездене (1854), Веймаре («Берлиозовский фестиваль», 1855), Баден-Бадене (1856), Кельне (1867), в Москве и Петербурге (1867–1868).

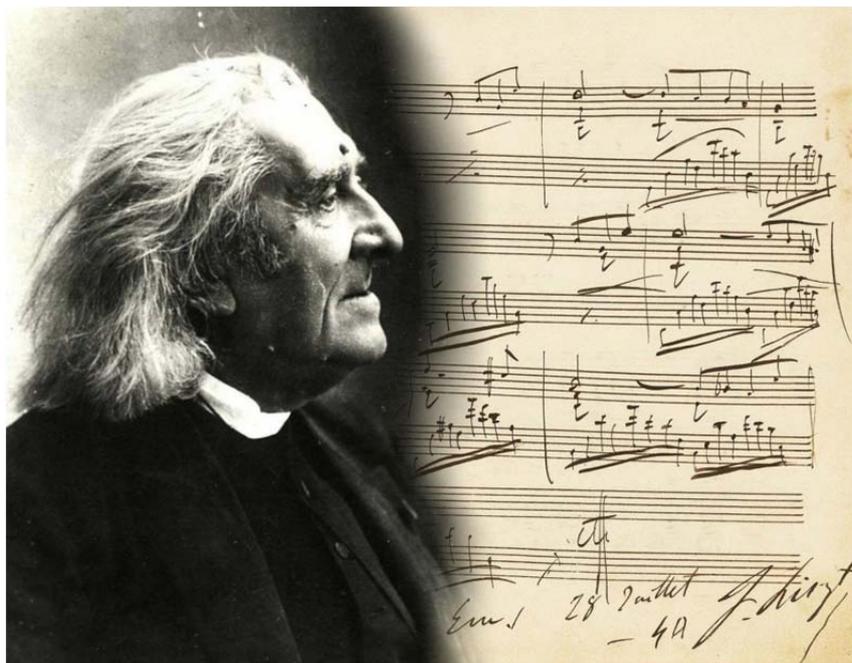
Крупный композитор Франции первой половины XIX в., один из передовых художников-романтиков, композитор-дирижер, композитор-новатор, Берлиоз смело вводил новшества в области музыкальной формы, гармонии и инструментовки.

Г. Берлиоз обладал большим артистизмом. Его исполнение отличалось тщательной отделкой деталей и подчинением их целостному художественному замыслу. Одна из характерных особенностей Берлиоза-дирижера – гармоничное сочетание высокого, вдохновенного артистизма с детально продуманным планом, логикой исполнения. Вопросам дирижирования и дирижерского исполнительства посвящены его статьи, фельетоны, а также многие страницы мемуаров. Исполнительским опытом он делится в трактате «Дирижер оркестра» (1856), который в русском переводе издан в 1912 г. в Москве.

Однако его деятельность на дирижерском поприще практически не выходила за пределы исполнения собственных произведений. Он не был дирижером-профессионалом (в современном понимании). Тем не менее, являясь выдающимся компози-

тором, дирижером-практиком и теоретиком в области оркестра и дирижирования, Берлиоз, как Р. Вагнер и Ф. Лист, стал основоположником современной школы симфонического дирижирования.

Творческий портрет Ф. Листа (1811–1886)



Гордость венгерской культуры, всемирно известный музыкальный деятель, гениальный пианист и композитор Ф. Лист наряду с Г. Берлиозом и Р. Вагнером оказал огромное влияние на формирование дирижерского исполнительства XIX в., определив направление развития дирижерского искусства.

Необыкновенной музыкальной одаренностью Лист обратил на себя внимание в ранние детские годы. Первые уроки игры на фортепиано Ференц получил в шестилетнем возрасте под руководством отца, а уже через три года мог с успехом выступать публично.

В юности Лист оказывается в центре европейской музыкальной жизни. В 1821 г. отец предпринимает решительный шаг: везет Ференца в Вену, где тот продолжает занятия по фортепиано под руководством известного пианиста и композитора К. Черни и изучает композицию у композитора и дирижера А. Сальери.

Ободренный успехами сына, осенью 1823 г. отец отправляет его в Парижскую консерваторию, однако директор Л. Керубини отказывает в приеме. Лист некоторое время берет частные уроки по композиции у Ф. Паэра и А. Рейхи, одновременно много гастролирует. Его выступления в Париже, концертное турне по Англии и Франции (1824–1827) сопровождались заслуженным успехом публики. Но в этот период только чуткие и наблюдательные музыканты могли бы выделить Листа среди модных виртуозов и предугадать его уникальное артистическое будущее.

Общение с выдающимися музыкантами (Г. Берлиозом, Н. Паганини, Ф. Шопеном) и прогрессивными писателями (В. Гюго, Ж. Санд, О. Бальзаком, Г. Гейне) оказало плодотворное влияние на формирование пианизма Листа и его композиторское мышление. Большую роль в творческой биографии Листа сыграла встреча в 1833 г. с писательницей Марией д'Агу. В 1835 г. они вместе уезжают в Швейцарию; в 1837–1839 гг. путешествуют по Италии, Лист плодотворно работает: сочиняет, концертирует (в том числе в Париже), преподает в Женевской консерватории, пропагандирует классическую музыку, главным образом произведения Л. Бетховена.

Творческое уединение середины 1830-х гг. сменилось активной деятельностью пианиста-гастролера, за десять лет (1837–1847) объехавшего Европу.

В 1839–1840 гг. Лист выступает в Венгрии и жертвует сбор от концертов на благотворительные цели (в том числе на учреждение консерватории в Пеште). Его повсюду встречали и чествовали как национального героя.

В 1842 г., подписав контракт, Лист в качестве «экстраординарного капельмейстера» обязался три месяца в году проводить в Веймаре. Выступая первые четыре года как симфонический дирижер, он значительно расширил концертный репертуар, совмещая выступления на эстраде с работой в опере.

Ф. Лист трижды посетил Россию (1842, 1843, 1847), где с огромным успехом концертировал в Петербурге, Москве, Киеве, Одессе. В Петербурге он познакомился с М. И. Глинкой и стал одним из почитателей его творчества. Тогда же Лист сделал ряд транскрипций произведений русских композиторов (в том числе романс «Соловей» А. А. Алябьева и «Марш Чер-

номера» из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки). Во время гастролей в Киеве Лист познакомился с К. Витгенштейн, близкая дружба с которой продолжалась до конца его жизни (ей посвящены симфонические поэмы).

В Елизаветграде в сентябре 1847 г. Лист дает последний концерт, которым заканчивает карьеру концертного пианиста, позже выступления происходили редко.

В 1848 г. Ф. Лист принимает пост придворного капельмейстера в Веймаре, он является в новом качестве дирижера театра, и несколько реже – концертного дирижера. С веймарским периодом (1848–1861) связан расцвет композиторского творчества. Вокруг него объединилась группа видных музыкантов (Х. Бюлов, Й. Рафф, П. Корнелиус, К. Таузиг и др.), образовавшая так называемую веймарскую школу, широко развернулась и музыкально-популяризаторская деятельность Листа. Будучи главным дирижером и художественным руководителем оперного театра, он осуществил более двадцати постановок редко исполнявшихся в то время классических опер В. А. Моцарта, К. В. Глюка, Л. Бетховена, а также опер композиторов-современников (Г. Берлиоза, Р. Вагнера, К. Сен-Санса). Лист пропагандировал сочинения Р. Вагнера (постановка опер «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Летучий голландец»), оказывая ему поддержку в период изгнания.

В музыкально-критических статьях (около 1855), непосредственно связанных с пропагандой оперных и симфонических произведений, композитор выражает свое видение по ряду проблемных вопросов дирижерского исполнительства. Своей манерой он заложил новый стиль дирижирования, в котором был отход от принятых норм тактирования с выделением сильных долей такта, тем самым утверждая новый принцип дирижирования, основанный на абсолютной свободе художественной интерпретации. Лист называл такое исполнение «периодическим», мотивируя, что темп и выражение музыкальных тем определяются не отдельным тактом с его акцентами, а музыкальным периодом, в единстве и совокупности мотивов. Как Лист-виртуоз выработал собственную фортепианную технику, так Лист-дирижер – свой метод управления оркестром, основанный на наглядном выделении музыкальных периодов и мотивов, добиваясь внешне зримого выражения в жесте фрази-

ровки и нюансировки. Учитывая состояние оркестрового исполнительства, такая манера руководства требовала специфических условий репетиционной работы, создать которые тогда было сложно.

Не имея возможности продолжать работу в атмосфере словесных предрассудков, косности, равнодушия, филистерства и интриг, Лист в 1861 г. отказывается от должности придворного капельмейстера. Теперь он живет то в Риме, то в Пеште, периодически возвращаясь в Веймар. Неудовлетворенный своей общественно-музыкальной деятельностью, он часто поддается пессимистическим настроениям. В 1865 г. Лист принимает сан аббата, однако продолжает творческую деятельность. Он ежегодно проводит несколько месяцев в Будапеште, являясь одним из видных деятелей венгерской музыкальной культуры; принимает участие в учреждении в 1875 г. Академии музыки, став ее первым президентом и профессором; содействует творческой работе лучших венгерских музыкантов: Ф. Эркеля, М. Мошоньи, Э. Ременьи, К. Абраньи и др. В Веймаре к нему приезжают совершенствоваться музыканты из разных стран, нередко известные пианисты: А. Зилоти, В. Тиманов, А. Рейзенауэр, Э. д'Альбер, Э. Зауэр и др. Свой авторитет Лист использует в целях пропаганды нового передового искусства, следит за ростом молодых национальных музыкальных школ, оказывая поддержку композиторам, развивавшим музыкальную культуру своих народов, среди них Б. Сметана, Э. Григ, С. Франк, К. Сен-Санс, И. Альбенис. Он почти полностью прекращает дирижерскую деятельность, выступает в качестве дирижера только в исключительных случаях.

Сложное и многогранное творчество Листа охватывает более шестидесяти лет. Глубоко прогрессивная, просветительская по основной направленности его деятельность не была свободна от противоречий. В этой личности причудливо переплетались передовые взгляды, сочувствие к национальному революционно-освободительному движению с утопической, слепой верой в учение о христианской любви, с разочарованием и политическим скепсисом.

Яркая образность, романтическая приподнятость, драматизм выражения и оркестровая красочность были теми средствами, с помощью которых Лист достигал высот исполнительского

искусства, доступного широким кругам слушателей. Лист-дирижер останется в истории исполнительского искусства как один из первых и наиболее ярких представителей той плеяды дирижеров, которые благодаря силе воздействия на музыкантов передавали им не только ансамблевую стройность исполнения, но и возникавшую интонационно-образную, смысловую настройку, даже минуя внешнюю сторону мануальной техники.

Творческий портрет Р. Вагнера (1813–1883)



Р. Вагнер вошел в историю как один из основоположников формирования основ современного дирижерского искусства.

Родился Вильгельм Рихард Вагнер в семье полицейского чиновника в Лейпциге. После смерти отца семья переезжает в Дрезден, где юный Вагнер проявляет художественные способности, в Крейцшule обучается игре на фортепиано, а также увлекается театром и немецкой романтической литературой.

В 1828 г. Вагнер переезжает в Лейпциг и поступает в гимназию, делает первые попытки сочинять музыку. В 1831 г. он начинает обучение в Лейпцигском университете, параллельно занимается гармонией и контрапунктом с Т. Вайнлигом, кантором церкви Святого Фомы.

В 1833 г. Вагнер получает место хормейстера в оперном театре Вюрцбурга. Затем последовала работа в провинциальных

оперных театрах в Магдебурге (1834, музыкальный директор театра Бетмана), Кенигсберге (1837, дирижер театра) и Риге (1839, музыкальный директор театра Хольтея); безуспешной оказалась попытка завоевать признание в Париже. Кочуя из города в город, Вагнер испытывал большую нужду.

Возвращение в Дрезден (1842) и назначение вторым дирижером придворного оперного театра указывает на завершение начального творческого периода музыканта, наполненного интенсивными художественными исканиями.

Постановка оперы «Летучий голландец» (1843) знаменует зрелый, напряженный по размаху деятельности период творчества композитора, который связан с Дрезденом, где Вагнер был дирижером оперного театра и руководил симфоническими концертами, выступал со статьями в защиту немецкого романтического искусства, с проектами реформы музыкального театра, а также по вопросам политики.

После подавления Дрезденского восстания 1849 г. Вагнер вынужден был покинуть Германию под страхом смертной казни. В годы «швейцарского изгнания» (1849–1858, Цюрих) он ведет активную публицистическую и литературную деятельность, посвящая основные труды музыкальному театру и общеэстетическим вопросам.

Со второй половины 1850-х гг. Вагнер значительно активизирует концертную деятельность. Серия концертных турне по Европе принесла ему признание как лучшему дирижеру. С успехом проходят выступления в Лондоне (1855, концерты Филармонического общества), Париже (1860, 1861), Вене (после 77-и репетиций опера «Тристан и Изольда» была признана неисполнимой), Германии (1862), России (1863).

В 1864 г. судьба Вагнера круто изменилась: 18-летний баварский король Людвиг II приглашает композитора в Мюнхен (столицу Баварии), оказав щедрую материальную поддержку. Но в результате дворцовых интриг он вновь уезжает в Швейцарию и поселяется вблизи Женевы (1865–1872). Это были годы напряженного труда, роста признания и мировой славы выдающегося музыканта. Но по мере укрепления его положения как композитора, выступления в качестве дирижера становятся более редкими. Вагнер всецело посвящает себя композиции и публицистической деятельности, пропагандируя реформист-

ские идеи в опере и философские воззрения. Наряду с созданием теоретических трудов – «О дирижировании» (1869), «Бетховен», а также автобиографии (1865–1870), он осуществляет постановку оперы «Нюрнбергские мастерзингеры» (Мюнхен, 1868), заканчивает работу над тетралогией «Кольцо нибелунга» (1876), а также занимается строительством в Байрейте оперного театра, где с 1882 г. почти ежегодно проводятся Вагнеровские фестивали.

Выдающийся композитор, дирижер, автор теоретических разработок в области дирижирования, Вагнер стоял у истоков формирования современного понимания дирижерского исполнительского искусства. Наряду с пропагандой и популяризацией своего творчества он часто включал в программы выступлений произведения В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Листа. Одним из первых Вагнер писал подробные аннотации к своим программам. Крупному общественно-музыкальному деятелю, многостороннему и гениально одаренному музыканту принадлежит немало идей реорганизации в области симфонического исполнительства, а также инициатива изменить положение дирижера в оркестре, повернув его лицом к оркестру и спиной к публике. Он был одним из первых, кто стал пропагандировать дирижирование наизусть. В числе первых Вагнер выступил в печати, освящая проблемы дирижерского искусства. Наконец, реформы, проводимые им в области оперного искусства, оказали существенное влияние и на развитие симфонического исполнительства (введение в практику использования тройного, четверного состава симфонического оркестра; расширение его выразительных возможностей за счет увеличения тембральной и динамической дифференцированности и т. п.).

Несомненно, огромное композиторское и исполнительское дарование Вагнера оказало серьезное и разностороннее влияние на дальнейший исторический ход развития мировой музыкальной культуры. И в значительной степени благодаря ему, а также поколению его учеников и последователей, стал возможным прогресс в области дирижерского исполнительского искусства на рубеже XIX и XX вв.

План темы

1. Романтизм – ведущее направление в музыкальной культуре.
2. Романтизм – определяющий этап в формировании современного симфонического оркестра.
3. Н. Паганини и эволюция скрипичного исполнительства.
4. Творческий портрет К. М. Вебера.
5. Дирижерская и просветительская деятельность Ф. Мендельсона.
6. Творческий портрет Г. Берлиоза.
7. Творческий портрет Ф. Листа.
8. Творческий портрет Р. Вагнера.

Литература для самостоятельного изучения

1. *Асафьев, Б.* О симфонической и камерной музыке : пояснения и прил. к программам симфон. и камерн. концертов / Б. Асафьев ; предисл. А. Н. Дмитриева. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1981. – 216 с.
2. *Берлиоз, Г.* Дирижер оркестра / Г. Берлиоз // Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / с доп., предисл. и примеч. Рихарда Штрауса ; ред., вступит. ст. и коммент. С. П. Горчакова. – М., 1972. – С. 510–524.
3. *Бортновский, В. В.* Дирижеры мира / В. В. Бортновский. – Минск : Харвест, 2007. – 272 с.
4. Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика / ред.-сост., авт. вступ. ст., доп. и коммент. Л. М. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 631 с.
5. *Грум-Гржимайло, Т. Н.* Оркестр и дирижер / Т. Н. Грум-Гржимайло // Музыкальное искусство. – М., 1984. – С. 90–112.
6. *Друскин, М. С.* История и современность : статьи о музыке / М. С. Друскин. – Л. : Сов. композитор : Ленингр. отд-ние, 1960. – 319 с.
7. *Кенигсберг, А. К.* Карл Мария Вебер (1786–1826) : популярная монография / А. К. Кенигсберг. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1981. – 112 с.
8. *Левик, Б. В.* Рихард Вагнер / Б. В. Левик. – М., 1978. – С. 79–101; 337–338.
9. *Мейлих, Е. И.* Феликс Мендельсон-Бартольди. 1809–1847 : краткий очерк жизни и творчества : попул. монография / Е. И. Мейлих. – Л. : Музыка, 1973. – 103 с.

Тема 5. Австро-немецкая дирижерская школа последней четверти XIX–XX в.



Начало 1850-х гг. – поздний период музыкального романтизма в Германии, завершившийся к концу XIX в., отразился в творчестве Р. Вагнера, жившего в изгнании в Швейцарии. В 1853 г. напечатаны первые сочинения И. Брамса. В 1848 г. в Веймар приезжает Ф. Лист. Во второй половине XIX в. музыкальная жизнь Германии расцветает, что выделяет ее среди европейских стран, появляются многочисленные культурные центры и новые творческие личности. Венский конгресс в 1815 г. закрепил раздробленность страны на тридцать восемь государств, утвердив создание «Германского союза», в который объединились одна империя, пять королевств, одно курфюршество, семь великих герцогств, десять герцогств, десять княжеств и четыре вольных города. Между многочисленными территориальными единицами в единой творческой среде происходил интенсивный обмен отдельными исполнителями, композиторами, дирижерами. В своеобразный круг вращения были вовлечены такие города ближайших стран, как Вена, Прага, Пешт, города немецкой Швейцарии, Голландии и др. Большое количество филармонических концертных, театральных учреждений, певческих обществ развертывали широкую концертную деятельность, существуя рядом со старыми, отживавшими формами придворной музыкальной жизни: при княжеских дворах служили И. Брамс в Детмольде и Ф. Лист в Веймаре. Многие монархи были меценатами, среди них

Людвиг II Баварский, герцог Саксен-Мейнингенский и др. Деятельность выдающихся музыкантов (начиная с Ф. Мендельсона) способствовала воспитанию общественного вкуса, пробуждению серьезных музыкальных интересов. Интенсивная концертная жизнь создавала благоприятную возможность для творческой активности композиторов и дирижеров. Относительная независимость Ф. Листа в Веймаре и неуязвимость Р. Вагнера за пределами Германии (в Цюрихе) позволяли им открыто выступать в печати («Новый музыкальный журнал») с широкой пропагандой идей «музыки будущего» и утверждением ее новых форм.

Волна общественного подъема, которая привела к событиям 1848–1849 гг., оживила и музыкальную жизнь Австрии. В 1847 г. учреждена Венская академия, открывшая путь для развития научной и творческой мысли, способствовавшая подъему деятельности общественно-музыкальных организаций. Расширился интерес к серьезной симфонической и хоровой музыке. В 1842 г. в Вене создан первый профессиональный симфонический оркестр, возникли новые хоровые организации: Венское мужское певческое общество (1843, позднее – певческий союз), Академическое певческое общество под руководством Р. Вайнвурма (1858). Насыщенной стала концертная жизнь города. Распространение получили концерты камерной музыки. В 1860 г. учреждены общественные концерты под руководством О. Дессофа для филармонической работы по просвещению широких слоев публики. Оживленной была и музыкально-театральная жизнь. Господствующее положение в Венской придворной опере по-прежнему занимали итальянские произведения, однако в репертуаре появились оперы К. В. Глюка, В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Л. Шпора и других немецких и австрийских композиторов. Постановки спектаклей проходили в Бургтеатре (основан в 1748) и Кернтнертортеатре (основан в 1712). Открытие нового здания Венской оперы в 1869 г. ознаменовалось постановкой «Дон-Жуана» В. А. Моцарта. Вершины художественного развития Венская опера достигла в конце XIX в. Значительно расширилась деятельность Венской консерватории (учреждена в 1817), ставшей одним из авторитетных учебных заведений Европы. На основе курса музыкальной критики, введенного с 1861 г. в Венском универси-

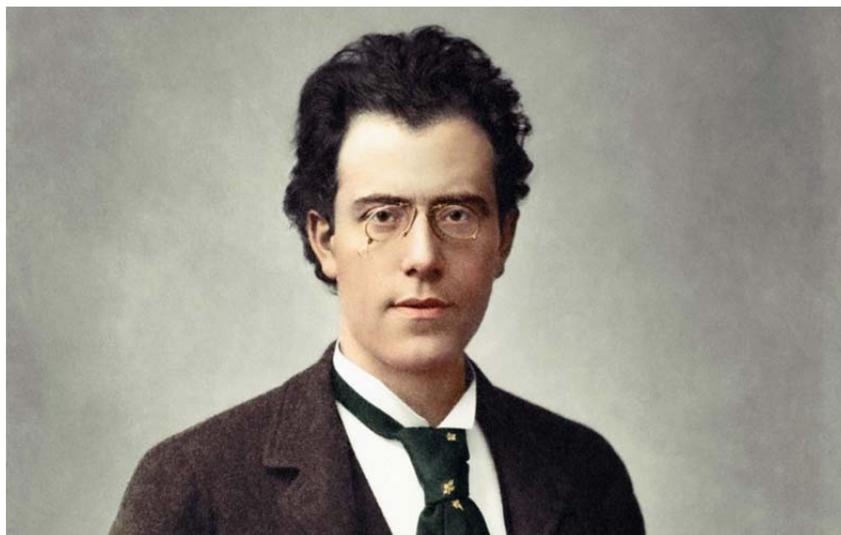
тете, к концу века организован крупный научный центр европейского музыкознания.

История симфонического исполнительства на рубеже веков представлена именами выдающихся музыкантов – Г. Малера и Р. Штрауса, сочетающих два редких творческих дара: сочинять музыку на уровне шедевров композиторского творчества и одновременно великолепно владеть дирижерской профессией. Они убедили мир, что такое уникальное творческое сочетание будет и в дальнейшем проявляться в богато одаренных личностях. Профессия дирижера к началу XX в. была признана повсеместно. Наметившаяся в XIX в. тенденция к дифференциации композиторской и капельмейстерской деятельности привела к утверждению дирижирования как отдельной, самостоятельной музыкальной профессии. Проходившая таким образом «объективизация» репертуара композиторов-дирижеров в итоге повлекла серьезные перемены в музыкальном мышлении и представлениях современников – признание дирижерской профессии и собственно дирижирования как части исполнительской культуры. Можно считать, что с этого времени берет начало история современного симфонического исполнительства. Гастрольная практика помогла инструментальным коллективам и дирижерам стать гибкими и совершенными к восприятию разнообразной музыки. Каждый капельмейстер вынужден совершенствовать свою мануальную технику, чтобы его мог понять любой оркестр.

Несмотря на то, что дирижерская карьера Вагнера была недолгой (семь лет работы в Дрезденском театре), он явился создателем новой дирижерской школы, на рубеже XIX–XX вв. вокруг которой группировались его ученики и последователи – дирижеры Х. Бюлов, А. Никиш, Х. Рихтер, Г. Леви, К. Мук, Ф. Мотль и др. В Европе со второй половины XIX в. доминировала немецко-австрийская школа дирижирования, что было обусловлено преобладанием немецко-австрийской симфонической музыки в концертном репертуаре. На рубеже веков ее представляла так называемая «послевагнеровская пятерка» (Х. Рихтер, Ф. Мотль, Г. Малер, А. Никиш, Ф. Вейнгартнер), позже – дирижеры следующего поколения (Б. Вальтер, О. Клемперер, В. Фуртвенглер, Э. Клайбер и нидерландский дирижер немецкой школы В. Менгельберг). Сложившаяся в

период романтизма школа до середины XX в. была лидирующей в дирижерском искусстве, сохраняя те или иные черты, присущие романтическому направлению в музыкальном исполнительстве.

Творческий портрет Г. Малера (1860–1911)



Подобно таким великим европейским музыкантам, как К. М. Вебер, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер, Г. Малер сочетал в одном лице гениального композитора и дирижера.

Густав Малер родился в чешской деревне в бедной еврейской семье. У мальчика рано проявилось музыкальное дарование. Решительный шаг в судьбе Густава был сделан в 1875 г., когда по рекомендации профессора Ю. Эпштейна, подтвердившего превосходные музыкальные способности юноши, он поступает в Венскую консерваторию (класс композиции и фортепиано).

Шесть лет в столице Австрии (одном из крупных музыкальных центров Европы) были решающими в формировании молодого музыканта. В этот период происходит знакомство и увлечение творчеством Р. Вагнера и А. Брукнера, у которого брал уроки по композиции. Одновременно с серьезными занятиями музыкой Малер стремится получить широкое гуманитарное образование, прослушав в Венском университете курсы истории и философии (1877–1879).

После окончания учебы начался долгий и тернистый путь к славе одного из величайших дирижеров Европы, продолжавшийся более пятнадцати лет, вплоть до возвращения в Вену.

Начиналось все с летнего сезона 1880 г., когда Малер согласился дирижировать опереттами в курортном городке Галле. Далее последовала работа в качестве второго капельмейстера в ряде провинциальных театров (Лайбах, Ольмюц, Кассель). Именно это время, которое он позже назвал годами глупой художественной деятельности ради денег, происходило формирование Малера-дирижера – борца с ремесленничеством и театральной рутинной за великое и настоящее искусство.

В 1885 г. в Праге в немецком театре для Густава Малера началась настоящая творческая работа. Ему были поручены следующие спектакли: «Золото Рейна», «Валькирия», «Мейстерзингеры» Р. Вагнера, а также «Дон Жуан» В. А. Моцарта и «Фиделио» Л. Бетховена. Там же он выступает и как симфонический дирижер, знакомится с операми А. Дворжака, М. И. Глинки и особенно Б. Сметаны, творчество которого он будет широко пропагандировать.

Непродолжительный период в качестве руководителя городского театра в Лейпциге (1886–1888), где наряду с немецкой классикой и подготовленным к юбилею К. М. Вебера циклом его опер ставились и произведения Р. Вагнера, закончился для Малера конфликтом с администрацией театра.

Следующий период творческого пути был связан с руководством Королевской оперой в Будапеште (1888–1891). Здесь, наряду с постановкой более тридцати оперных спектаклей, как венгерских, так и западноевропейских композиторов, Малер осуществил постановку тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга».

К началу 1890-х гг., наряду с признанием соотечественниками, Малер начинает приобретать известность и за рубежом. В 1892 г. он успешно гастролирует в Лондоне с операми Р. Вагнера и оперой «Фиделио» Л. Бетховена.

Шестилетнее пребывание Малера в Гамбурге (1891–1897) в качестве главного дирижера Городского театра в очередной раз завершилось скандалом с администрацией. Мучительное осознание, что силы и лучшие годы уходят на борьбу с провинциальной рутинной, подталкивает его к активным действиям.

Триумфальное десятилетие деятельности Малера в Венской придворной опере (1897–1907), в полной мере раскрывшее его музыкальный гений, остается одной из значимых страниц в истории. Годы творческого горения, величайшего напряжения сил художника и человека в достижении и реализации высшего понимания смысла и предназначения искусства, завершаются очередным скандальным уходом и в итоге существенно подорванным здоровьем.

Венский период явился вершиной творческой деятельности Малера не только как дирижера, но и композитора, чаще стали звучать его сочинения. Он завоевал международное признание как один из выдающихся дирижеров современности.

Уход из Венской оперы (1907) стал последним звеном в цепи трагических событий личной жизни композитора. Незадолго до этого умирает его старшая дочь, обнаруживается серьезное сердечное заболевание у самого дирижера.

Летом 1907 г. Малер уезжает в Америку, где занимает место дирижера «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке (1908), а затем руководителя Нью-Йоркского филармонического оркестра (1909). Тяжелые условия контракта (65 концертов в сезон) окончательно подорвали силы дирижера. Переутомление оказалось роковым. В мае 1911 г. тяжело больной Малер возвращается в Вену – город своей мечты, чтобы умереть в нем.

Вдохновенность и импульсивность исполнения в сочетании со скрупулезной предварительной работой и фанатической настойчивостью в достижении предельно точного выполнения поставленных перед исполнителями задач – основные составляющие, сопутствующие творческим успехам. Искусство Малера-дирижера отличало стремление быть верным духу музыки.

*Творческий портрет Р. Штрауса
(1864–1949)*



Р. Штраус занимает одно из ведущих мест в мировой когорте крупных мастеров музыкального искусства конца XIX и первой половины XX в. Его творчество связано с немецкой национальной музыкальной культурой и ее выдающимися достижениями.

За пять дней до рождения сына в семью первого валторниста Баварской королевской придворной оперы Франца Штрауса по приглашению баварского короля Людвига II в Мюнхен прибыл Р. Вагнер. Никто не мог предположить, какое место в жизни будущего музыканта займет имя Вагнера. Когда мальчику исполнилось четыре года, мать обучала его игре на фортепиано, позднее ее сменил арфист-виртуоз А. Томбо, а Б. Вальтер познакомил с основами игры на скрипке, к этому же времени относятся и первые попытки сочинять музыку.

Музыкальное развитие Штрауса продолжалось под наблюдением отца наряду с учебой в школе и университете. В возрасте одиннадцати лет Рихард начал заниматься у мюнхенского придворного дирижера Ф. Мейера. В течение пяти лет (1875–1880) ученик получил такие превосходные знания в области теоретических предметов, гармонии, о формах и оркестровке, что поступление в Музыкальную академию для даль-

нейшего обучения оказалось излишним. Первые навыки дирижирования и знакомство с инструментами оркестра Штраус приобрел в отрочестве, поскольку участвовал в еженедельных репетициях мюнхенского любительского оркестра «WildeGungl».

В Мюнхенском университете (1882–1883) Штраус изучал философию, эстетику, историю искусств и использовал каждую возможность, чтобы расширить познания в области оперной музыки, литературы и изобразительного искусства.

В 1884 г. Штраус познакомился с выдающимся дирижером Х. Бюловым, который включил в репертуар Мейнингенского придворного оркестра написанную восемнадцатилетним Рихардом серенаду для духового оркестра. Благодаря рекомендации маэстро Бюлова в 1884 г. состоялся дирижерский дебют Штрауса с оркестром в Мюнхене, а затем и его назначение как преемника Бюлова на пост руководителя коллектива (1885–1886).

Развитие Штрауса-дирижера шло независимо от молниеносной карьеры молодого новонемецкого Штрауса-композитора. С одной стороны, он продолжает утверждаться на дирижерском поприще, успешно работает в оперных театрах Мюнхена (1886–1889, 1894–1898), Веймара (1889–1894), дебютирует в 1894 г. в Байрейте, а также дирижирует на концертах Мюнхенской академии и Берлинского филармонического оркестра (1894–1895). С другой стороны, он заставляет говорить о себе, будоражит общественное мнение появлением таких сочинений, как «Дон Жуан» (1889, первое исполнение), «Тиль Уленшпигель» (1895), «Так говорил Заратустра» (1896).

Следующие два десятилетия были связаны с Берлином. Активность творческой деятельности была поразительной. В 1898 г. Штраус подписывает десятилетний контракт на должность первого придворного капельмейстера королевской прусской Берлинской придворной оперы (1898–1918). В 1901 г. он избран президентом Всеобщего немецкого музыкального союза, выступает и руководит оркестром Берлинского общества музыкантов (1901–1903). Со второй половины 1890-х гг. его гастрольная деятельность принимает невиданный размах. География выступлений за двадцать лет поразительна по масштабам и охватывает наиболее значимые музыкальные центры

мира. Только в 1902 г. совместно с оркестром Берлинского общества музыкантов он гастролирует по Южной Германии, Австрии, Италии, Франции, Швейцарии, а в 1904 г. совершает первую гастрольную поездку по США (35 концертов).

В 1908 г. после успешных гастролей с оркестром Берлинской филармонии (Франция, Испания, Португалия, Италия, Южная Германия) Штраус руководит симфоническими концертами Берлинского придворного оркестра (1909–1920), сменив Ф. Вейнгартнера.

При таком образе жизни трудно найти время для композиторской деятельности, однако он создает новые произведения («Саломея» (1905), «Электра» (1908), «Кавалер розы» (1910)). Соблюдение дисциплины в распорядке рабочего дня Штраус как дирижер и руководитель оперного театра считал предпосылкой плодотворной художественной деятельности и придерживался такого принципа и на композиторском поприще. В целом можно отметить ослабление творческой активности в те годы, когда он возглавлял дирекцию Венской оперы (1919–1924).

Творческой манере Штрауса-дирижера были свойственны скупость движений, подчеркнутое спокойствие и, как утверждают современники, определенное увлечение ускоренными темпами. Если в годы работы в Берлинской и Венской операх он осуществил множество оперных постановок (от «Служанки-госпожи» Дж. Б. Перголези до «Моны Лизы» М. Шиллингса), а в период работы во главе Берлинского симфонического оркестра с достойным уважением рвением пропагандировал творчество современных ему композиторов (Г. Малера, М. Рegera, Х. Пфизнера), то позднее как дирижер ограничил рамки репертуара произведениями В. А. Моцарта, Р. Вагнера, симфоническими произведениями Л. Бетховена и собственной музыкой. Композитор был лучшим исполнителем своих творений. В годы зрелости влечение к камерности, моцартовскому стилю, строгий отбор звуковых средств стали характерными и для композиторского творчества Штрауса.

В дальнейшем Штраус избегал длительного сотрудничества и контрактов с оперными театрами и оркестрами, а ограничивался гастролями, предоставлявшими ему необходимое свободное время. Как и прежде, он ведет плодотворную обще-

ственную и гастрольную деятельность, дирижирует на Байрейтских фестивалях (с 1894), участвует в основании Зальцбургского общества музыкальных фестивалей.

Любимыми композиторами Штрауса были В. А. Моцарт и Р. Вагнер. При постановке опер великих композиторов он дирижировал в Веймаре, Берлине, Вене и др. Маэстро в своем творчестве (особенно оперном) прошел путь от почти рабского следования вагнеровским принципам (оперы «Гунтрам», «Потухший огонь»), экспрессионистской взвинченности «Саломеи» и «Электры», бытовой комедии «Кавалер розы» до облегченных почти камерного звучания партитур «Ариадны», «Арабеллы».

Когда в 1933 г. власть в Германии захватили нацисты, Штраусу было около семидесяти лет. Гитлеровское правительство хотело использовать в своих интересах имя известного композитора, назначив его президентом Имперской музыкальной палаты в Берлине (1933). Но в 1935 г. Штраус отказывается от должности и позже не занимает никаких официальных постов, таким образом выражая протест против проводимой нацистами политики. Когда Гармиш-Партенкирхен, в котором композитор жил с 1909 г. был оккупирован американскими войсками, Штраус переселился в Швейцарию и вернулся обратно только в 1949 г. Будучи в преклонном возрасте, Штраус продолжает по возможности сочинять и дирижировать. В 1947 г. (в возрасте восьмидесяти трех лет), совершив поездку в Англию, в Лондоне он дирижирует двумя симфоническими концертами Королевского филармонического оркестра и симфонического оркестра Би-Би-Си.

Штраус – композитор выдающегося мастерства и огромной творческой продуктивности, смелый новатор, изобретатель новых приемов и средств музыкального языка, создатель оригинальных инструментальных и театральных форм, синтезировавший различные типы классико-романтического симфонизма в одночастной программной симфонической поэме. В равной мере он владел искусством выражения и искусством изображения. Огромного мастерства достиг Штраус в области оркестровки, используя в партитурах тембры редко звучащих инструментов (альтовая флейта, малый кларнет, саксофон, гобой д'амур). Неутомимый в творческих порывах, безупречный

специалист, искренний в чувствах, уверенный в себе, субъективный во внутренних переживаниях, он оставался выдающимся немецким композитором и дирижером в трудные времена меняющихся стилей и социальных переломов.

Немногим великим деятелям искусства удалось при жизни увидеть собственными глазами как создается ореол бессмертия вокруг их имен, Штраус – один из них. Его произведения и деятельность разрушили легенду о том, что великих художников признают лишь через сто лет после смерти.

Творческий портрет Х. Бюлова (1830–1894)



С именем выдающегося музыканта связано начало новой эры дирижеров-профессионалов в истории дирижерского исполнительства.

В девятилетнем возрасте Ханс фон Бюлов стал заниматься музыкой (сравнительно поздно), обучался игре на фортепиано под руководством Ф. Вика и композиции у М. Гауптмана. В дальнейшем он получил образование на юридическом факультете Лейпцигского, а затем Берлинского университетов

(1849), не оставляя занятия музыкой и продолжая брать уроки у М. Гауптмана. В этот же период после знакомства с Ф. Листом и Р. Вагнером, увлечение идеями Р. Вагнера и постановка оперы «Лоэнгрин», увиденная им в 1850 г., окончательно определили его призвание.

В 1850 г. молодой музыкант принимает судьбоносное решение: оставляет изучение права и уезжает в Цюрих с целью овладеть дирижерским мастерством под руководством Р. Вагнера. Но уже в 1851 г. он отправляется в Веймар к Ф. Листу, полный решимости совершенствоваться в исполнительском искусстве на фортепиано (1851–1853).

В 1853 г. Бюлов совершает первое концертное турне по Германии, успех которого подтверждает выбор жизненного пути. В следующие годы интенсивность его гастрольной деятельности возрастает. Он продолжает выступать в странах Европы и США, активно пропагандируя творчество Ф. Листа и композиторов возглавляемой им новой немецкой школы, завоевывая международную славу и признание одного из величайших пианистов современности.

В 1860 г. по рекомендации Р. Вагнера Бюлова назначают придворным пианистом в Мюнхене, он руководит концертами берлинского Общества друзей музыки.

Пост дирижера Королевской оперы в Мюнхене музыкант занимает в 1864 г. (преьера опер Р. Вагнера «Тристан и Изольда» (1865) и «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868)), а с 1867 г. – придворного капельмейстера и директора реорганизованной Королевской музыкальной школы в Мюнхене.

В 1870-е гг. Бюлов едет в Италию (Флоренция), где продолжает интенсивную гастрольную деятельность, выступает как пианист и дирижер. Одним из первых среди западноевропейских музыкантов он признает талант П. И. Чайковского, исполнив Первый фортепианный концерт во время турне по США (1875).

В 1877–1880-х гг. Бюлов занимает пост дирижера Придворного театра в Ганновере, где наряду с другими опусами осуществляет постановку оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» (1878).

Возглавив в 1880 г. Мейнингенский оркестр, Бюлов в достаточно короткий срок сумел создать превосходный ансамбль,

добившийся высоких художественных результатов и получивший мировое признание как один из лучших коллективов современности. Творческие достижения дирижера при сотрудничестве с Мейнингенским оркестром (1880–1885) стали определяющими в утверждении в обществе взгляда на дирижирование как на искусство, а не на ремесло.

В последний период творческого пути Бюлов продолжает интенсивно гастролировать, возглавляет Берлинский симфонический оркестр (1887–1893), а также преподает в консерваториях Франкфурта-на-Майне и Берлина.

Исполнительское искусство Бюлова как пианиста и дирижера отмечено высоким уровнем художественной культуры и мастерства, которое отличалось ясностью, отшлифованностью деталей, некоторой рассудительностью. При страстности, эмоциональности и кажущейся творческой непосредственности современники отмечали в его дирижировании преобладание интеллектуального начала. Одним из первых он стал дирижировать наизусть.

В обширном репертуаре Бюлова, охватившем почти все стили, особенно выделялось исполнение произведений венских классиков (В. А. Моцарта, Л. Бетховена). Продемонстрировав великолепные образчики интерпретации шедевров классического периода, дирижер выступал как страстный пропагандист музыки современников, особенно творчества Р. Вагнера и И. Брамса (в последний период своей деятельности).

В истории исполнительского искусства личность Бюлова занимает особое место. Продолжая и развивая исполнительские традиции Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Ф. Листа, он внес значительный вклад в развитие современного симфонического исполнительства, в утверждение престижности и значимости дирижера при достижении творческим коллективом высокохудожественного результата. Он открыл в истории дирижерского искусства новую эру, изменив взгляд на дирижирование, как на искусство.

Х. Бюлов одним из первых дирижеров-профессионалов добился на этом поприще значительных творческих результатов. Однако на совершенно новый уровень, конгениальный композиторскому творчеству, дирижерское искусство поднялось благодаря деятельности А. Никиша.

*Творческий портрет А. Никиша
(1855–1922)*



Феноменальная музыкальная одаренность мальчика проявилась в раннем детстве. При поступлении в Венскую консерваторию (1866) Артур настолько поразил приемную комиссию, что был принят в высший композиторский класс. В консерватории (1866–1873) Никиш учился по классам скрипки (у Й. Гельмесбергера) и композиции (у Ф. Дессофа). Итогом обучения стал дебют Никиша, дирижировавшего на выпускном экзамене симфонией собственного сочинения.

После окончания консерватории Никиш работал скрипачом в Венском придворном оркестре (1874–1877) и получил хорошую оркестровую практику, а также возможность участвовать в концертах и спектаклях под управлением таких выдающихся музыкантов, как И. Брамс, Ф. Лист, Дж. Верди, Р. Вагнер.

В 1878 г. Никиш занимает место хормейстера, а через некоторое время – помощника капельмейстера И. Зухера в Лейпцигском оперном театре. В это же время он проводит несколько концертов Всеобщего немецкого музыкального союза. После ухода Зухера Никиш назначен главным дирижером Лейпцигского оперного театра (1882–1889), он осуществляет ряд

премьер опер К. М. Вебера, К. В. Глюка, Ш. Гуно, Дж. Мейера, Ж. Бизе, Дж. Верди, Р. Вагнера.

В 1889 г., будучи достаточно известным, он принимает приглашение возглавить Бостонский симфонический оркестр (1889–1893) и уезжает в Америку.

В 1893 г., возвратившись в Европу, Никиш возглавляет Королевский оперный театр в Будапеште. В 1895 г. его приглашают в Лейпциг руководить одним из старейших известных коллективов Европы – симфоническим оркестром Гевандхауза (1895–1922). Творческое содружество стало началом расцвета непревзойденного мастерства дирижера и восхождения на Олимп исполнительского искусства. Наряду с классическим репертуаром, программы его выступлений пополняются произведениями Р. Вагнера, Ф. Листа, Г. Малера, И. Брамса, А. Брукнера. В короткий срок Никиш достигает поразительных результатов, восстановив высокое художественное мастерство оркестра и вернув статус одного из лучших музыкальных коллективов континента. Значительно расширяется и сфера творческого сотрудничества дирижера. В 1890-е гг., не оставляя работу в Лейпциге, Никиш берет на себя руководство симфоническим оркестром Берлинской филармонии, неоднократно совершая с ним гастрольные поездки (Гамбург, Ганновер, Брюссель, города Швеции, Испании, Португалии, России). Интенсивность творческой деятельности поразительна. В 1897 г. он возглавляет Филармонический оркестр в Гамбурге, в 1902–1907 гг. руководит учебной частью и дирижерским классом Лейпцигской консерватории. Среди его учеников – К. С. Сараджев и А. Б. Хессин, ставшие известными советскими дирижерами. В 1906 г. Никиш также принимает на себя обязанности дирижера оперного театра в Лейпциге, не прекращая гастрольную деятельность, сотрудничает с различными музыкальными коллективами (в том числе с Лондонским симфоническим оркестром, совершив с ним в 1912 г. большую концертную поездку по Западной Европе, а также по Северной и Южной Америке).

С началом Первой мировой войны масштабы деятельности несколько уменьшились, Никиш продолжает творческую работу в Лейпциге, концертирует во главе Берлинского симфонического оркестра в Швейцарии, Дании, странах Скандинавии.

По окончании войны Никиш активно занимается концертной деятельностью, гастролирует по Австралии, крупным музыкальным центрам Европы и Америки вплоть до внезапной кончины в 1922 г.

Глубокий и вдохновенный художник, яркий представитель романтического направления в исполнительском искусстве, Никиш сочетал немецкую музыкальность с венгерским темпераментом и славянской мягкостью. Внешне сдержанный, со спокойными пластичными движениями, Никиш обладал необыкновенной способностью увлекать оркестр и слушателей. Исполнению маэстро были свойственны большая свобода (итал. *temporubato*) и строгость, благородство стиля, тщательная отделка деталей. Его интеллект подчинялся зову сердца, отсюда и особая склонность к романтической музыке Р. Вагнера, А. Брукнера, П. Чайковского. Иногда его упрекали в слишком большой зависимости от интуиции, злоупотреблении врожденной склонностью к импровизации. Общеизвестно, что он часто знакомился с партитурой только на первом проигрывании произведения оркестром. Никишу менее всего был присущ концептуальный, философско-рационалистический подход к музыке.

Никиш был одним из первых, кто стал культивировать дирижирование по памяти. Ему также принадлежит приоритет в показе вступления оркестрантам на долю секунды раньше – стиль, который был в дальнейшем принят и несколько преувеличен В. Фуртвенглером.

О влиянии Никиша на развитие и формирование музыкальной культуры России говорит, в частности, его вклад в популяризацию творчества П. Чайковского. Он не чуждался новых течений в музыке, включая в программы выступлений произведения Р. Штрауса, Г. Малера, М. Рegera, И. Брамса, А. Брукнера, А. Скрябина, П. Чайковского, при этом уважал классику (В. А. Моцарт, Л. Бетховен), однако с меньшими художественными результатами.

Деятельность А. Никиша, яркого представителя романтического направления в дирижерском искусстве, составила эпоху в мировой истории музыки и по достоинству была оценена современниками. Одинок более тридцати лет возвышался он над всеми, пользуясь исключительным успехом и заслуженной славой великого дирижера.

Творческий портрет В. Фуртвенглера (1886–1954)



Артистическая карьера В. Фуртвенглера развивалась на редкость стремительно. Сын известного берлинского археолога обучался в Мюнхене под руководством лучших педагогов. Значительное влияние на формирование Фуртвенглера как дирижера оказал Ф. Мотль, когда под его руководством молодой Вильгельм работал коррепетитором в Мюнхенской опере (1908–1909).

Начав деятельность в небольших городах (Цюрих, Страсбург, Любек), В. Фуртвенглер в 1915 г. получает приглашение занять пост руководителя оперного театра в Мангейме. В 1920–1922 гг. он дирижирует симфоническими концертами Берлинской государственной оперы (после Р. Штрауса) и одновременно (1919–1924) является дирижером Венского «Тонкюнстлероркестра».

В 1922–1945 гг. став преемником А. Никиша, Фуртвенглер возглавляет оркестр Берлинской филармонии (1952, избран дирижером пожизненно). Одновременно (с начала 1920-х) он становится постоянным дирижером другого старейшего творческого коллектива Германии – Лейпцигского оркестра Гевандхауза (до 1928) и Венского филармонического оркестра (1928–1930, 1938–1945). В 1931 г. совместно с А. Тосканини он руководит Байрейтским фестивалем. Интенсивная и плодотворная концертная и гастрольная деятельность приносят

Фуртвенглеру всеобщее признание и мировую известность. В 1928 г. в немецкой столице ему присвоено почетное звание «городского музидиректора» в знак признания выдающихся заслуг перед отечественной культурой. В 1933 г. Фуртвенглер занимает пост директора Берлинской государственной оперы, а в 1934 г. – становится вице-президентом Имперской культурной палаты.

В тяжелые времена нацизма, оставшись в Германии, Фуртвенглер продолжал отстаивать гуманистические идеи в искусстве, вопреки идеологам шовинистической политики. В конце 1934 г. из-за разногласий с нацистским руководством он подал в отставку, сократив до минимума количество выступлений.

Лишь после окончания Второй мировой войны Фуртвенглер возвращается к интенсивной концертной деятельности в государственную оперу, возглавив оркестр Берлинской филармонии (1947), выступает как симфонический и оперный дирижер во многих странах мира, участвует в различных международных фестивалях (в т. ч. в Зальцбурге, Люцерне, Безансоне, Эдинбурге и др.).

Фуртвенглер был художником вдохновенного порыва и глубокого интеллекта, его дирижерская техника отмечена стремлением преодолеть жесткую схематичность тактирования, максимально выявив непрерывность мелодического начала. Тщательное следование партитуре никогда не превращалось в пунктуальность: каждое новое исполнение становилось подлинным актом созидания.

В историю музыкального искусства Фуртвенглер вошел как непревзойденный интерпретатор великих творений немецкой классики. Немногие могли сравниться с ним по глубине и захватывающей силе воплощения симфонических произведений Л. Бетховена, И. Брамса, А. Брукнера, Р. Шумана, опер В. А. Моцарта и Р. Вагнера. Из современных композиторов мастером много и охотно исполнял музыку П. Хиндемита, И. Стравинского, С. Прокофьева.

В литературных работах, собранных в книгах «Беседы о музыке», «Музыкант и публика», «Завещание», а также во многих опубликованных письмах дирижера открывается облик тонкого и интеллектуального художника, вдохновенного и горячего приверженца высоких идеалов реалистического искусства.

Творческий портрет Б. Вальтера (1876–1962)



В детстве у Бруно Вальтера обнаружили невероятную музыкальность. Образование будущий дирижер получил в Консерватории Штерна в Берлине как пианист и композитор.

С семнадцати лет Вальтер начал работать коррепетитором в Кельнском оперном театре, здесь же в 1894 г. он впервые появился за дирижерским пультом. Вскоре юноша перешел на ту же должность в Гамбурге (1894–1896), где во главе оперного театра стоял великий композитор и дирижер Г. Малер. Бурная, пламенная натура маэстро, многие передовые исполнительские идеи и принципы которого определили основу практики современного дирижирования, оказала на Вальтера огромное влияние.

По рекомендации известного композитора Б. Вальтер начинает самостоятельную деятельность во Вроцлаве (1896, по требованию дирекции он сменил настоящую фамилию Шлезингер на Вальтер, позже ставшую всемирно известной). Затем он работает в оперных театрах Братиславы (1897), Риги (1898) и в Берлинской королевской опере (1900).

В 1901 г. ученик и учитель встретились в Вене (1901–1912). Малер возглавлял знаменитую Венскую оперу, Вальтер был его ближайшим помощником. В эти годы Бруно окончательно сформировался как музыкант-мыслитель, отличительными чертами интерпретации которого стали проникновенность чувства, глубина обобщений, возвышенная простота, высокое эти-

ческое начало. В 1911 г. Вальтер представил публике последние произведения покойного учителя, под его управлением впервые прозвучали симфония «Песнь о земле» и Девятая симфония.

В 1913–1922 гг. Вальтер возглавляет один из лучших театров Германии – Мюнхенскую оперу, явившись преемником одного из известных дирижеров предыдущего поколения Ф. Мотля. Одновременно он принимает на себя руководство моцартовскими и вагнеровскими фестивалями в Мюнхене, развивается его международная деятельность. В 1920-х гг. имя Вальтера появляется на афишах Лондона, где он в течение ряда лет возглавляет спектакли немецкого репертуара (театр «Ковент-Гарден»), а также в Милане (театр «Ла Скала»), Риме (зал «Аугустео»), городах США и СССР.

Основная деятельность Вальтера протекает в Берлине, собравшем в 1920-е гг. небывалое созвездие дирижерских имен (В. Фуртвенглер, О. Клемперер, Э. Клейбер, Л. Блех). Он руководит городской оперой (1924–1929), выступает с Берлинским филармоническим оркестром, в 1929 г. принимает руководство Лейпцигским оркестром Гевандхауза, сменив В. Фуртвенглера.

После установления фашистской диктатуры Вальтер вынужден покинуть Германию; он работает в Австрии, много гастролирует, его выступления украшают Зальцбургские фестивали, некоторое время он руководит Венской оперой.

В 1938 г. после захвата Гитлером Австрии Вальтер становится изгнанником. Сначала он живет в Амстердаме при поддержке семьи дирижера В. Менгельберга, возглавлявшего знаменитый оркестр «Консертгебау». Затем он отправляется во Францию и, наконец, в США, где, не занимая официальных постов, гастролирует с крупными оркестрами, в течение нескольких сезонов под его управлением походит ряд спектаклей в нью-йоркской «Метрополитен-опера» (1941–1945, 1950–1951, 1956–1957). Только в 1950-х гг. Вальтер приезжает в Европу, гастролирует в Вене – столице музыки, которая тепло приветствовала маэстро после долгой вынужденной разлуки.

Б. Вальтер – один из известных представителей дирижерской школы Г. Малера. Художественной натуре маэстро были свойственны мягкость и поэтичность. Манерой общения с оркестром Вальтер декларировал принцип убеждения, а не дирижерский диктат.

Выдающийся музыкант неутомимо работал до конца дней. Именно в последние годы Вальтер сделал большое количество записей фундаментальных произведений мировой классики, в которых запечатлено неувядаемое искусство великого дирижера. Он обладал композиторским и литературным талантом; свидетельством последнего являются мемуары, подарившие яркую картину музыкальной культурной жизни Германии, Австрии и других европейских стран, живые образы современников. Но главным для Вальтера всегда было дирижирование; творчество Л. Бетховена и В. А. Моцарта, Ф. Шуберта и И. Брамса, А. Брукнера и Р. Вагнера, Г. Малера и П. Чайковского составляло основу его обширного репертуара.

Творческий портрет О. Клемперера (1885–1973)



О. Клемперер занимает одно из ведущих мест в дирижерском искусстве XX в. среди таких корифеев, как В. Фуртвенглер, А. Тосканини, Б. Вальтер. Вместе с Б. Вальтером и О. Фридом Клемперер принадлежит к плеяде мастеров малеровской школы. Более шести десятилетий дирижер работал с ведущими оперными и симфоническими коллективами в Европе и Америке, до конца жизни был одной из притягательных личностей в мировом исполнительском искусстве.

В шестнадцать лет он стал студентом консерватории во Франкфурте-на-Майне, где учился игре на фортепиано и тео-

рии. Затем продолжил обучение в Берлине, среди его педагогов был видный композитор Г. Пфитцнер.

Самостоятельная работа Клемперера началась в качестве пианиста Штерновского певческого союза в Берлине, под руководством О. Фрида. Непреодолимое желание быть дирижером возникло у Отто после встречи с Г. Малером, по рекомендации которого он получает первый ангажемент в Немецкий театр в Праге (1907–1910). В 1910–1913 гг. Клемперер продолжил работу в Гамбургской опере, позже дирижировал в оперных театрах Бармена (1913–1914), Страсбурга (1914–1916), Кельна (1917–1924), Висбадена (1924–1927).

Будучи всемирно известным дирижером, Клемперер возвращается в Берлин (1927), чтобы возглавить театр «Кролл-опера», достойно заняв равноправное положение с работавшими в этом же городе В. Фуртвенглером, Б. Вальтером, Л. Блехом и Э. Клайбером. В этот период дирижер часто обращается к современному репертуару, пропагандирует новые произведения П. Хиндемита, И. Ф. Стравинского, Э. Кшенека, К. Вайля. Отличная репутация Клемперера-интерпретатора обусловлена его мощными, эпическими прочтениями симфонической классики, для слушателей он был непревзойденным исполнителем симфоний Л. Бетховена.

С приходом к власти фашистов (1933) Клемперер, как и многие другие музыканты Германии, вынужден был эмигрировать. Он гастролирует в Южной Америке и Канаде, европейских странах (в том числе в СССР), некоторое время руководит филармоническим оркестром Лос-Анджелеса (до 1939).

После Второй мировой войны дирижер возвращается в Европу. В 1947–1950 гг. возглавляет Будапештский оперный театр, где проходит ряд постановок опер В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Вагнера. С 1954 г. Клемперер обосновывается в Цюрихе, в летние периоды выступает на крупных международных фестивалях, но основным центром творческой деятельности в последние годы становится Лондон, где он осуществляет многочисленные записи оперной и симфонической литературы с созданным при студии «ЕМІ» оркестром «Филармония».

В знак уважения к профессиональному мастерству дирижера нельзя не отметить поразительные черты его характера. О. Клемперер – человек несгибаемой воли и мужества. Не-

сколько раз из-за тяжелой болезни он прерывал творческую деятельность (на эстраде). В 1939 г. он перенес операцию по удалению опухоли мозга, некоторое время оставался почти парализован, но вопреки прогнозам врачей вернулся к дирижерской деятельности. Позже в результате падения и перелома позвоночника артист опять должен был провести долгие месяцы в больнице, но вновь превозмог недуг. Через несколько лет, находясь в клинике, Клемперер случайно заснул в постели с сигарой, которая выпала из рук и подожгла одеяло, дирижер получил сильные ожоги. Но еще раз огромная сила воли и любовь к искусству помогли ему вернуться к жизни и творчеству.

В обширном репертуаре дирижера – произведения всех эпох и стилей. Его интерпретации отличались масштабностью и логикой художественных концепций, глубиной проникновения в авторский замысел, волевой целеустремленностью. К числу высших художественных достижений О. Клемперера принадлежит его истолкование музыки В. А. Моцарта, Л. Бетховена, А. Брукнера, Г. Малера, Р. Штрауса, а также творчества композиторов-современников.

***Творческий портрет Г. Караяна
(1908–1989)***



Г. Караян – одна из ключевых фигур в мировой музыкальной культуре XX в., которая появилась на дирижерском небосклоне в 1957 г., после А. Тосканини. Еще при жизни имя Караяна стало легендарным.

Главный дирижер Европы, один из крупных дирижеров XX в., Герберт фон Караян родился в 1908 г. в Зальцбурге (родина В. А. Моцарта). Его родители были греками, и фамилия в оригинале звучала как Караянис («черный Янис»). Воспитанник Моцартеума, Герберт, которому еще не исполнилось и десяти лет, стал выступать в концертах как пианист. Директор Моцартеума – Бернгард Паумгартнер первым обратил внимание на творческие способности мальчика и принял участие в воспитании юного музыканта. Окончив школу, Караян отправляется в Вену, где поступает в университет и одновременно занимается в Музыкальной академии. Еще в студенческие годы он проявляет себя на дирижерском поприще, и начинает брать уроки у известного австрийского дирижера и педагога Ф. Шалька.

Дирижерскую карьеру Караян начал в 1927 г. в оперном театре в Ульме (Австрия). Скромные возможности театра не помешали осуществить такие постановки опер, как «Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера и «Саломея» Р. Штрауса. Каждый год он дирижировал шестью новыми операми, а шесть других готовил к следующему сезону. В Ульме Караян знакомится с творчеством выдающегося дирижера А. Тосканини, оказавшего сильнейшее воздействие на профессиональное формирование молодого музыканта. В 1931 г. он проехал на велосипеде 250 миль (от Зальцбурга до Байрейта), чтобы послушать, как Тосканини дирижирует во время оперы «Тангейзер» Р. Вагнера.

В возрасте двадцати семи лет Караян становится самым молодым капельмейстером Германии, возглавив в 1934 г. оперный театр в Ахене (1934–1941). Время, когда музыкант вступил в новую должность, протекало под знаком зловещих перемен в политической жизни и приходом к власти нацистов. В этот период страну были вынуждены покинуть О. Клемперер, Ф. Буш, Б. Вальтер, Э. Клайбер и ряд других выдающихся музыкантов. Опера П. Хиндемита «Художник Матис» подверглась запрету со стороны нацистской цензуры, что побудило Вильгельма Фуртвенглера отказаться от своих постов и

временно отойти от музыкальной деятельности. Заблуждение Караяна, отстаивавшего право на пресловутую аполитичность художника, привело его в ряды нацистской партии, тем самым бросив тень на его имя.

В Ахене Караян впервые дирижировал тетралогией «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера. Репутация крепла, его начинали приглашать в музыкальные центры Европы, включая Вену и Берлин. В 1937 г. со спектаклем «Тристан и Изольда» Р. Вагнера он дебютирует в Венской государственной опере, а в 1938 г. впервые появляется за пультом оркестра Берлинской филармонии и Берлинской государственной оперы.

В 1941 г. Караян окончательно отказался от деятельности в Ахене и стал выступать в Берлине с Государственной капеллой (1941–1944).

Расцвет деятельности Караяна наступил после Второй мировой войны. Его способность дирижировать по памяти, включая целые оперы, умение дирижировать произведениями эпохи барокко и одновременно исполнять партию клавесина, как было принято в XVIII в., экзотичность поведения за дирижерским пультом – все вызывало неподдельный интерес к творчеству и способствовало росту его популярности. Бесспорным остается тот факт, что после войны Караян завладел вниманием Европы и мира, заняв позицию ведущего дирижера.

С 1947 г. Караян – дирижер Общества друзей музыки в Вене, в 1948 г. участвует в фестивалях в Зальцбурге, Люцерне, Вене, Байрейте, Эдинбурге, Берлине, Мюнхене; гастролирует с оркестрами Венской и Лондонской филармоний; выступает дирижером и режиссером во многих европейских оперных театрах (в т. ч. с 1949 г. в «Ла Скала»). После смерти В. Фуртвенглера (1954) он возглавляет Берлинский филармонический оркестр (Западный Берлин), одновременно взяв на себя музыкальное руководство Венской государственной оперой (1956–1964) и Зальцбургскими фестивалями (1957–1960). Концерты и спектакли под его управлением становятся событием музыкальной жизни в Вене и Нью-Йорке, Москве и Хельсинки, Ленинграде и Мюнхене, Брюсселе и Бухаресте.

На определенном этапе деятельности Караян одновременно возглавлял ряд ведущих творческих коллективов Европы (1956–1964). Тем не менее, за исключением короткого сотруд-

ничества с Парижским оркестром (1969–1971), в последний период творческого пути maestro чаще отказывается от амплуа дирижера-гастролера, предпочитая постоянное сотрудничество с Берлинским филармоническим оркестром.

В 1967 г. Караян организует Зальцбургский пасхальный фестиваль. Фактически он основал собственный оперный театр, где являлся единственным постановщиком и дирижером опер Р. Вагнера и монументальных творений классики.

В 1969 г. дирижер утверждает два фонда, средства которых идут на проведение международных конкурсов молодых дирижеров и оркестров, а также на научные исследования в области музыки.

Репертуар Караяна необычайно обширен, в нем представлены наиболее значительные произведения оперной и симфонической музыки. Его интересовали сочинения различных стилей и эпох – от концерто гротто Г. Генделя и сюит И. С. Баха до симфонии «Матис – художник» П. Хиндемита, от «Реквиема» В. А. Моцарта до опер «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и «Богема» Дж. Пуччини.

Важнейшая отличительная черта творческого облика Караяна – сочетание интеллектуального, строго аналитического подхода к произведениям с вдохновенностью исполнения, не чуждого порой импровизации. Яркая эмоциональность, жесткая требовательность, обладание исключительной силой воздействия на оркестр в сочетании с выдающимся артистическим дарованием позволили Караяну достичь невероятной популярности и авторитета, став своеобразным символом дирижерского искусства второй половины XX в.

В помощь студенту

План темы

1. Формирование в общественном сознании признания дирижерской профессии и собственно дирижирования как части исполнительской культуры.

2. Г. Малер и Р. Штраус – яркие представители дирижеров-композиторов в исполнительском искусстве.

3. Творческий портрет Г. Малера.

4. Творческий портрет Р. Штрауса.

5. Творческий портрет Х. Бюлова.
6. Творческий портрет А. Никиша.
7. Расцвет австро-немецкой дирижерской школы в XX веке.
8. Творческий портрет В. Фуртвенглера.
9. Творческий портрет Б. Вальтера.
10. Творческий портрет О. Клемперера.
11. Творческий портрет Г. Караяна.

Литература для самостоятельного изучения

1. *Алексеев, А. Д.* Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века : в 2 т. / А. Д. Алексеев. – М., 1995. – Т. 1. – С. 19–25; 328.

2. *Аносов, Н. П.* Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост., общ. ред., коммент. и прил. В. П. Варунца. – М., 1978. – С. 42–56.

3. Артур Никиш и русская музыкальная культура : Воспоминания, письма, статьи / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; сост. Л. М. Кутателадзе ; общ. ред. Л. Н. Раабена. – Л., 1975. – С. 5–22.

4. *Бортновский, В. В.* Дирижеры мира / В. В. Бортновский. – Минск : Харвест, 2007. – 272 с.

5. *Вейнгартнер, Феликс.* Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам / Феликс Вейнгартнер ; пер. М. В. Юдиной ; под ред. П.Ф. Вульфиса ; послесл. Л. Гинзбурга. – М., 1965. – Т. 1 : Бетховен. – С. 3–50.

6. *Гинзбург, Лео.* Избранное / Лео Гинзбург. – М., 1982. – С. 16–33; 55–56.

7. Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика / ред.-сост., авт. вступ. ст., доп. и коммент. Л. М. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 631 с.

8. Исполнительское искусство зарубежных стран : сб. ст. / сост. Г. Эдельман. – М. : Музыка, 1962. – Вып. 1. – 175 с.

9. Исполнительское искусство зарубежных стран : сб. ст. / сост. Г. Эдельман. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 4. – 361 с.

10. Исполнительское искусство зарубежных стран : сб. ст. / сост. Г. Эдельмана, ред. Л. Баренбойма. – М., 1975. – Вып. 7. – С. 87–95; 141–143; 173–175.

11. *Малер, Густав.* Письма. Воспоминания [пер. с нем.] : сб. ст. / Густав Малер ; сост., вступ. ст. и примеч. И. Барсовой. – М., 1964. – С. 252; 380; 442; 475.

12. *Малько, Н. А.* Воспоминания. Статьи. Письма / Н. А. Малько ; сост., авт. предисл. и примеч. О. Л. Данскер ; вступ. ст. Л. Н. Раабена и И. Шермана. – Л., 1972. – С. 87–95.

13. *Робинсон, Пол.* Караян : пер. с англ. / Пол Робинсон ; вступ. ст. И. Ф. Бэлзы ; коммент. В. Н. Серебрякова. – М. : Прогресс, 1981. – 168 с.

14. *Сидельников, Л. С.* Симфоническое исполнительство / Л. С. Сидельников. – М. : Сов. композитор, 1991. – 286 с.

15. *Хессин, А. Б.* Из моих воспоминаний / А. Б. Хессин ; предисл. С. Орешникова. – М., 1959. – С. 25–29; 187–195.

16. *Шатило, З. Б.* Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учеб.-метод. пособие / З. Б. Шатило. – Минск, 1990. – С. 11–21.

Тема 6. Оперно-симфоническое исполнительство XX в.



К началу Первой мировой войны окончательно сложился симфонический оркестр в его современном понимании. Однако на рубеже веков произошли не только качественные изменения в оркестре, увеличилось и количество симфонических коллективов. Если в Европе формирование новых оркестров не было столь значительным, то в Америке их количество возрастало с каждым десятилетием. В конце XIX в. появились с приехавшими музыкантами из Европы симфонические оркестры в Нью-Йорке (1878), Бостоне (1881), Чикаго (1892), Лос-Анджелесе (1897), Филадельфии (1900).

XIX в. и годы перед Первой мировой войной стали временем постепенного обновления мышления в сфере музыкального исполнительства. Окончательное формирование оркестра и появление новой профессии – дирижера, привело к осознанию интерпретации: стоящий за пультом руководитель имеет право на художественное самовыражение и как неперемное условие самого исполнительства.

XX в. стал временем невиданного интереса к инструментальному искусству и оркестровому в частности. Постепенно

фигура дирижера занимает ведущее положение в исполнительском искусстве. Дальнейший подъем европейских школ дирижерского исполнительства и расцвет современной симфонической культуры дали миру такие великие имена, как А. Тосканини и К. Аббадо (Италия), Г. Вуд и Л. Стоковский (Англия), Ш. Мюнш и А. Клюитенс (Франция), Э. Ансерме (Швейцария), К. Бём (Австрия) и др. В кругу знаменитых дирижеров XX в. не нашлось ни одного великого композитора. В качестве исключения можно назвать имена Р. Штрауса, Г. Малера, С. Рахманинова, Л. Бернштейна. Симфонический оркестр в сознании миллионов людей получил статус своеобразного феномена человеческой цивилизации, показателя художественного потенциала того или иного народа, нации. Дальнейшая эволюция симфонического оркестра (в большей степени коснувшаяся расширения темброво-колористических возможностей группы ударных инструментов), усложнение ритмической структуры выражения музыкальной мысли дали мощный толчок для развития мануальной техники дирижера. Постепенно стали меняться и некоторые взгляды по отдельным позициям дирижерской профессии. Например, Р. Вагнер вызывал негодование публики тем, что дирижировал наизусть. В XX в. выступления в концертах без партитуры на пульте и даже без пульта стали нормой. В то же время изменилось отношение к дирижерской палочке в руках дирижера: можно наблюдать дирижирование с дирижерской палочкой и без нее.

Существенно расширилась сфера применения дирижерского искусства. К концертной эстраде и музыкальному театру добавились кинематограф, радио, телевидение и студия звукозаписи. Неоценимое воздействие на дирижерское искусство оказало развитие звукозаписывающей техники. Появление грампластинных пластинок, а позже и видеозаписи, повлекло за собой расширение аудитории почитателей классической музыки, в том числе и поклонников дирижерского искусства. Несмотря на то, что профессия дирижера и в настоящее время остается преимущественно мужской, стали появляться и дирижеры-женщины. На рубеже столетий открытыми концертами в Гетеборге дирижировала Э. Андрее. Успешно проявили себя в дирижерской профессии Н. Буланже и Ж. Эввар. К середине XX в. в общественном сознании происходит переоценка зна-

чимости той или иной исполнительской деятельности, постепенно профессия дирижера и его искусство полностью завоевывают внимание миллионов поклонников. Симфоническое искусство приобретает абсолютное признание как высшее выражение философии человеческого бытия, а профессия дирижера становится одной из престижных в музыкальном мире.

Творческий портрет Л. Стоковского (1882–1977)



Л. Стоковский – один из ярких дирижеров в мировой истории дирижерского искусства XX в., активный пропагандист искусства в молодежных кругах, организатор оркестров, публицист, герой кинофильмов, артистическая и еще при жизни легендарная личность, особенно в Америке.

Родившись 18 апреля 1882 г. в Лондоне, Леопольд в восьмилетнем возрасте начал обучаться музыке (фортепиано и скрипка), продолжив образование в Королевском музыкальном колледже столицы (композиция и дирижирование). Степень бакалавра музыкального искусства юноша получил в Оксфордском колледже королевы в 1903 г., после совершенствовался в Париже, Мюнхене и Берлине.

Фантастическая музыкальная карьера Л. Стоковского началась со скромной должности органиста и хормейстера церкви Сент-Джеймс в Лондоне, на которую он поступил будучи студентом. В 1905 г. он переехал в США и первое время также служил органистом в одной из церквей Нью-Йорка (1905–1908).

Серия летних концертов под открытым небом родного Лондона в 1908 г. – дирижерский дебют Л. Стоковского. В следующем году музыкант становится руководителем симфонического оркестра в небольшом американском городе Цинциннати (1908–1912).

Переломным в творческой биографии артиста был 1912 г. Именно тогда он связывает на долгие годы свою судьбу с Филадельфийским симфоническим оркестром (1912–1936), творческое сотрудничество с которым стало началом восхождения на вершину мирового исполнительского Олимпа. Могучая организаторская и исполнительская энергия Стоковского в короткое время превратила оркестр в один из лучших симфонических коллективов мира. Филигранная, виртуозная техника, идеальная сыгранность ансамбля, огромный динамический диапазон позволяли ему исполнять музыку любых эпох и стилей. Неутомимый пропагандист новой музыки провел с Филадельфийским оркестром несколько американских премьер крупных симфонических полотен XX в. Ярким событием музыкальной жизни Америки явилась премьера в 1916 г. в Филадельфии (затем в Нью-Йорке) Восьмой симфонии Г. Малера, с которой началась мировая слава дирижера и оркестра.

Этот период творчества отмечен интенсивной концертной деятельностью дирижера, поиском нового круга слушателей. Стоковский организует ставшие знаменитыми циклы концертов в Нью-Йорке, специальные музыкальные абонементы для детей и юношества. Неутомимая просветительская направленность творчества была характерной чертой деятельности мастера на протяжении жизни.

Расширяя репертуар оркестра, Стоковский постоянно включал в программы выступлений как незаслуженно забытые произведения, так и сочинения современных композиторов (А. Шенберга, А. Берга, Э. Вареза, Э. Сати, И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича). Постепенно за ним закрепилась слава дирижера премьер. Являясь сотрудником американской Лиги композиторов и отделения Международного общества современной музыки, Стоковский активно способствовал популяризации творчества американских композиторов (А. Копленда, У. Пистона, Ч. Айвза, С. Барбера и др.).

Добиваясь полного художественного воплощения творческого замысла композитора в звучании оркестра, Стоковский постоянно экспериментировал: изменял размещение музыкантов, вводил необычные инструменты, применял в концертном зале световые эффекты. Нередко его поведение на сцене и эффектная манера дирижирования были рассчитаны не столько на оркестр, сколько на публику, все создавало ту особенную приподнятую эмоциональную атмосферу, когда каждое исполнение становилось событием, а концерт – праздником искусства.

Период сотрудничества с Филадельфийским оркестром закончился триумфальной гастрольной поездкой (1935–1936) по двадцати семи городам Западной Европы. В то же время необычная трудоспособность и организованность позволяла дирижеру одновременно работать и с другими коллективами – Сан-Францисским, Лос-Анджелесским, Всеамериканским симфоническими оркестрами.

С 1936 г. начинается новый творческий этап. В 1936–1940 гг. выступления Стоковского в радиопередачах, съемки в фильмах «Большая радиопередача» (1937), «Сто мужчин и одна девушка» (1939), «Фантазия» (1942), «Карнеги-холл» (1948), записи пластинок приносят артисту невероятную популярность во всем мире.

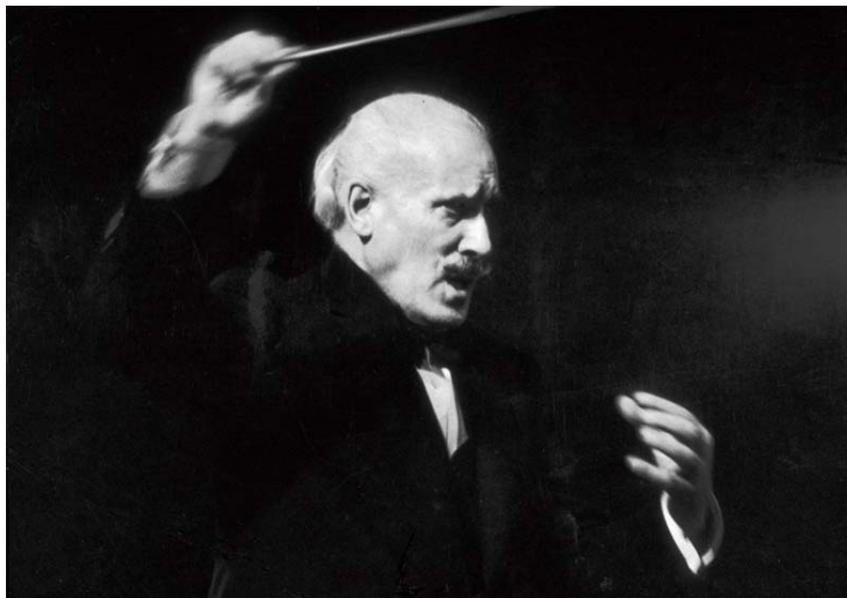
С 1940 г. Стоковский возвращается к концертной деятельности, основывает и возглавляет вначале Всеамериканский молодежный симфонический оркестр (1940–1942), а затем – городской симфонический оркестр Нью-Йорка. В этот же период он работает с такими известными коллективами, как Голливудский оркестр (1945–1949), а в 1949–1950 гг., совместно с Д. Митропулосом, возглавляет Нью-Йоркский филармонический оркестр. После некоторого перерыва, с 1955 г. сотрудничает с симфоническим оркестром в Хьюстоне.

В 1962 г. на базе ликвидированного оркестра Национальной радиовещательной компании США (NBC) Стоковский создает Американский симфонический оркестр, руководителем которого является до самой смерти. В 1970–1977 гг. маэстро был также дирижером Лондонского симфонического оркестра.

Поражает невероятная работоспособность дирижера, несмотря на преклонный возраст, он не снижает творческую ак-

тивность, а совершает множество гастрольных поездок по Европе и США и участвует в различных музыкальных фестивалях и форумах. Обладая артистическим обаянием и энергичным темпераментом, Стоковский воздействовал на слушателей эмоциональностью исполнения в сочетании с непосредственностью музицирования и яркостью интерпретаций. Его захватывал процесс исполнения, артист живет в музыке. Историкам еще предстоит дать оценку его начинаниям в деле популяризации классической музыки, а также воздействию на процессы формирования и развития мировой художественной культуры XX в.

Творческий портрет А. Тосканини (1867–1957)



А. Тосканини родился в Парме 25 марта 1867 г. в семье портного. Феноменальные музыкальные способности мальчика проявились в раннем детстве. В 1885 г. Артуро заканчивает консерваторию в Парме по классу виолончели у Л. Карини (1-я премия среди выпускников). К этому периоду относятся опыты в дирижировании. В студенческие годы Артуро создал небольшой оркестр из соучеников.

В 1886 г. приглашенный в качестве концертмейстера группы виолончелей итальянской оперной труппы молодой музыкант едет на гастроли по Южной Америке. В Рио-де-Жанейро

25 июня 1886 г. происходит судьбоносное событие – девятнадцатилетний Тосканини во время исполнения оперы «Аида» Дж. Верди заменяет оскандалившегося дирижера и наизусть дирижирует до конца. Без особой подготовки он продирижировал восемнадцатью операми из текущего репертуара до завершения гастролей.

Триумфальный успех привлек внимание к имени Тосканини, тем не менее возвращение на родину не принесло ясных перспектив в дальнейшей деятельности. В конце 1880-х гг. дирижирование становится основной профессией Тосканини, и он окончательно расстается с виолончелью. Последующие двенадцать лет (1887–1898) дирижер выступал в оперных театрах примерно двадцати итальянских городов с большим репертуаром, включающим такие премьеры, как оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло (Милан, 1892), «Богема» Дж. Пуччини (Турин, 1896), «Гибель богов» Р. Вагнера (Турин, 1895, первая постановка в Италии) и др. В истории итальянской оперы не было другого примера такого быстрого творческого восхождения дирижера.

В 1896 г. в Турине Тосканини дебютирует в качестве симфонического дирижера. В 1898 г. под его управлением состоялась премьера Шестой симфонии П. Чайковского. Большую часть программ составляли произведения Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Брамса, Р. Вагнера, П. Чайковского. К именам названных композиторов Тосканини сохранял привязанность на протяжении долгой творческой жизни.

Наконец, в 1898 г. Тосканини получает приглашение возглавить один из ведущих оперных театров Италии – миланский «Ла Скала» (1898–1903). Постановки в оперном центре Европы принесли маэстро мировую славу. Он умело сочетал вагнеровские драмы с итальянской классикой и операми современных ему композиторов. Наряду с традиционным итальянским репертуаром был поставлен ряд опер Р. Вагнера («Нюрнбергские мейстерзингеры», «Зигфрид», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда»), а также впервые в Италии – опера «Евгений Онегин» П. Чайковского.

В 1901, 1903, 1904, 1906, 1912 гг. проходили гастролы в Аргентине, Тосканини дирижировал оперными сезонами с мая по август.

После нескольких враждебных демонстраций, устроенных его противниками, маэстро порывает с театром и живет в Милане, ограничивается редкими выступлениями и гастролями (Буэнос-Айрес, Рим, Болонья, Турин).

В 1906 г. Тосканини возвращается в театр «Ла Скала» (1906–1908), но через несколько сезонов вынужден его покинуть в связи с неприятием миланскими меломанами премьеры оперы «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси (Франция).

В 1908 г. Тосканини отправляется в США, где вместе с Г. Малером сотрудничает с лучшим из театров мира «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк, 1908–1915), среди его постановок – оперы «Аида» и «Фальстаф» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Девушка с Запада» Дж. Пуччини, а также первая постановка оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского (США, 1913).

Годы Первой мировой войны Тосканини проводит на родине, но изредка участвует в благотворительных концертах.

В 1921 г. Тосканини в третий (последний) раз возвращается в «Ла Скала» (1921–1929), совершив с оркестром театра два больших турне по США и Канаде, а затем по Италии (1920). «Ла Скала» подтвердил репутацию лучшего театра Италии, репертуар в те годы был огромным и разнообразным, такого не имел ни один оперный театр в мире. Тем не менее в результате столкновений с фашистским режимом Муссолини, маэстро вынужден был покинуть Италию и уехать в США.

Некоторое время в Америке Тосканини возглавлял Нью-Йоркский филармонический оркестр (1926–1928), а затем занял пост главного дирижера объединенного (после слияния с Нью-Йоркским симфоническим оркестром) Нью-Йоркского филармонического оркестра (1928–1936). За короткий срок им был создан выдающийся оркестр, поражающий красотой и богатством звука, гибкостью и стройностью исполнения, техническим совершенством. В 1930 г. совместно с оркестром Тосканини совершает гастрольную поездку по Европе (Франция, Германия, Италия, Монако, Австрия, Венгрия, Чехословакия, Бельгия, Англия), окончательно утвердив свое положение выдающегося дирижера современности. Далее он несколько раз в год приезжал в Европу дирижировать симфоническими концертами с оркестрами Парижа, Вены, Брюсселя, Монте-Карло, Будапешта, Стокгольма, Лондона.

В 1930–1931 гг. Тосканини также неоднократно выступал на Байрейтских и Зальцбургских (до 1937 г.) музыкальных фестивалях.

После прихода к власти нацистов решительно отказался от выступлений в вышеназванных странах.

Последний период творчества Тосканини, длившийся семнадцать лет (1937–1954), связан с созданным для него в Нью-Йорке симфоническим оркестром Национальной радиовещательной компании США (NBC). Также он неоднократно приезжал перед Второй мировой войной в Европу, дирижировал в Вене, Лондоне, Париже, Стокгольме, Копенгагене, а также фестивальными спектаклями в Зальцбурге и Люцерне. Летом 1942 г. в США под его руководством состоялось первое исполнение Седьмой симфонии Д. Шостаковича.

Весной 1946 г. маэстро возвратился в Италию, где его торжественно встречали как национального героя, символ сопротивления фашизму. Будучи в преклонном возрасте, Тосканини продолжает выступления, прекратив их только за три года до кончины.

Дирижерская деятельность Тосканини продолжалась около семидесяти лет (до 1954). Музыкальный мир готовился праздновать девяностолетие А. Тосканини, но в день нового года (1957) с ним случился удар, и 16 января он скончался во сне.

Несомненно, творчество Тосканини оказало огромное влияние на развитие мировой музыкальной культуры XX в. Обладая ярким артистизмом и темпераментом, феноменальной музыкальной памятью, проповедуя незыблемость авторского текста и принципиально отвергая вольности в интерпретации, Тосканини достигал (как в опере, так и на концертной эстраде) большой силы и глубины художественного впечатления, поражая энергией и почти гипнотической силой внушения. В перечне музыкальных произведений дирижер отдавал предпочтение оперному творчеству Дж. Верди и Р. Вагнера, а также симфоническим произведениям Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса, Ф. Шуберта.

Образ маэстро Тосканини (дирижера, который почти семьдесят лет стоял за пультом) является символом непревзойденного профессионального мастерства в мировой истории дири-

жертского исполнительства, жертвенной преданности искусству и непостижимого упорства в стремлении к совершенству.

Творческий портрет Э. Ансерме (1883–1969)



Величественная фигура швейцарского дирижера Э. Ансерме выделяется в истории развития дирижерского исполнительства.

С детства Эрнест увлекался музыкой, но систематического музыкального образования не получил. Учился в колледже, затем Лозаннском университете, где изучал математику. Тем не менее, занимаясь профессиональной деятельностью как математик, Ансерме параллельно слушает курс гармонии в консерватории. Однако неудовлетворенный достигнутым, он отправляется в Париж, где кроме лекций в Сорбонне посещает консерваторский класс контрапункта у А. Жедальжа. Пребывание в Париже сыграло важную роль в становлении Ансерме как музыканта, он приобщился к передовым тенденциям в современном музыкальном искусстве и утвердился в решении посвятить себя музыке.

После возвращения в 1906 г. на родину Ансерме некоторое время занимается педагогической деятельностью, а свободное время уделяет занятиям музыкой.

В 1911 г. Ансерме совершает решительный шаг: оставляет научную карьеру, чтобы занять скромное место капельмейстера маленького курортного оркестра в Монтрё (1911–1914). Именно здесь на одном из концертов произошло знакомство с

И. Стравинским, позже перешедшее в многолетнюю дружбу. Покоренный талантом и гениальностью русского композитора, Ансерме становится ревностным и вдохновенным пропагандистом его творчества.

Деятельность Ансерме в этот период приобретает интенсивный и разносторонний характер. По рекомендации И. Стравинского в 1915 г. Ансерме становится музыкальным руководителем и дирижером русской балетной труппы Сергея Дягилева (1915–1923), с которой гастролирует по странам Европы, Северной и Южной Америки, также возглавляет концерты «Симфонической ассоциации Лозанны».

В 1918 г. Э. Ансерме создает Оркестр Романской Швейцарии в Женеве и более пятидесяти лет осуществляет художественное руководство, сделав его лучшим из европейских коллективов.

В начале деятельности маэстро обозначил творческие приоритеты, которые отразились на составлении концертных программ и художественном облике коллектива. Прежде всего Ансерме вошел в историю как прекрасный интерпретатор музыки французских импрессионистов (особенно К. Дебюсси и М. Равеля), в передаче тонкостей многообразной оркестровой палитры ему не было равных. Неоценимы его заслуги в популяризации музыки русских композиторов, например творчества И. Стравинского. Ансерме завоевывает широкое признание как выдающийся исполнитель творений современных композиторов: А. Онеггера, Д. Мийо, П. Хиндемита, С. Прокофьева, М. де Фалья, Б. Бартока, А. Берга, Ф. Мартена. Так проявился блистательный талант дирижера, виртуозно оперирующего разными тембровыми сокровищами оркестра и ритмической свободой, мастерским проникновением и пониманием исполняемой музыки. Тем не менее будучи страстным пропагандистом современной музыки, давший путевку в жизнь многим произведениям современных композиторов, Ансерме выступал с критикой разрушительных тенденций современного авангарда.

С одной стороны, отсутствие у Ансерме музыкального образования избавило его трактовки от дирижерских штампов. С другой стороны, современники отмечали, что интерпретация классической и романтической музыки, особенно немецких

композиторов, а среди русских – в частности П. Чайковского, не было сильной стороной маэстро.

Деятельность Ансерме за дирижерским пультом симфонического оркестра была весьма плодотворной. Наряду с руководством Оркестром Романской Швейцарии, он интенсивно выступал в качестве гастролирующего дирижера, сотрудничал с крупными симфоническими оркестрами мира. На протяжении долгой творческой жизни Ансерме оставался неутомимым и самоотверженным паладином музыки, обогащающей духовный мир человека, несущей познание прекрасного.

Творческий портрет К. Бёма (1894–1981)



Многогранная и плодотворная артистическая деятельность К. Бёма принесла ему славу одного из лучших дирижеров Европы.

Путь к дирижерскому пульту Карла Бёма был несколько необычен. Он не получил систематического музыкального образования, как и некоторые прославленные дирижеры – Т. Бичем, В. Фуртвенглер. Будучи студентом юридического факультета Венского университета, он проявлял больше интереса к музыке, чем к праву, хотя и защитил докторскую диссертацию (1919). Музыкальное образование Карла ограничилось уроками по теории музыки у Э. Мандишевского, друга И. Брамса.

После службы в армии Бём добивается места ассистента, а затем – второго дирижера в городском театре Граца (1917), однако музыка остается его своеобразным хобби.

В 1921 г. по рекомендации одного из выдающихся дирижеров старшего поколения К. Мука молодой Бём становится ассистентом Б. Вальтера в Мюнхенской опере. Музыка определяет его судьбу. Годы сотрудничества с выдающимся маэстро стали для Бёма лучшей школой, а приобретенный опыт и сформировавшееся дирижерское мастерство позволили ему занять место генерал-музик-директора оперного театра в Дармштадте (1927). Бём успешно сочетал как исполнительскую, так и организаторскую работу, снискав репутацию одного из лучших дирижеров нового поколения.

В 1931 г. Бём возглавил один из старейших музыкальных театров Европы – Гамбургскую оперу, а далее сменил Ф. Буша на посту руководителя Дрезденской государственной оперы (1934–1943). К тому времени Бём признан мастером оперного дирижирования, знатоком и отличным интерпретатором симфоний А. Брукнера, оперного творчества В. А. Моцарта, Р. Вагнера, Р. Штрауса (которому стал другом). Под управлением известного дирижера впервые прозвучали оперы Р. Штрауса «Молчаливая женщина» (1935) и «Дафна» (1938, посвященная К. Бёму).

Основным местом деятельности Бёма с 1942 г. была Вена. Дважды он возглавлял Венскую государственную оперу (1943–1945, 1954–1956), а также активно выступал в крупных музыкальных центрах мира (Берлин, Прага, Неаполь и др.), возглавлял немецкие сезоны в театре «Колон» в Буэнос-Айресе (1950–1953), дирижировал в театре «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк, 1957), а также принимал участие в Зальцбургском (1938, впервые), Байрейтском (с 1962) и других фестивалях.

В 1960-е – 1970-е гг., не занимая официальных постов, маэстро продолжает сотрудничество с Венской оперой, оркестрами и театрами Берлина, Гамбурга, Дрездена, с Лондонским симфоническим оркестром, почетным президентом которого был избран в 1977 г.

Основная «сфера влияния» Бёма – произведения В. А. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса, Ф. Шуберта, Р. Вагнера, А. Брукнера и Р. Штрауса. Множество грамзаписей, оставленных

Бёмом, востребованы и любимы слушателями во всем мире. Вклад Бёма в мировую исполнительскую «моцартиану» поистине уникален: его грамзаписи симфоний и опер В. А. Моцарта стали своеобразным эталоном.

Безупречное чувство формы, умение тонко и точно сбалансировать динамические градации, масштабность концепций и вдохновенность исполнения – наиболее характерные черты творческого дарования артиста.

Долголетняя, беспримерная по целеустремленности и масштабности творческая деятельность, замечательные достижения в интерпретации сложнейших произведений симфонического и оперного репертуара, а также огромная эрудиция, снискали Бёму славу одного из лучших дирижеров XX столетия, яркого представителя австро-немецкой школы дирижирования.

Творческий портрет Г. Вуда (1869–1944)



Имя Г. Вуда по праву занимает одно из лидирующих мест среди выдающихся представителей мирового дирижерского искусства первой половины XX в. Демократические устремления, огромная просветительская и созидательная работа обеспечили Вуду почетное место в истории музыкальной культуры Англии.

Генри Джозеф Вуд родился в Лондоне 3 марта 1869 г. В десятилетнем возрасте мальчик начал работать органистом церк-

ви Сент-Мэри в Олдерменбери. В 1886–1888 гг. учился в Королевской академии музыки в Лондоне у Э. Праута (теория музыки), Дж. Макфаррена (композиция) и М. П. Гарсиа (пение).

С 1889 г. Вуд начинает дирижерскую деятельность, работает по контракту с различными оперными обществами: оперная труппа А. Раусби (1889), театр «Савой» (1890), итальянская труппа в театре «Олимпик». Бесконечная любовь к музыке и желание сделать ее доступной широким массам определили просветительскую направленность дальнейшей творческой жизни дирижера.

В 1895 г. в лондонском «Куинс-холле» состоялась премьера «Променад-концертов», которыми Вуд руководил около пятидесяти лет. Особенностью знаменитых концертов, определившей их название («концерты-прогулки»), была своеобразная демократизация концертного зала: из дорогостоящего партера убирались кресла, публика могла слушать музыку стоя или «прогуливаясь», стоимость билетов была намного ниже, что делало их доступными для малоимущих слоев Лондона. Высокое исполнительское мастерство и царившая творческая атмосфера быстро привлекли к начинанию Вуда не только огромную популярность, но и сделали их значительным событием в культурной жизни английской столицы.

Огромный репертуар программ «променад-концертов», включающий как классику, так и произведения современных композиторов (К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса, А. Шенберга), поражает. В концертных программах были широко представлены произведения русских и советских композиторов (М. И. Глинки, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна). В исполнении русской музыки принимала участие супруга Г. Вуда – певица Ольга Урусова, русская по происхождению.

Организаторская и просветительская деятельность Вуда не ограничивалась лондонскими выступлениями. В разные годы неутомимый дирижер руководил другими общедоступными концертами, например, циклами «воскресных концертов» (с 1897); выступал на фестивалях в Вулверхемптоне (1890), Шеффилде (1902–1911), Норидже (1908), Уэстморленде (1911–1913), Бирмингеме (1912; с оркестром хорового общества,

1919–1923), на Генделевских фестивалях в Хрустальном дворце в Лондоне (с 1908). В 1901 г. Вуд возглавил концерты Вагнеровского фестиваля в Англии, в 1918 г. – Бостонский симфонический оркестр; также основал ряд оркестров (в т. ч. Ноттингемский симфонический оркестр, 1899) и музыкальных обществ (в т. ч. «Священная гармония»).

В многочисленных гастрольных турне (за период времени между двумя мировыми войнами посетил большинство стран Европы и США) дирижер быстро находил контакт и достигал великолепных результатов с лучшими оркестрами Европейского континента и Америки.

На родине маэстро был окружен небывалым для английского музыканта почетом и уважением. Вуд был посвящен в рыцари за заслуги перед национальным искусством (1911). В 1923 г. сэр Генри Вуд стал профессором дирижирования и оркестрового класса Королевской академии музыки, а в 1926 г. удостоен степени доктора музыки Оксфордского университета.

Помимо широкой исполнительской и просветительской деятельности, следует упомянуть и композиторскую деятельность. Вуду принадлежит (помимо немногочисленных оригинальных сочинений) ряд прекрасных оркестровых обработок произведений И. С. Баха, Г. Генделя, М. Мусоргского, Ф. Листа, К. Дебюсси.

Г. Вуд – автор книг о музыке, исполнительском искусстве и дирижировании («О дирижировании», 1945), любопытно, что собственные труды музыкант подписывал русским псевдонимом «Павел Кленовский».

Несмотря на солидный возраст, Вуд до конца дней вел интенсивную концертную деятельность. Преемниками первого выдающегося дирижера Британии стали такие известные мастера, как М. Сарджент, А. Боулт, К. Дейвис, чье исполнительское искусство вывело английскую дирижерскую школу на одну из ведущих позиций в Европе.

*Творческий портрет А. Клюитенса
(1905–1967)*



А. Клюитенс – один из известных бельгийских музыкантов, родился в Антверпене в семье дирижера местного оперного театра. Окончив в шестнадцать лет Антверпенскую консерваторию (класс выдающегося пианиста Э. Боске), Андре поступает в Королевский оперный театр пианистом-концертмейстером и руководителем хора.

В 1926 г. юноша впервые встал за дирижерский пульт, вместо заболевшего отца продирижировав оперой «Искатели жемчуга» Ж. Бизе. Успех его был столь значителен, что и впоследствии Андре часто заменял отца и стал его преемником (1927–1932).

В дальнейшем молодой музыкант переезжает во Францию, где продолжает выступать исключительно как оперный дирижер. В 1930-х гг. он руководит оперными театрами в Тулузе, Лионе, Бордо, гастролирует в «Гранд-опера» (г. Париж).

Как симфонический дирижер Клюитенс дебютировал в Виши (1938), заменив известного австрийского дирижера Й. Крипса в программе из произведений Л. Бетховена. С этих пор дирижер в равной мере уделяет внимание и концертной опере и эстраде, дирижирует оперными спектаклями и концертами в Лионе и Париже, премьерой ряда сочинений французских авторов (Ж. Франсе, А. Жоливе, А. Бюссе, Ж.-Ж. Грюненвальда, Д. Мийо, О. Мессiana и др.).

Расцвет творческой деятельности Клюитенса наступает в конце 1940-х гг. С 1943 г. – дирижер (с 1949 г. – вице-президент) Общества концертов Парижской консерватории и симфонического оркестра Национального радио и телевидения. С 1947 г. – руководитель театра «Опера комик», дирижирует в «Гранд-опера», совершает турне по странам Европы, Азии и Америки, делает многочисленные грамзаписи. Ему выпала честь быть первым французским дирижером, приглашенным выступить в Байрейте.

В 1960 г. Клюитенс возглавляет Национальный симфонический оркестр Бельгии.

Дирижерский облик артиста отмечен французским обаянием, грациозностью и изяществом, увлеченностью и непринужденностью процесса музицирования.

Репертуар произведений был велик и многогранен. Любовь публики Клюитенсу принесла интерпретация французской музыки, которая создана французскими композиторами прошлого и настоящего. Но наивысшими достижениями дирижера стали симфонические произведения Г. Берлиоза, С. Франка, Ж. Бизе, К. Дебюсси, М. Равеля, Г. Форе, оперы Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Ж. Бизе, Ж. Массне. Клюитенс стал известен как совершенный интерпретатор. Яркий темперамент и прекрасное владение всеми красками оркестра сделали искусство дирижера почитаемым во всем мире.

Творческий портрет Ш. Мюшса (1891–1968)



Ш. Мюнш остался в истории дирижерского исполнительства как один из великих музыкантов Франции XX в.

В зрелом возрасте, около сорока лет, Мюнш, как и многие его современники по стечению обстоятельств, которые позволили проявиться подлинному призванию, стал дирижером.

Шарль родился 26 сентября 1891 г. в Страсбурге в семье профессионального музыканта. С детских лет он приобретал навыки профессионального музыканта в хоре и оркестре под руководством отца, а также в Страсбургской консерватории, где занимался у Ш.-М. Эрба (по теории) и Наста (по классу скрипки). В 1912 г. Мюнш дает первый концерт в Страсбурге. После окончания гимназии молодой музыкант отправляется в Париж учиться у известного Л. Капе (первая скрипка знаменитого «Квартета Капе»), уроки музыки он пытается сочетать с занятиями медициной.

После Первой мировой войны вернувшись из армии в родной город в 1918 г., он вынужден некоторое время работать в скромной страховой компании. Но через два года Мюнш становится помощником концертмейстера в Страсбургском городском оркестре (1919) и начинает преподавать в местной консерватории.

По рекомендации К. Штраубе, Мюнш переходит на место концертмейстера в Лейпцигский оркестр Гевандхауза (1923), где работает под руководством таких корифеев дирижерского искусства, как В. Фуртвенглер и Б. Вальтер, в церкви Святого Фомы участвует в исполнении баховских кантат в камерном оркестре под управлением К. Штраубе, благодаря которому состоялся дирижерский дебют Мюнша в Томаскирхе.

В 1933 г., как и многие музыканты, Мюнш покидает Германию и отправляется в Париж, где на собственные сбережения нанимает оркестр В. Старама и успешно выступает. После его приглашают дирижировать одним из известных музыкальных коллективов Парижа – «Концерты Ламурё».

Далее последовала работа с Парижским филармоническим оркестром (1935–1938), а затем Мюнш был приглашен на пост руководителя старейшего творческого коллектива французской столицы – Оркестра общества Парижской консерватории (1937–1946), вместо Ф. Гобера, вышедшего в отставку.

В годы фашистской оккупации Мюнш оставался в Париже, поставив искусство на службу Движению Сопротивления. Впервые под его руководством в Париже была исполнена «Песня освобождения» А. Онеггера (1944) и Седьмая симфония Д. Шостаковича (1945).

Высоко оценена патриотическая деятельность дирижера в годы оккупации. Неслучайно Мюншу доверили руководство концертами французской музыки на первом послевоенном международном фестивале «Музыкальный май» (Прага, 1946), после которого он совершает турне по США, дирижирует оркестрами Нью-Йорка, Чикаго, Лос-Анджелеса, Бостона и быстро становится всемирно известным. В 1948 г. Мюнш повторяет турне по США, но теперь с Национальным оркестром Французского радио.

К тому времени заслуженно высокая репутация Мюнша на международном уровне позволила ему занять пост руководителя прославленного Бостонского оркестра (вместо уходившего в отставку С. Кусевицкого (1949–1962)). За годы сотрудничества с Мюншем оркестр не только поддержал традиции великих предшественников (А. Никиша, К. Мука, С. Кусевицкого), но и сумел приобрести новые черты в исполнительском облике, зафиксированные в многочисленных записях. Помимо традиционного классического репертуара, Мюнш обогатил программы рядом произведений современной музыки, под его управлением исполнены многие монументальные хоровые произведения И. С. Баха, Г. Берлиоза, Ф. Шуберта, А. Онеггера, К. Дебюсси и др.

В последние годы жизни выдающийся музыкант вернулся в Европу, где по-прежнему активно концертировал, а в 1967 г. возглавил вновь созданный «Парижский оркестр».

Яркая эмоциональность, богатейшая палитра художника, глубокий интеллект, строгий вкус и исключительное по точности дирижерское мастерство сделали Мюнша превосходным интерпретатором музыки различных стран и эпох. Ему не были свойственны рассудительность и самоуглубленность. Не случайно, среди его лучших художественных достижений всегда отмечалось исполнение французской музыки (Ж. Ф. Рамо, Г. Берлиоз, К. Дебюсси, М. Равель), а также произведений современных ему композиторов (А. Онеггер, А. Руссель, А. Дютийё, Ж. Ропарц и др.).

Творческий портрет К. Аббадо (1933–2014)



Клаудио Аббадо родился 26 июня 1933 г. в Милане (Италия) в семье скрипача, профессора консерватории, руководителя Миланского камерного оркестра. Игре на фортепиано и композиции будущий музыкант обучался в Миланской консерватории, а дирижированию – в Вене у известного педагога Х. Сваровского. По его собственному признанию, в возрасте десяти лет Клаудио был уверен, что станет дирижером.

Впервые К. Аббадо выступал с оркестром в Америке (1958), когда отважился принять участие в конкурсе дирижеров имени С. Кусевицкого и победил. О первых шагах на дирижерском поприще сам Аббадо говорит, что опыт приобрел в Милане, играл в ансамблях и руководил исполнением камерной музыки, что научило его слушать и репетировать, но технике дирижирования он обучался после конкурса в Вене, под руководством Х. Сваровского.

Спустя несколько лет Аббадо получил премию на крупном международном конкурсе имени Д. Митропулоса в США (1963).

В молодости Аббадо начинает интенсивную концертную деятельность, выступает с лучшими европейскими и американскими оркестрами с постановками в оперных театрах. Искусство дирижера впитало лучшие качества итальянской и немецкой дирижерских школ. Яркое звучание оркестра сочетается у Аббадо с продуманностью концепций исполняемых произведе-

дений. Репертуар маэстро отличают необычайная широта, стремление познакомить публику с малоизвестными произведениями прошлого, приблизить к слушателю редко исполняемые крупными европейскими мастерами произведения славянских, в частности русских и советских авторов.

В 1970-е гг. искусство Аббадо получило поистине мировую известность.

С 1969 г. он является дирижером, а затем и музыкальным и художественным руководителем театра «Ла Скала» (до 1986). С 1971 г. Аббадо возглавляет Венский филармонический, а с 1979 г. – Лондонский симфонический оркестры, также является руководителем созданного в 1982 г. филармонического оркестра «Ла Скала», выступает на Зальцбургском и Эдинбургском фестивалях, гастролирует в крупных мировых музыкальных центрах.

В 1986 г. Аббадо – художественный руководитель Венской государственной оперы.

Своей дирижерской манерой (уверенностью, властностью, решительностью) Аббадо, по мнению некоторых критиков, напоминает Г. Караяна. Дирижирует маэстро всегда наизусть и считает, что таким образом достигается необходимый контакт с оркестром.

Творческий портрет Л. Бернштейна (1918–1990)



Л. Бернстайн – одна из ярких личностей в истории мирового дирижерского исполнительства второй половины XX в. Его популярность можно сравнить с успехом у публики Г. Караяна.

Артистическое дарование Бернстайна было поистине универсальным. Великолепный пианист и талантливый композитор; его лекции о музыке увлекательны и оригинальны, их содержание представляло большой познавательный интерес как для широкой слушательской аудитории, так и для искушенных профессионалов. Но при всех успехах Бернстайна в других сферах деятельности его неутомимая, ищущая натура наиболее ярко проявилась в дирижировании. Во всем мире Бернстайна, прежде всего, знают и ценят как дирижера с безудержной фантазией и впечатляющей экспрессивностью, с совершенной мануальной техникой, масштабного, смелого и оригинального интерпретатора.

Леонард Бернстайн родился 25 августа 1918 г. в американском городе Лоренсе. Он получил разностороннюю и основательную профессиональную подготовку у известных музыкантов, работавших в период Второй мировой войны в США. В Гарвардском университете он изучал композицию (у У. Пистона и Э. Б. Хилла) и игру на фортепиано (у Х. Коутс и Г. Гебхарда). В Музыкальном институте Кёртиса (1939–1941) его педагогами были Р. Томпсон по оркестровке и Ф. Райнер по дирижированию.

В 1942 г. молодой музыкант совершенствуется в Беркширской летней школе (г. Тэнглвуд) под руководством знаменитого руководителя Бостонского симфонического оркестра С. Кусевицкого и вскоре становится его ассистентом на Тэнглвудском летнем фестивале.

Первой официальной должностью Бернстайна можно считать должность ассистента у известного дирижера Б. Вальтера в Нью-Йоркском филармоническом оркестре (1943–1944), а в 1945–1949 гг. он как преемник Л. Стоковского занял пост руководителя оркестра «Нью-Йорк сити центр».

Неудивительно, что при таких педагогах и коллегах яркий талант Бернстайна-дирижера проявился в начале творческого пути.

Европейский дебют Бернстайна состоялся после окончания войны на музыкальном фестивале «Пражская весна» (1946).

Последующие годы отмечены для Бернштейна сотнями концертов, гастролями по разным континентам, выступлениями с лучшими оркестрами Европы, а также премьерами его новых сочинений и непрерывным ростом популярности. Ему первому из американских дирижеров посчастливилось встать за пульт оперного театра «Ла Скала» (Милан, 1953).

В 1958 г. Бернштейн возглавляет оркестр Нью-Йоркской филармонии, с которым совершает триумфальное турне по Европе. Некоторое время спустя он становится ведущим дирижером «Метрополитен-опера». Во время гастролей в Венской государственной опере Бернштейн произвел настоящую сенсацию (1966) своей трактовкой вердиевского «Фальстафа», что окончательно закрепило признание артиста на мировом уровне.

Бернштейн – художник стихийного, вулканического темперамента, продолжавший по манере управления творческим процессом дирижирования направление романтиков.

Репертуар Бернштейна был огромен и включал почти всю классическую и современную музыку – от И. С. Баха до Г. Малера и Р. Штрауса, И. Стравинского и А. Шенберга. С ним выступали и записывались крупные музыканты современности. Среди записей необходимо выделить почти все симфонии Л. Бетховена, Р. Шумана, Г. Малера, И. Брамса.

Значительный вклад Бернштейн внес в развитие американской культуры, регулярно включая в программы выступлений произведения американских композиторов.

В 1969 г. он оставляет пост руководителя Нью-Йоркской филармонии, чтобы больше уделять времени композиции. Отмечая выдающиеся достижения и заслуги Бернштейна-дирижера, коллектив присвоил ему звание пожизненного дирижера – лауреата Нью-Йоркской филармонии.

Перу Бернштейна-композитора принадлежат произведения разных жанров: три симфонии, оперы, музыкальные комедии, всемирно известный мюзикл «Вестсайдская история».

План темы

1. XX век – формирование европейских дирижерских школ.
2. Творческий портрет Л. Стоковского.
3. Творческий портрет А. Тосканини.
4. Творческий портрет Э. Ансерме.
5. Творческий портрет К. Бёма.
6. Творческий портрет Г. Вуда.
7. Творческий портрет А. Клюитенса.
8. Творческий портрет Ш. Мюнша.
9. Творческий портрет К. Аббадо.
10. Творческий портрет Л. Бернстайна.

Литература для самостоятельного изучения

1. *Аносов, Н. П.* Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост., общ. ред., коммент. и прил. В. П. Варунца. – М. : Сов. композитор, 1978. – 157 с.
2. *Ансерме, Эрнест.* Беседы о музыке : пер. с фр. / Эрнест Ансерме ; вступит. ст. Е. Ф. Бронфин. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1985. – 104 с.
3. *Бортновский, В. В.* Дирижеры мира / В. В. Бортновский. – Минск : Харвест, 2007. – 272 с.
4. *Гинзбург, Лео.* Избранное / Лео Гинзбург. – М., 1982. – С. 57–58.
5. Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика / ред.-сост., авт. вступ. ст., доп. и коммент. Л. М. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 631 с.
6. Искусство Артуро Тосканини. Воспоминания : биографические материалы / сост. Л. М. Тарасов. – Л. : Музыка, 1974. – 272 с.
7. Исполнительное искусство зарубежных стран : сб. ст. / сост. Г. Эдельман. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 6. – 311 с.
8. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1973–1982. – 6 т.
9. *Сидельников, Л. С.* Симфоническое исполнительство / Л. С. Сидельников. – М. : Сов. композитор, 1991. – 286 с.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная

Алексеев, А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века : в 2 т. / А. Д. Алексеев. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – 2 т.

Алексеева, Л., Григорьев, В. Страницы зарубежной музыки XIX века / Л. Алексеева, В. Григорьев. – М. : Знание, 1983. – 112 с.

Аносов, Н. П. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост., общ. ред., коммент. и прил. В. П. Варунца. – М. : Сов. композитор, 1978. – 157 с.

Ансерме, Эрнест. Беседы о музыке : пер. с фр. / Эрнест Ансерме ; вступ. ст. Е. Ф. Бронфин. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1985. – 104 с.

Ансерме, Эрнест. Статьи о музыке и воспоминания / Эрнест Ансерме ; пер. с фр. Е. Ф. Бронфин, Б. С. Урицкой ; предисл. Е. Бронфин ; вступ. ст. К. Раппопорта. – М. : Сов. композитор, 1986. – 223,[2] с. : нот. ил.

Артур Никиш и русская музыкальная культура : Воспоминания, письма, статьи / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; сост. Л. М. Кутателадзе ; общ. ред. Л. Н. Раабена. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1975. – 199 с.

Афанасьева, А. А. История дирижерского исполнительства : учеб. пособие / А. А. Афанасьева. – Изд. 2-е, доп. – Кемерово : Изд-во КемГУКИ, 2007. – 136 с.

Белецкий, И. В. Антонио Вивальди : 1678–1741 : краткий очерк жизни и творчества : попул. монография / И. В. Белецкий. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1975. – 87 с.

Белецкий, И. В. Кристоф Виллибальд Глюк. 1714–1787 / И. В. Белецкий. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1971. – 103 с.

Берлиоз, Г. Дирижер оркестра / Г. Берлиоз // Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / с доп., предисл. и примеч. Рихарда Штрауса ; ред., вступит. ст. и коммент. С. П. Горчакова. – М. : Музыка, 1972. – С. 510–524.

Бортновский, В. В. Дирижеры мира / В. В. Бортновский. – Минск : Харвест, 2007. – 272 с.

Бронфин, Е. Ф. Клаудио Монтеверди. 1567–1643 : краткий очерк жизни и творчества / Е. Бронфин. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1970. – 102 с.

Вейнгартнер, Феликс. Исполнение классических симфоний : Советы дирижерам / Феликс Вейнгартнер ; пер. М. В. Юдиной ; под ред. П. Ф. Вульфиса ; послесл. Л. Гинзбурга. – М. : Музыка, 1965. – 308 с.

Вейнгартнер, Феликс. О дирижировании / Феликс Вейнгартнер ; пер. с нем. Е. В. Гиппиуса ; ред. Н. А. Малько. – СПб. : Композитор, 2015. – 56 с.

Виноградов, А. Осуждение Паганини / А. Виноградов. – К. : Музична Украина, 1980. – 359 с.

Вуд, Г. О дирижировании / Г. Вуд ; пер. с англ. Н. П. Аносова. – М. : Музыка, 1958. – 105 с.

Галь, Ганс. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь ; пер. с нем. ; предисл. И. Ф. Бэлзы. – М. : Радуга, 1986. – 479 с.

Гинзбург, Л. М. Избранное: дирижеры и оркестры; вопросы теории и практики дирижирования / Л. М. Гинзбург ; общ. ред. В. П. Варунца. – М. : Сов. композитор, 1981. – 300 с.

Гинзбург, Л. История скрипичного искусства / Л. Гинзбург, В. Григорьев. – М. : Музыка, 1990. – Вып. I. – 283 с.

Гинзбург, Лео. Избранное / Лео Гинзбург. – М. : Сов. композитор, 1982. – 304 с.

Григорьев, В. Никколо Паганини. Жизнь и творчество / В. Григорьев. – М. : Музыка, 1987. – 144 с.

Григорьев, Л. Современные дирижеры / Л. Григорьев, Я. Платек. – М. : Сов. композитор, 1969. – 323 с.

Грум-Гржимайло, Т. Н. Музыкальное исполнительство : (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней) / Т. Н. Грум-Гржимайло. – М. : Знание, 1984. – 158 с.

Грум-Гржимайло, Т. Н. Оркестр и дирижер / Т. Н. Грум-Гржимайло // Музыкальное искусство. – М., 1984. – С. 90–112.

Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика / ред.-сост., авт. вступ. ст., доп. и коммент. Л. М. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 631 с.

Искусство Артуро Тосканини. Воспоминания : биографические материалы / сост. Л. М. Тарасов. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1974. – 272 с.

Исполнительное искусство зарубежных стран : сб. ст. / сост. Г. Эдельман. – М. : Музыка, 1962. – Вып. 1. – 175 с.

Исполнительное искусство зарубежных стран : сб. ст. / сост. Г. Эдельман. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 3. – 227 с.

Исполнительное искусство зарубежных стран : сб. ст. / сост. Г. Эдельман. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 4. – 361 с.

Исполнительное искусство зарубежных стран : сб. ст. / сост. Г. Эдельман. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 6. – 311 с.

Карс, А. История оркестровки / А. Карс ; под ред. М. Иванова-Борецкого, Н. Корндорфа. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.

Кенигсберг, А. К. Карл Мария Вебер (1786–1826) : попул. монография / А. К. Кенигсберг. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1981. – 112 с.

Коннов, В. Нидерландские композиторы XV–XVI веков / В. Коннов. – Л. : Музыка, 1984. – 95 с.

Краузе, Эрнст. Рихард Краузе / Эрнст Краузе ; предисл. Б. В. Левика. – М. : Гос. муз. изд., 1961. – 611 с.

Кремлев, Ю. Избранные статьи / Ю. Кремлев. – Л. : Музыка, 1969. – 204 с.

- Крунтяева, Т.* Итальянская комическая опера XVIII века / Т. Крунтяева. – Л. : Музыка, 1981. – 167 с.
- Левик, Б. В.* Рихард Вагнер / Б. В. Левик. – М. : Музыка, 1978. – 447 с.
- Малер, Густав.* Письма. Воспоминания [пер. с нем.] : сб. ст. / Густав Малер ; сост., вступ. ст. и примеч. И. Барсовой. – М., 1964. – С. 252; 380; 442; 475.
- Малиньон, Ж. Ж. Ф. Рамо* / Ж. Малиньон. – Л. : Музыка, 1983. – 126 с.
- Мейлих, Е. И.* Феликс Мендельсон-Бартольди. 1809–1847 : краткий очерк жизни и творчества : попул. монография / Е. И. Мейлих. – Л. : Музыка, 1973. – 103 с.
- Мильштейн, Я. Ф.* Лист / Я. Мильштейн. – М. : Гос. муз. изд., 1956. – 539 с.
- Михеева, Л.* Густав Малер / Л. Михеева. – Л. : Музыка, 1972. – 95 с.
- Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1973–1982.
- Мюниш, Ш. Я* – дирижер / Ш. Мюниш. – М. : Музыка, 1965. – 84 с.
- Оссовский, А. В.* Музыкально-критические статьи (1894–1912) / А. В. Оссовский. – Л. : Музыка, 1971. – 373 с.
- Раабен, Л.* Жизнь замечательных скрипачей / Л. Раабен. – М. : Музыка, 1967. – 311 с.
- Робинсон, Пол.* Караян : пер. с англ. / Пол Робинсон ; вступ. ст. И. Ф. Бэлзы ; коммент. В. Н. Серебрякова. – М. : Прогресс, 1981. – 168 с.
- Роллан, Р.* Гендель / Р. Роллан. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.
- Сидельников, Л. С.* Симфоническое исполнительство / Л. С. Сидельников. – М. : Сов. композитор, 1991. – 285 с.
- Уэстреп, Дж. А.* Генри Перселл : пер. с англ. / Дж. А. Уэстреп. – Л. : Музыка, 1980. – 240 с.
- Хентова, С.* Подвиг Тосканини / С. Хентова. – М. : Музыка, 1968. – 52 с.
- Хессин, А. Б.* Из моих воспоминаний / А. Б. Хессин ; предисл. С. Орешникова. – М. : ВТО, 1959. – 247 с.
- Шатило, З. Б.* Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учеб.-метод. пособие / З. Б. Шатило. – Минск : БГК им. А. В. Луначарского, 1990. – 49 с.
- Швейцер, Альберт.* Иоганн Себастьян Бах : пер. с нем. / Альберт Швейцер ; послесл. М. С. Друскина. – М. : Музыка, 1965. – 725 с.
- Штейнпресс, Б. С.* Очерки и этюды / Б. С. Штейнпресс. – М. : Сов. композитор, 1980. – 349 с.
- Юдин, Г. Я.* За гранью прошлых дней. Из воспоминаний дирижера / Г. Я. Юдин. – М. : Музыка, 1977. – 192 с.

Дополнительная

- Альшванг, А. А.* Людвиг ван Бетховен : Очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. – 5-е изд. – М. : Музыка, 1977. – 447 с.

Ансерме, Эрнест. Беседы о музыке : пер. с фр. / Эрнест Ансерме ; вступ. ст. Е. Ф. Бронфин ; примеч. В. Александровой. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1976. – 112 с.

Асафьев, Б. О симфонической и камерной музыке : пояснения и прил. к программам симфон. и камерн. концертов / Б. Асафьев ; предисл. А. Н. Дмитриева. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1981. – 216 с.

Астров, А. В. Деятель русской музыкальной культуры С. А. Кусевицкий / А. В. Астров ; авт. предисл. Д. Далгат. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1981. – 192 с.

Барсова, И. А. Книга об оркестре / И. А. Барсова. – М. : Музыка, 1978. – 206 с.

Берлиоз, Г. Мемуары : пер. с фр. / Г. Берлиоз ; вступ. ст. А. А. Хохловкиной ; примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. – М. : Музыка, 1967. – 813 с.

Берлиоз, Гектор. Избранные статьи / Гектор Берлиоз ; пер. с фр., сост., вступ. ст. и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. – М. : Музгиз, 1956. – 406 с.

Грум-Гржимайло, Т. Н. Об искусстве дирижера / Т. Н. Грум-Гржимайло. – М. : Знание, 1973. – 40 с.

Друскин, М. С. История и современность : статьи о музыке / М. С. Друскин. – Л. : Сов. композитор : Ленингр. отд-ние, 1960. – 319 с.

Исполнительное искусство зарубежных стран : сб. ст. / сост. Г. Эдельман. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 5. – 215 с.

Кремлев, Ю. Йозеф Гайдн : очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1972. – 318 с.

Нестьев, И. На рубеже двух столетий : очерки о зарубежной музыке конца XIX – начала XX в. / И. Нестьев. – М. : Музыка, 1967. – 110 с.

Пог, Д. Классическая музыка для «чайников» / Д. Пог, С. Снек ; пер. с англ. А. С. Варакина. – М. : Диалектика, 2004. – 254 с.

Попова, Т. В. О музыкальных жанрах / Т. В. Попова. – М. : Знание, 1961. – 40 с.

Штейнгард, В. М. Генрих Шютц : очерк жизни и творчества / В. М. Штейнгард. – М. : Музыка, 1980. – 72 с.

В учебно-методическом пособии используются иллюстрации из открытых интернет-источников:

1. <https://www.gazzettadimilano.it/cultura/musica/domenica-15-si-inaugura-la-stagione-di-musica-antica-del-conservatorio-di-milano/>.
2. <https://ticketscloud.com/s3/production/image/2020-03/5e7899ce203f22de847ad3aa.jpg>.
3. <https://gitara-vrn.ru/wp-content/uploads/7/4/b/74b7e8971131c6e8cf7cc8ff93dbb35f.jpeg>.
4. https://vsegda-pomnim.com/uploads/posts/2022-04/1650260869_48-vsegda-pomnim-com-p-roza-vivaldi-foto-56.jpg.
5. <https://i.ytimg.com/vi/CSVQWgUhp0E/maxresdefault.jpg>.
6. https://sun6-21.userapi.com/impk/kduvvAXIAu_bGg4ny7sNRzfuRn3-IiGDOkHUYA/i9L8YmzPN_k.jpg?size=1280x853&quality=96&sign=24396d17de2e89a5a23e431a43fc6ce2&c_uniq_tag=1N0OBGuAZVx2k_6CWFyp0sLVku1tHvNGf0zRPdVeWbo&type=album.
7. <https://cdn.culture.ru/images/e2bc9820-acd9-5d29-8bdc-7cc5ccae705b>.
8. <https://cdn.culture.ru/images/801e58d5-1d05-5e08-b458-ac20344a7c91>.
9. https://kartinkin.net/uploads/posts/2022-03/1646334587_71-kartinkin-net-p-simfonicheskii-orkestr-kartinki-79.jpg.
10. <https://static.orpheusradio.ru/images/947/2/995e2126.jpg>.
11. <https://pbs.twimg.com/media/EP2XUh6WoAI2RcK.jpg>.
12. <https://ru.citaty.net/media/authors/hector-berlioz.jpeg>.
13. <https://i.pinimg.com/originals/e5/0b/81/e50b81c9f1e583991c1318d865473a3e.jpg>.
14. https://pbs.twimg.com/media/EdIXIsmXgAIF_IV.jpg.
15. <https://csoarchives.files.wordpress.com/2014/12/thomas-orchestra-auditorium-theatre-november-1897.jpg>.
16. <https://gitara-vrn.ru/wp-content/uploads/f/b/7/fb7830b5adfea36086de174f8a612cc5.jpeg>.
17. https://reviews.azureedge.net/gramophone/artist/t9978_richard_strauss_square.jpg.
18. <https://ru.citaty.net/media/authors/hans-von-bulow.jpeg>.
19. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/WalterQueckNikisch.jpg>.
20. <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/55787f0ae4b02f0501debb9bd6046f-06f1-4770-bc61-855f9aaad916/aaaa.jpg>.
21. https://1.bp.blogspot.com/-esUwjJOw_7w/VsdqzvCCNyI/AAAAAAAAADxUM/sI7vVS21Ilw/w1200-h630-p-k-no-nu/Brahms%2B-%2BWalter%2B-%2BCaja%2Bant.jpg.
22. <https://www.warnerclassics.com/sites/default/files/H553294.jpg>.
23. <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/C1SdRO-OV5S.png>.

24. https://d279m997dpfwgl.cloudfront.net/wp/2017/11/1108_BSO-Suntory-Hall.jpg.
25. <https://npr.brightspotcdn.com/dims4/default/c5e1680/2147483647/strip/true/crop/1194x677+0+0/resize/1760x998!/quality/90/?url=http%3A%2F%2Fnpr-brightspot.s3.amazonaws.com%2F4c%2F15%2F8855b39145208e10f0a3c93f83dc%2Fstokowski-for-fta-128.jpg>.
26. [https://images.nrc.nl/tRRIgMcztKhkFmucGvr6Z4SGFcY=/1920x/filters:no_upscale\(\)/s3/static.nrc.nl/bvhw/files/2017/07/data18498032-83b3c2.jpg](https://images.nrc.nl/tRRIgMcztKhkFmucGvr6Z4SGFcY=/1920x/filters:no_upscale()/s3/static.nrc.nl/bvhw/files/2017/07/data18498032-83b3c2.jpg).
27. <https://images.universal-music.de/img/assets/510/510042/195/ernest-ansermet.jpg>.
28. <https://j8z7q7k3.stackpathcdn.com/optimize/s:0:0/quality:85/plain/https://player.odycdn.com/speech/a093bbce60a740a0:6.jpg>.
29. <https://i.ytimg.com/vi/NxmfHT6jPXU/maxresdefault.jpg>.
30. https://yandex.by/images/search?cbir_id=4809776%2FN9rR6vV_KxnOWecLvn6CjQ9224&cbir_page=similar&img_url=http%3A%2F%2Fi.ytimg.com%2Fvi%2FaFlXGkzm8nw%2Fmqdefault.jpg&lr=157&pos=0&rpt=imageview&url=https%3A%2F%2Favatars.mds.yandex.net%2Fget-images-cbir%2F4809776%2FN9rR6vV_KxnOWecLvn6CjQ9224%2Forig.
31. https://i.la-croix.com/x/smart/2018/12/02/1200986836/dorchester-Charles-Munch-1965_6.jpg.
32. https://www.classicalmusicnews.ru/wp-content/uploads/2009/04/claudio_abbado3.jpg.
33. <https://i.ytimg.com/vi/sllUEjMTEXI/maxresdefault.jpg>.

Учебное издание

Бортновский Вячеслав Викторович

**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ
ДИРИЖЕРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Учебно-методическое пособие

Редактор В. К. Жолтак
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 21.06.2023. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Цифровая печать.
Усл. печ. л. 6,16. Уч.-изд. л. 4,45. Тираж 50 экз. Заказ 817.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.