

## НІМЕЦЬКА РОМАНТИЧНА ДИРИГЕНТСЬКА ШКОЛА (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ СТ.)

*Визначається специфіка формування диригентського виконавства як різновиду музичного мистецтва на основі німецької романтичної естетики.*

**Ключові слова:** романтизм, музичне мистецтво, професійна музична діяльність, диригентське виконавство, німецька романтична диригентська школа.

*Определяется специфика формирования дирижерского исполнительства как разновидности музыкального искусства на основе немецкой романтической эстетики.*

**Ключевые слова:** романтизм, музыкальное искусство, профессиональная музыкальная деятельность, дирижерское исполнительство, немецкая романтическая дирижерская школа.

*Author of the article define specifically formed the conductor performance — the variety of musical art on the foundation German romantic aesthetic.*

**Key words:** romanticism, musical art, professional musical activity, conductor performance, German romantic conductor school.

Диригування як творчий процес, за засобом висловлення, є різновидом музично-виконавського мистецтва. Передумови виникнення нового різновиду виконавського мистецтва склалися в першій половині ХІХ ст. в музичній культурі Західної Європи. Головним стимулом стало зародження музичного романтизму, провідні представники котрого, здійснюючи різноманітну професійну діяльність, формували естетичне підґрунтя нової виконавської галузі — оперно-симфонічного диригування. Виявлення й осмислення специфіки цього процесу уможливило пошук оптимальних шляхів подальшого розвитку диригентського виконавства, зокрема у вітчизняній музичній культурі.

Нині джерельну базу складає значна кількість публікацій, які так чи інакше висвітлюють проблему формування диригентського виконавства як різновиду творчості. Так, в останні десятиліття питання історії, теорії та практики диригування обговорювали російські (Л. Сидельников) та українські (Г. Макаренко, В. Плужников та ін.) дослідники, праці котрих є важливим здобутком сучасної наукової думки. Утім, проблема функціонування т. зв. «німецької романтичної диригентської школи», яку порушували в 1950-70-х рр. у критичних статтях періодичних видань радянські митці Д. Рабінович та Л. Гінзбург, нині практично оминається в науковій думці. Таким чином, недостатня розробленість означеного пи-

тання та усвідомлення цього факту як проблеми і зумовило мету цієї статті.

Радянська дослідниця В. Васіна-Гроссман основною характерною ознакою романтизму назвала «звернення до внутрішнього, душевного світу людини» [3, с. 12]. В музиці увага до внутрішнього світу людини виявилася в культурі суб'єктивного, тяжінні до емоційної напруженості. Відомий музикознавець М. Друскін відзначав, що, характеризуючи романтизм, необхідно говорити про більшу, в порівнянні з класиками, ємність сприйняття, широту асоціативних зв'язків, які породжують рухливість, комплексність, багатоскладність образів [7, с. 189]. Така специфіка сприяла збагаченню та індивідуалізації засобів вираження, водночас зробивши їх найважливішим елементом музичної образності.

Традиційно зародження музичного романтизму пов'язують з культурою Німеччини й Австрії, де до кінця XVIII ст. сконцентрувався значний духовний потенціал, котрий не мав аналогів у культурі інших європейських країн. Цей потенціал виявився у філософському усвідомленні особистості як суб'єкта, психологічного індивіда надзвичайно насиченого, різноманітного та суперечливого змісту. Центральна ідея німецької романтичної естетики межі XVIII–XIX ст.: мистецтво — шлях до єднання окремої душі з «душею світу». Для творців цієї концепції ототожнення одиничного із загальним можливе лише в такому художньому переживанні, яке торкається «сутності» (в первинному розумінні — «божественного»). Звідси предметом мистецтва достойне бути лише духовно значиме, а художній акт потребує безкомпромісної чистоти та цілеспрямованості. Піднесені ідеї німецької романтичної естетики трактувалися в контексті національного відродження. Так, ідеолог музичного романтизму Р. Шуман наголошував, що для представників цієї мистецької течії кінцевою метою є піднесення німецького духу через німецьке мистецтво [10, с. 262]. Така ситуація зумовила специфіку художньої образності музичного романтизму й актуалізувала прерогативу виконавця як інтерпретатора музичного тексту й посередника між автором і публікою.

Крім художньо-естетичних чинників, значну роль у формуванні диригентського мистецтва в австро-німецькій культурі відіграли політичні та економічні чинники. Як відомо, Австрійська імперія, столицю якої — Відень — повноправно вважали культурним центром Європи, увійшла в XIX ст. багатонаціональною, але територіально чітко окресленою державою, а Німеччина до другої половини XIX ст. була роздробленою на численні державні утворення — курфюрства. Водночас вікові традиції використання музики як складової всебічного виховання представників аристократичних кіл — власників земель — сприяли поширенню при дворах курфюрстів різноманітних музичних колективів, точніше

організацій, у межах яких займалися професійною діяльністю, матеріально заохочувані талановиті музиканти різних національностей. Так, австрійський музикознавець Л. Новак відзначав, що в аристократичних колах музика не тільки у свята, а й у повсякденному житті виконувала певні художньо-естетичні завдання [9, с. 60]. Склад цих музичних організацій уможлиблював виконання музичних творів будь-яких жанрів. Подібні музичні колективи функціонували й у так званих «вільних» містах.

Очоловали такі організації капельмейстери, багатofункціональна специфіка діяльності яких передбачала й безпосереднє керівництво процесом спільного виконання — диригування. Зазначені вище чинники спричинили професіоналізацію в музичній галузі та, зокрема, диференціацію в межах капельмейстерської діяльності. Так, удосконалення та ускладнення музичної мови на основі ідейного поглиблення змісту зумовили вимогливість композиторів до художньої якості процесу виконання в контексті підвищення професійної майстерності як колективу виконавців, так і керівника процесом виконання. Ці зміни спричинили появу професійних музикантів-педагогів, основою діяльності котрих була якісна фахова підготовка виконавців. Поряд із тим, прагнення до самовдосконалення зумовило поступове зосередження музикантів на певних різновидах творчої діяльності, таких як композиція та керівництво колективним виконанням, які до того складали синтетичне капельмейстерство.

З іншого боку, поступове зниження платоспроможності австро-німецької, як і взагалі європейської, аристократії спричинило демократизацію професійної музичної діяльності. Музиканти поступово почали переорієнтовуватися, в сенсі матеріального забезпечення, з професійної діяльності при дворі на життя завдяки визнанню широкою публікою. Швидкоплинність цього процесу можна проілюструвати на прикладі двох видатних віденських класиків. Так, в останнє десятиріччя XVIII ст. Й. Гайдн, який набув визнання та матеріального достатку завдяки капельмейстерській діяльності, обурювався, що «така єдина в своєму роді людина», як В. А. Моцарт не має місця придворного капельмейстера, а невдовзі Л. ван Бетховен міг дозволити собі жити на доходи від видання творів та ін. Така ситуація зумовила трансформацію в межах співвідношення «виконавець — аудиторія», основою якої стала актуалізація для музикантів проблеми популярності в публіки. У зв'язку з цим у період музичного романтизму набули поширення карколомна віртуозність, музичні ефекти, спрямовані на миттєве враження, епатаж не тільки на сцені, а й у житті.

Означені умови відіграли суттєву роль у формуванні «німецької романтичної диригентської школи» (визначення Д. Рабіновича), естетичні основи якого закладали видатні універсальні музиканти,

значне місце в професійній діяльності яких посідало капельмейстерство. Зокрема, створення перших художньо значимих музичних романтичних творів пов'язане з іменами Е. Т. А. Гофмана (1776-1882) та Л. Шпора (1784-1859), творчість котрих значною мірою відбувалася в межах капельмейстерської діяльності.

Крім того, капельмейстерська діяльність надавала можливість композиторам-романтикам суттєво впливати на оркестрове виконавство взагалі. Так, з ім'ям основоположника німецького національного романтичного музичного театру Карла Марії фон Вебера (1786-1826) пов'язаний процес закріплення певного розміщення оперного оркестру та диригента під час виконання. Заслугою цього видатного музиканта є й запровадження репетиційного процесу як обов'язкової норми підготовки музичного твору до репрезентації. Довготривале керівництво музичними колективами та публічні виступи з ними сприяли підвищенню рівня виконавської майстерності оркестрантів не тільки цих колективів, а й усієї Європи. Крім К. М. Вебера, який з 1817 по 1826 рр. займався капельмейстерською діяльністю в Дрезденському театрі, необхідно назвати й значиму для музичної історії диригентську творчість Ференца Ліста (1811-1886) у Веймарському оперному театрі з 1848 по 1861 рр. і період керівництва Феліксом Мендельсоном-Бартольдї (1809-1847) лейпцизьким «Гевандхаузом» (1836-1845). Крім того, Мендельсон акцентував увагу на систематичній підготовці професійних диригентів під час керівництва Лейпцизькою консерваторією. Високо оцінюючи вихованців Мендельсона, Р. Вагнер наголошував: «...вони відзначаються витонченістю манер, ... набагато тонкіше відчувають природу нового оркестру, який їх учитель Мендельсон зумів заставити звучати якось особливо ніжно та чуттєво...» [1, с. 89]. Л. Сидельников зазначав, що саме в діяльності Мендельсона вперше простежуються тенденції відокремлення виконавства від композиторства. Таке явище російський мистецтвознавець обґрунтовував тим, що Мендельсон-диригент, у першу чергу, пропагував не свої, а твори інших авторів [11, с. 137]. Саме з його ім'ям пов'язується формування «історичного» стилю у виконавстві, завдяки котрому з концертної естради зазвучали музичні твори попередніх епох.

Гектор Берліоз (1803-1869) з тридцятирічного віку активно займався диригентською практикою, гастролюючи протягом 40-60-х рр. XIX ст. в культурних центрах Німеччини, Франції, Австрії, Чехії, Угорщини, Росії. Митець наголошував, що став за диригентський пульти у зв'язку з незадоволенням рівнем виконання його творів. Специфіку вимог Г. Берліоза зазначав Р. Шуман: «... він вимагав від оркестрантів не підвищеної технічної віртуозності; йому необхідні зацікавленість, робота, любов. Індивід повинен відступити на другий план, щоб служити цілому, а останнє, в свою

чергу, має підкорятися волі своїх керівників...» [10, с. 211]. Такий підхід зумовив акцент на оптимізації репетиційного процесу.

Ріхард Вагнер (1813-1883) особисту виконавську диригентську майстерність розвинув у результаті бурної практичної діяльності, яку розпочав у 1834 р. з посади «генералмузикдиректора» Магдебурзького театру. Запрошений у 30-річному віці в Дрезден на посаду королівського саксонського придворного капелмейстера, він набув як музикант (композитор та диригент) беззаперечного визнання. Капельмейстерську діяльність у театрі Вагнер присвятив постановці шедеврів К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та К. М. Вебера. Крім того, він став організатором постійних концертів придворного оркестру, виконання з котрим Дев'ятої симфонії Л. Бетховена принесло Вагнеру славу. Виконання цього ж твору в 1872 р. в концерті, присвяченому закладці байройтського Festspielhaus, ознаменувало завершення активної диригентської діяльності митця. Як і Г. Берліоз, Вагнер вважав, що диригентська діяльність сприяє популяризації особистих творів. Одним із перших він став писати анотації до виконуваних творів та публікувати їх задовго до виступів, що не тільки приваблювало публіку, а й підготовлювало її до осмисленого прослуховування музики.

У виконавській творчості Вагнер, за свідченням сучасників, акцентував увагу на змістовній складовій інтерпретації та засобах її втілення. У зв'язку з цим, як К. М. Вебер та Г. Берліоз, Вагнер велике значення приділяв репетиційній роботі, активно сприяв упровадженню прогресивних способів роботи з оркестром та збагатив на практиці процес взаємодії диригента з колективом музикантів. Одним з перших Вагнер часто виконував твори напам'ять, за що його критикували сучасники. Публічні виступи Вагнера-диригента значною мірою вплинули на місцезположення керівника колективу стосовно оркестру на естраді — перед музикантам, спиною до публіки.

У 1860-х рр. Р. Вагнер започаткував виконавську школу, виховуючи диригентів у безпосередньому практичному спілкуванні під час постановки своїх сценічних творів. Серед них музикант високої художньої культури, піаніст, диригент і композитор Г. фон Бюлов (1830-1894) (прем'єри опер «Тристан та Ізольда» і «Нюрнберзькі майстерзингери» відповідно в 1865 та 1868 рр. у Королівській музичній школі Мюнхена), надалі — Ф. Вюльнер (1832-1902), Г. Ріхтер (1843-1916) (прем'єра «Кільця Нібелунгів» у Байройті в 1876), Г. Леві (1839-1900) (прем'єра «Парсифаля» в Байройті в 1882). Попередниками такої співпраці Л. Гінзбург називав Л. ван Бетховена і капелмейстера Віденської придворної опери Міхаеля Умлауфа (1781-1842), які тричі виступали разом під час виконання опери «Фіделіо» в 1814 і прем'єри Дев'ятої симфонії та *Kyrie, Credo* і *Agnus Dei* з «Урочистої меси» в 1824 у Відні [4, с. 139].

Водночас зі становленням школи Р. Вагнера виникло явище, своєрідність якого настільки значна, що не можна оминати увагою. Це – Ліст-диригент. Уже перші його концерти у Веймарі засвідчили, що виконавський стиль Ф. Ліста відрізняється від відомих зразків. Г. Шюнеман писав, що «Ліст-диригент випрацював свій особистий метод управління оркестром. Він не викреслював паличкою однакових трикутників та багатокутників, а прагнув передати рисунок мелодії ... наочно виділяв музичні періоди й мотиви та досягав зовнішньо зримого вираження фразування і нюансування» [4, с. 151]. Специфіка виконання Ліста, яка базувалася на диригуванні періодами та музичними фразами, усупереч традиційному показу долей такту, викликала озлоблені нападки тогочасних професіоналів-ремісників, які звикли керуватися існуючою знаковою системою як формою спілкування між оркестрантами та диригентами. Манера ж диригування Ф. Ліста, як природний прояв на практиці романтичного принципу нескінченної мелодії, свідчить про прагнення митця до високохудожнього відтворення музичного шедеву в живому звучанні. Така спрямованість процесу керівництва колективним виконанням зумовлювала використання не традиційної в диригуванні знакової системи, а оптимальних, на думку Ліста, засобів вирішення творчих завдань.

Якщо зазначені вище митці були в першу чергу композиторами, то Ганса фон Бюлова (1830-1894) вважають першим музикантом, для котрого диригування стало основним видом професійної музичної творчості. Визнання Бюлов набув, коли, після безпосередньої співпраці з Р. Вагнером, у 1880 р. очолив оркестр Мейнінгенської капели. Ф. Вейнгартнер називав Бюлова «кращим борцем за відкрите Вагнером мистецтво диригента», який мав славу кращого інтерпретатора симфонічного надбання Л. ван Бетховена [4, с. 171]. Як диригент-професіонал він мав можливість більше уваги приділяти розробці техніки диригування, безпосередній репетиційній роботі, а також виконанню широкого кола творів різних епох, стилів та жанрів, що активно сприяло збагаченню диригентської палітри. Першим в історії Бюлов здійснив гастролі симфонічних оркестрів (Мейнінгенського та Берлінського).

А. Лазер зазначав, що тільки окремі майстри могли навчатися у Вагнера безпосередньо, «інших пробудив від летаргічного сну його геніальний учень — Ганс фон Бюлов» [4, с. 198]. За його прикладом, диригенти почали збільшувати кількість репетицій, приділяти увагу ансамблю та прискіпливіше ставитися до відтворення різноманітних нюансів засобами мануальної техніки.

Отже, в практичній діяльності провідних представників музичного романтизму викристалізувалися рольові функції та принципи взаємодії диригента з музичним колективом. Разом

із тим, головною заслугою музикантів-романтиків є формування естетичних засад диригентського мистецтва.

На противагу тенденції поширення жанрів музики розважальної спрямованості, романтики, займаючись виконавською діяльністю, активно пропагували творчість видатних композиторів попередніх часів, особливо твори, де найбільш вільно проявлялася стихія почуття. В оркестровій музиці це були оркестрові твори віденських класиків і, в першу чергу, Л. ван Бетховена. У зв'язку із цим певний час критерієм спроможності музиканта як диригента була успішна інтерпретація творів саме Бетховена.

Стосовно цього радянський музикознавець І. Барсова відзначала, що в музиці Бетховена предметом виразу звуками стали не тільки основні відтінки настрою, наприклад, смуток тощо, а й переходи від одного настрою до іншого, конфлікти, навколишня природа та її вплив на нас, гумор, поетичні ідеї [6, с. 60]. В. Фуртвенглер писав, що Бетховен утілював у своїх творах полярно протилежні душевні стани й передати ідею його творів здатен тільки виконавець, спроможний поєднувати обидва моменти — закономірність цілого та полярні протилежності в окреmostях [4, с. 433].

Така вимогливість до диригентів зумовлена витонченістю образності творів безпосередньо видатних музикантів-романтиків. Їх партитури неможливо було виконувати старим капельмейстерським способом, дотримуючи задовільного ансамблю; вони потребували більшої, ніж будь-коли, техніки та музичної проникливості. Загально визнаним творчим покликанням зазначених митців, передусім, була композиція — найінтелектуальніший різновид музичної діяльності, який передбачає наявність видатного таланту (в ідеалі — геніальності) та широкого світогляду, а, за тогочасною традицією, ще й виконавського хисту.

Отже, в цьому сенсі спостерігаються відзнаки синтетичності, притаманні як капельмейстерській діяльності, так і романтичній естетиці взагалі. Але, якщо основним завданням композитора-капельмейстера попередніх століть під час безпосереднього керівництва колективним виконанням було забезпечення, за характерним висловленням того часу, «стройності гри», композитор-диригент епохи романтизму вважав своїм творчим обов'язком домогтися від музичного колективу високохудожнього втілення як особистого, так і чужого задумів. На цьому естетичному підґрунті сформувалася німецька романтична диригентська школа.

Зокрема, практичні знання Г. Берліоза стали основою фундаментальної праці «Великий трактат із сучасної інструментовки та оркестровки» (1844). В 1856 р. вийшла друком праця Берліоза «Диригент оркестру. Теорія його мистецтва», присвячена не стільки проблемам практичної ремісничої підготовки, скільки висловленню особистого бачення диригента як художника, його

естетичної ролі. Трактат «Диригент оркестру...» вважається органічною частиною вчення про інструментування. Таке ставлення обумовлював Л. Гінзбург, формулюючи методичну значимість диригентських установок Берліоза, яка полягає в об'єднанні оркестрового мислення (техніка гри оркестру і його окремих інструментів, їх звучання та інтонування) із практичною професійною підготовкою, що формує справжнього диригента [5, с. 152].

Стаття Р. Вагнера «Про диригування» (1869) мала велике значення в осмисленні керівництва колективним виконанням як творчої професії. Саме стосовно естетичного значення настанов Р. Вагнера видатний німецький диригент Б. Вальтер у середині ХХ ст. зазначав, що жодний з музикантів не залишиться байдужим до їх аксіомного значення як виховного чинника [2, с. 211]. Публіцистика Ф. Ліста яскраво відображає розбіжності між високохудожнім та ремісничим підходами до керівництва колективним виконанням. За визначенням вітчизняного мистецтвознавця Г. Макаренка, здобутки Ф. Ліста в галузі осмислення диригентської професії пов'язані з наданням головного місця художньому плану виконання, спробами розгляду диригентського мистецтва з естетичних позицій та визнанням за диригентом ролі керівника творчого процесу [8, с. 124].

Наведений матеріал свідчить про те, що видатні музиканти ХІХ ст. на фундаменті романтичної естетики на практиці сформували принципи нової мистецької спеціальності — диригентського виконавства. Основою естетики мистецтва диригування став виховний принцип: диригент інтерпретує музичний твір, дотримуючи авторської концепції, осмисленої настільки, щоб уміти передати її виконавському колективу, а потім, у спільному творчому пориві — публіці. Тобто диригент, інтерпретуючи витвір мистецтва, займається самовихованням (особисте осмислення), професійним (практичне втілення інтерпретації в роботі з музичним колективом) та загальним естетичним вихованням (публічне виконання інтерпретованого твору).

Отже, видатні музиканти ХІХ ст. на фундаменті романтичної естетики на практиці та в теорії сформували мистецькі принципи «німецької романтичної диригентської школи», що зумовлено такими факторами:

- специфіка романтизму як мистецької течії, характерною ознакою котрі є звернення до внутрішнього почуттєвого світу людини, спричинила ідентифікацію музиканта-виконавця (зокрема диригента) як важливого суб'єкта творчого процесу, роль якого полягає в адекватному відтворенні авторського задуму перед публікою;
- професійна діяльність К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Ліста, Г. фон Бюлова сприяла



---

осмисленню керівництвом колективного виконання як творчого процесу, під час котрого диригент не тільки контролює відтворення моделі музичного тексту, створеної митцем під час репетиційної роботи з колективом, а й здійснює творче корегування цієї моделі в залежності від свого психологічного стану в момент виконання;

- творчість видатних представників музичного романтизму XIX ст., котрі уособлювали визначні таланти мислителя, композитора і виконавця, зумовила прагнення виявити ідеальний, за їхнім розумінням, образ диригента — основного посередника в доведенні авторського задуму до ідеального слухача. Ці прагнення акумульовані в думці Р. Вагнера: «... Бути передавачем задуму художника, істинним представником композитора-творця — подібна роль накладає на нього (диригента — Ю. Л.) особливі обов'язки дотримувати серйозності та чистоти мистецтва взагалі: він, виконавець, своєрідний пропускний пункт для художньої думки, яка певною мірою тільки через його посередництво набуває реального життя...» [1, с. 57].

Подальші перспективи запропонованого дослідження полягатимуть у виявленні специфіки функціонування німецької романтичної диригентської школи в першій половині XX ст.

### Список літератури

1. Вагнер Р. Избранные работы / Сост. И. А. Барсова и С. А. Ошерова. — М. : Музыка, 1978. — 695 с.
2. Вальтер Б. Тема с вариациями. Воспоминания и размышления / Б. Вальтер ; Пер. с нем. Г. Эдельмана // Исполнительское искусство зарубежных стран. — М. : Музыка, 1969. — Вып. 4. — С. 11–294.
3. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1966. — 405 с.
4. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика / Л. Гинзбург. — М. : Музыка, 1975. — 629 с.
5. Гинзбург Л. Избранное : Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л. Гинзбург. — М. : Сов. композитор, 1981. — 304 с.
6. Густав Малер. Письма. Воспоминания / Сост., вступ. ст и примечания И. Барсовой; перевод с нем. С. Ошерова. — М. : Музыка, 1968. — 607 с.
7. Друскин М. Избранное : Монографии. Статьи / М. Друскин. — М. : Сов. композитор, 1981. — 336 с.
8. Макаренко Г. Творчість диригента: Естетико-мистецтвознавчі виміри : моногр. / Г. Макаренко. — К. : «Факт», 2005. — 328 с.
9. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Л. Новак ; пер. с нем. Д. Каравкиной, Вс. Розанова. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.

- 
10. Роберт Шуман. О музыке и музыкантах : Собрание статей в 2-х томах / Редактор-составитель Л. В. Житомирский; Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. — Т. 1. — М. : Музыка, 1975. — 407 с.
  11. Сидельников Л. Симфоническое исполнительство. Исторический очерк / Л. Сидельников. — М. : Сов. композитор, 1991. — 286 с.

*Надійшла до редколегії 16.01.2012 р.*