

НІМЕЦЬКА РОМАНТИЧНА ДИРИГЕНТСЬКА ШКОЛА (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТ.)

Розглядається специфіка функціонування німецької романтичної диригентської школи, в межах якої сформувалися естетичні засади диригування як різновиду виконавського мистецтва.

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

Рассматривается специфика функционирования немецкой романтической дирижерской школы, в рамках которой сформировались эстетические основы дирижирования как разновидности исполнительского искусства.

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

The author of the article determines the specific of functioning of German romantic conductor's school which aesthetic bases of conducting as varieties of performance art.

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

Актуальність проблеми. Оперно-симфонічне диригування як різновид музично-виконавського мистецтва сформувалося в другій половині XIX ст. в музичній культурі Західної Європи на естетичному підґрунті романтизму, головною ознакою якого є «звернення до внутрішнього, душевного світу людини» [3, с. 12]. Видатні музиканти XIX ст. на основі романтичної естетики на практиці та в теорії визначили принципи «німецької романтичної диригентської школи» [6] — мистецького явища, специфіка функціонування якого зумовлювала пріоритет морально-виховної спрямованості диригентського виконавства протягом першої половини ХХ ст. Виявлення й осмислення цих особливостей уможливають пошук оптимальних шляхів подальшого розвитку диригентського виконавства, зокрема у вітчизняній музичній культурі.

Запропонована стаття є продовженням попередньої публікації [6] та ґрунтується на аналізі минулих розвідок у галузі історії, теорії та практики диригування В. Богданова-Березовського, Л. Григор'єва й Я. Платека, Д. Рабіновича, Л. Гінзбурга та ін. і особистих досліджень автора цієї публікації. Слід відзначити проведену роботу щодо дослідження проблеми становлення диригентського виконавства в певні історичні періоди, проте специфіка функціонування «німецької романтичної диригентської школи» в першій половині ХХ ст. розглядалася фрагментарно. Таким чином, недостатня розробленість означеного питання та усвідомлення цього факту як проблеми зумовило мету цієї публікації.

Протягом другої половини XIX ст. сформувалися естетичні принципи диригентського виконавства. Творчість видатних представників музичного романтизму XIX ст., яку уособлювали визначні таланти мислителя, композитора і виконавця, зумовила прагнення виявити ідеальний, за їхнім розумінням, образ диригента — головного 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 пропусковий пункт для художньої думки, яка певною мірою тільки через його посередництво набуває реального життя...» [2, с. 57].

Межа XIX-XX ст. стала періодом поширення та ствердження диригування як виконавського мистецтва. Це зумовлено професійною діяльністю митців — сучасників та adeptів Р. Вагнера й Г. фон Бюлова — «гігантів диригентського мистецтва», виконавська творчість котрих спричинила появу багатьох послідовників — практиків та теоретиків, що сприяло осмисленню ролі та значення німецької школи в еволюції диригентського виконавства [1, с. 6]. Л. М. Гінзбург (1901-1979 рр.) зазначав: «Якщо у сфері опери ми говоримо про реформи Вагнера, то в диригентському виконавстві маємо справу зі справжньою революцією. Подальший розвиток опери відбувався в кількох напрямках, у виконавстві ж усе, що стосувалося великого мистецтва на симфонічній концертній естраді, ґрунтувалося на ідеях Вагнера. Завдяки йому, а також близькому до нього поколінню учнів і послідовників став можливим той прогрес виконавства, котрий на межі XX ст. привів до справжнього розквіту світової музичної культури» [4, с. 143].

Виокремлюючи з цього покоління так звану «післявагнерівську п'ятірку» (Г. Ріхтер, Ф. Мотль, Г. Малер, А. Нікіш та Ф. Вейнгартнер), В. Богданов-Березовський наголошував, що на їхню долю «випало почесне, але вже легше завдання збереження та подальшого розвитку» національних традицій [1, с. 271]. Цих митців об'єднують часові межі їх активної творчості — останні десятиліття XIX — перші десятиліття XX ст. і прерогатива історичного напрямку в репертуарній політиці, оскільки виконавський талант більшості з них значно переважав композиторський, а естетичне завдання «збереження та подальшого розвитку національних традицій» зумовлювало постійність самовираження в інтерпретаціях монументальних творів австро-німецьких композиторів. Так, Ганс Ріхтер (1843-1916 рр.) більше 20-ти років (1875-1897 рр.) займався диригентською діяльністю у Віденській придворній опері. У його професійній кар'єрі значну роль відіграв Р. Вагнер: завдяки протекції оперного реформатора, 25-річного музиканта, який здобув освіту як піаніст і композитор,

запросили на посаду хормейстера в Мюнхенську оперу. Ставлення Вагнера до професійного хисту Ріхтера як диригента та свого адепта виявилось в довірі останньому керувати прем'єрною постановкою тетралогії в Байройті в 1876 р. Основу репертуару Ріхтера становила музика Вагнера та віденських класиків.

У безпосередньому спілкуванні з Р. Вагнером відбувалося професійне становлення Фелікса Мотля (1856-1911 рр.). У 1876 р. він асистував Г. Ріхтеру під час підготовки та проведення першого Байройтського фестивалю, де з 1886 по 1906 рр. провів 69 вистав вагнерівських опер. У 1914 р. посмертно видані зроблені ним клавіри опер Вагнера. Більше 20 років (1880-1903 рр.) Мотль присвятив професійній діяльності в Карлсруе (Баденська капела) як оперний, симфонічний та хоровий диригент.

Д. Рабінович відносив до рівня митців Г. Ріхтера та Ф. Мотля Ернста фон Шуха (1846-1914 рр.) [7, с. 50], діяльність якого пов'язана, головним чином, із Дрезденською придворною оперою, де він працював із 1872 р. (з 1889 р. — генералмузикдиректор). Завдяки професійній діяльності Шуха Дрезденська опера вийшла на передові позиції. Зокрема були здійснені постановки останніх опер Р. Вагнера. Своєю широтою відзначається репертуар Шуха, який репрезентував як твори класиків, так і сучасних йому композиторів. Диригент був чудовим інтерпретатором італійської опери та музичної драми. Зокрема, на дрезденській сцені він поставив опери Р. Штрауса: «Саломея» (1905), «Електра» (1909), «Кавалер рози» (1911).

Серед представників «післявагнерівської п'ятірки» виділяється постать видатного австрійця Густава Малера (1860-1911 рр.). В ідейному сенсі Малер все життя залишався переконаним вагнеристом, а диригентської майстерності вчився, спостерігаючи за Г. фон Бюловим. За спогадами А. Ноймана, виходячи в 1880-ті рр. за диригентський пульт, Малер своїми манерами дуже нагадував Г. фон Бюлова [5, с. 296]. На межі XIX-XX ст. Малер повністю відійшов від впливу техніки Г. фон Бюлова. За спогадами А. Бар-Мільденбург, у його руках не було нічого показного; диригування не перетворювалося на акторство, він не мав наміру привернути до себе увагу, а «прагнув лише служити їй виконувати волю. Коли все йшло за його бажанням, оркестр та диригент повинні були б стати невидимими, щоб ніхто не помічав ні праці, ні поту» [5, с. 380].

У ставленні до метричних схем Г. Малер був послідовником Ф. Ліста. Скрипаль Наталі Бауер-Лехнер згадувала, що під час диригування Малера неможливо було визначити, як він показує такт. Митець міг лише намічати першу, підкреслюючи другу або третю долі такту, залежно від змісту музики. Малер наголошував, що необхідно постійно затушовувати такт, щоб «приховати його за мелодією та ритмом, як матерчата основа гобелену за лініями малюнка» [5, с. 475].

Утім певні особливості творчого кредо Малера зумовлені тим, що в його особистості поєднувалася геніальність композитора та диригента. Зокрема, митець ревно ставився до адекватної репрезентації своїх творів, характеризуючи їх виконання, де підготовка проходила без участі композитора, як безглузде [5, с. 227]. Незадоволення Малера значною мірою зумовлене відсутністю творчої самовідданості музикантів під час співпраці. Так, у 1883 р. у листі до диригента Оломоуцького оперного театру Ф. Леру митець писав: «Часто, коли я сам запалююся і хочу захопити, надихнути їх (оркестрових музикантів — Ю. Л.), бачу здивовані обличчя цих людей, бачу, як вони з розумінням посміхаються один одному... Одне лише відчуття, що я страждаю заради моїх великих майстрів, що, ймовірно, я все-таки зможу запалити хоча б іскру вогню в душі цих бідних людей, загартовує мою мужність» [5, с. 101]. Ці слова стосувалися не лише оркестрантів конкретного колективу, оскільки через 12 років після цього Малер із болем зауважував: «На розуміння моїх «побратимів по цеху» я вже давно не сподіваюся. Я відчуваю: тих, хто коли-небудь піде за мною, необхідно шукати не там, де «робиться» музика і т.п. Моя музика пережита, як же ставитися до неї тим, хто не «живе»» [5, с. 153].

Саме цим можна пояснити прагнення Малера до скрупульозно точного прочитання авторського тексту, яке його критики називали педантизмом. Але митець був упевнений, що тільки такий підхід допомагає виявити закладені в музиці думки та почуття. Цим він пояснював свої ретуші в інструментуванні бетховенських симфоній, прагнучи підпорядкувати задумам Бетховена всі засоби сучасного оркестру. Ця особливість Малера-диригента зумовлювала його ретельне ставлення до репетиційного процесу. Російський диригент О. Б. Хессін згадував, що репетиції Малера були цікавіші самого концерту: митець пояснював смисл кожної музичної фрази, робив багато зауважень, відпрацьовуючи найдрібніші деталі [5, с. 445].

20 років Г. Малер очолював оперні театри Будапешта (1888-1891 рр.), Гамбурга (1891-1897 рр.), Відня (1897-1907 рр.) та набув визнання — феномена, котрий уособлював геніального режисера та диригента. Специфіка такої діяльності сформувала в митця безкомпромісне диктаторське ставлення щодо втілення творчих ідей у роботі з театральною групою: висунуті Малером вимоги виконувалися беззаперечно.

Антиподом Г. Малера в цьому сенсі можна вважати угорця за походженням Артура Нікіша (1855-1922 рр.). На противагу Малеру Нікіш, становлення котрого як музиканта відбувалося в специфічних умовах культурного життя Відня 1860-70-х рр., був імпровізатором на сцені. Він не вимагав диктаторського слідування конкретним деталям свого задуму, надаючи можливість музикантам під час виконання бути співавторами інтерпретації. Уже сучасники, визнаючи Нікіша видатним представником диригентського мистецтва романтичного

напряму, характеризували його як натхненного художника, котрий володіє при зовнішній стриманості, винятковою силою впливу на оркестр. П. Чайковський в 1887 р., спостерігаючи за диригентом під час концерту, писав: «Нікіш спокійний та вільний від зайвих рухів, холоднокровний і в той же час дуже строгий. Здається, що він не диригує, а здійснює якісь магічні паси, не намагається привернути до себе увагу, але відчувається, що великий оркестр, подібно до інструмента в руках умілого майстра, повністю підкоряється своєму керівникові». З 1882 р. Нікіш очолював провідні оперні та симфонічні колективи Лейпцига, Бостона, Будапешта, Берліна, Гамбурга; активно гастролював, пропагуючи твори Л. Бетховена, Ф. Ліста, Р. Вагнера, Й. Брамса, Г. Малера, М. Рegera, А. Брукнера, Р. Штрауса, Р. Шумана, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова; з 1902 р. виховував диригентів у Лейпцизькій консерваторії.

Слід відзначити, що вже серед представників післявагнерівської епохи з'являються вихованці спеціальних музичних вищих навчальних закладів, поширення яких відбувалося в Європі протягом ХІХ ст. Зокрема, Віденську консерваторію закінчили Г. Ріхтер (піаніст і композитор), А. Нікіш (скрипаль і композитор) та Ф. Мотль (диригент). Як диригент у 1883 р. Лейпцизьку консерваторію закінчив Фелікс Вейнгартнер (1863–1942), який завдяки непересічному таланту вже наприкінці ХІХ ст. досяг рівня провідних диригентів Німеччини. Слава Вейнгартнера ґрунтувалася на інтерпретації симфоній Л. Бетховена й інших композиторів-класиків. Одним із перших митець активно записував симфонічну музику. Він здійснив запис усіх симфоній Л. Бетховена, більшості симфонічних творів Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Й. Брамса, вальсів Й. Штрауса тощо.

Із того ж часу значне місце у творчості Ф. Вейнгартнера посідала публіцистика. Так, у книзі «Про диригування» (1895) митець сформулював принципи німецької романтичної диригентської школи, серед яких головне місце відводилося постулату — якісна інтерпретація диригента не поліпшує твору, а тільки може відповідати істинній його цінності. Протягом тривалого часу Вейнгартнер видавав методичні посібники, присвячені проблемам диригентської інтерпретації симфонічних творів В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта. Ці посібники започаткували певний напрям методичної літератури в галузі диригентського виконавства, спрямований на допомогу інтерпретаторові під час створення виконавської моделі музичного твору. Видатний талант Вейнгартнера-публіциста і в перші десятиріччя ХХ ст. суттєво впливав на формування основних напрямів спеціальної літератури в галузі диригування. Так, у статті «Диригент» (1912) автор уперше наголосив на необхідності опанування диригентом мануальної техніки як одного з основних чинників удалого керування музичним виконанням та сформулював професійні положення розвитку диригентської техніки.

Тривалий час вів активну диригентську діяльність і Ріхард Штраус (1864-1949 рр.), диригентська кар'єра котрого пов'язана здебільшого з культурними центрами Німеччини й Австрії. Гастролюючи в Європі та США, Штраус виступав із багатьма провідними оркестрами світу того часу. Видатний митець, який у композиторській творчості пройшов шлях від пізнього романтизму до експресіонізму, а надалі — до неокласицизму, Штраус-диригент був яскравим представником німецької романтичної школи — сучасники підкреслювали зовнішню стриманість під час виконання та скупість рухів.

Серед видатних диригентів, тривала професійна діяльність яких охоплює період з останніх десятиліть XIX ст. до майже середини XX ст., слід назвати й Карла Мука (1859-1940 рр.). Випускник Лейпцизької консерваторії, Мук з початку 1880-х рр. займався капельмейстерською діяльністю в театрах Зальцбурга, Брно, Граца, а з 1886 р. став 1-м диригентом Німецького оперного театру в Празі, змінивши там Г. Малера; з 1892 по 1912 рр. у Берліні був диригентом королівської опери та водночас керував симфонічними концертами королівської капели. Визнання К. Мука як провідного диригента сприяло його запрошенню на посаду керівника Бостонського симфонічного оркестру, який Мук очолював з 1912 по 1918 рр.

Із кінця XIX ст. авторитет німецької романтичної диригентської школи сприяв запрошенню кращих її представників керувати музичними колективами в інших країнах. Так, А. Нікіш з 1889 по 1893 рр. був диригентом Бостонського оркестру, а Г. Ріхтер співпрацював з манчестерським «Халле-оркестром» (1897-1912 рр.). Г. Малер в останні роки свого життя був керівником нью-йоркської «Метрополітен-опера», а чотирма роками пізніше австрієць Артур Боданскі (1877-1939 рр.) як диригент розпочав свою понад 20-річну співпрацю з цим театром. Окремо необхідно назвати ім'я Фріца Рейнера (1888-1963 рр.), який, розпочавши диригентську кар'єру в оперних театрах Будапешта та Дрездена, з 1922 р. очолював провідні музичні колективи США (1922-1931 та 1938-1948 рр. — відповідно симфонічні оркестри Цинциннатті та Пітсбурга; 1949-1953 рр. — «Метрополітен-опера», а останні 10 років — Чиказький оркестр) та близько 30 років викладав в Інституті Кьортіса, виховуючи майбутніх диригентів на естетичних принципах німецької романтичної диригентської школи.

Фашистський режим у Німеччині й Австрії (1930-ті рр.) зумовив виїзд із цих країн численних музикантів, котрі шукали на чужині можливостей професійної самореалізації. Так, Оскар Фрід (1871-1941 рр.), котрий уже в 1920-х рр. був провідним диригентом у Берліні, змушений був у 1934 р. емігрувати в СРСР. Такий же шлях пройшов у 1936 р. Курт Зандерлінг (1912-2011 рр.), котрий до повернення в Німеччину в 1960 р. здійснював постановки творів В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Вагнера, Й. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера в Москві, Ленінграді, Харкові, Новосибірську. Лео Блех (1871-1958 рр.),

котрий розпочав диригентську діяльність у 1893 р., а з 1906 по 1937 рр. (з перервою) очолював Берлінську державну оперу, знайшов притулок у Ризі (1937-1941 рр.), а потім у Стокгольмі, де отримав титул «королівського придворного капелмейстера» та співпрацював зі Шведською королівською оперою, керував симфонічними концертами. Подібна доля спіткала й Отто Клемперера (1885-1973 рр.), який у 22-річному віці, за протекцією Г. Малера, став головним диригентом німецького оперного театру в Празі, а надалі очолював оперні колективи в Гамбурзі, Страсбурзі, Кельні, Берліні, як єврей змушений був виїхати в 1933 р. з Німеччини до США, де певний час співпрацював із симфонічним оркестром Лос-Анджелеса. Після Другої світової війни Клемперер співпрацював із Будапештським оперним театром та лондонським оркестром «Філармонія», був художнім консультантом Монреальського симфонічного оркестру. Масштабність інтерпретацій, глибоке проникнення в авторський задум, сувора логіка художньої концепції та відточеність виконання поставили Клемперера як продовжувача романтичних традицій диригентського мистецтва поряд з найвидатнішими диригентами в історії музики. Крім того, Клемперер, відповідно до тенденцій свого часу, мав величезний репертуар, з однаково високою силою переконання трактував шедеври класиків XVIII–XIX ст., твори сучасних йому в молоді роки А. Брукнера, Й. Брамса і Г. Малера та музику модерністських течій XX ст. від А. Шонберга до Е. Блоха.

Бруно Вальтер (1878-1962 рр.) дебютував як диригент наприкінці XIX ст. в Кельнському оперному театрі, переїхавши згодом до Гамбурга, де працював під керівництвом Г. Малера. Протягом 1913-1922 рр. Вальтер керував моцартівськими та вагнерівськими фестивалями в Мюнхені, у 1925 р. очолив Берлінську державну оперу, а через 4 роки — і лейпцизький «Гевандхауз». Прихід до влади нацистів змусив Вальтера виїхати до США, де митець диригував у театрі «Метрополітен-опера», виступав із кращими оркестрами. Значна частина репертуару Вальтера збереглася у звукозаписах. Публіцистична діяльність Б. Вальтера глибоко вплинула на формування напрямів методичної літератури в галузі диригування. Це стосується праці, присвяченої особистості та творчості вчителя Вальтера Г. Малера (1936) та автобіографічної книги «Тема з варіаціями» (1947). Книга — чудовий історичний нарис, із якого сучасні дослідники можуть черпати інформацію щодо різноманітних галузей культури першої половини XX ст. Логічним продовженням автобіографічної книги Б. Вальтера стала праця «Про музику та музикування» (1957), де автор висловив свої естетичні та методичні погляди на мистецтво диригування.

Серед митців, котрі обстоювали принципи німецької романтичної диригентської школи в Австрії та Німеччині фашистського періоду, слід назвати Карла Шуріхта (1880-1967 рр.), диригентська діяльність якого тривала майже 60 років. Уже в перші десятиліття

XX ст. його талант був визнаний за межами Батьківщини: у 1914 р. відбувся його перший виступ у Лондоні. Більше 30 років його творчість була пов'язана з Вісбаденом, де протягом 1923-1944 рр. Шуріхт виконував обов'язки генералмузикдиректора. Розпочавши диригентську діяльність у 1925 р., Йозеф Кайльберт (1908-1968 рр.) упродовж 1940-1945 рр. керував німецьким філармонійним оркестром Праги, а з 1945 по 1951 рр. — Дрезденською державною оперою. Ганс Кнаппертсбуш (1888-1965 рр.) більше ніж півстоліття посадав одне з провідних місць у музичному житті Європи. Зокрема, у 1922 р. очолив Мюнхенську оперу, а в 1930 р. переїхав до Відня, де до кінця війни диригував спектаклями Державної опери. Як визнаний інтерпретатор творів Р. Вагнера з 1951 р. постійно брав участь у Байройтському фестивалі, диригуючи операми «Кільце Нібелунга», «Парсифаль», «Нюрнберзькі мейстерзингери». За спогадами сучасників, рухи «одного з останніх могікан старої німецької диригентської школи» (Л. Григор'єв, Я. Платек) були надзвичайно спокійними, позбавленими будь-якої афектації. Нерідко в найвідповідальніших моментах він зовсім не диригував, опустивши руки, немовби прагнучи не заважати своїми жестами звучанню музики.

Диригентський дебют «художника надзвичайного масштабу, артиста, метою життя якого було ствердження краси та благородства класичного мистецтва» Вільгельма Фуртвенглера (1886-1954 рр.), відбувся в 1907 р. в Мюнхені. Працюючи музичним керівником оперних театрів у Любеку та Мангеймі, диригуючи оркестрами Франкфурта, Берліна, Відня, Фуртвенглер вийшов на провідні позиції серед диригентів Німеччини. Гастролював як оперний та симфонічний диригент, зокрема у Великобританії (з 1924 р.) та США (з 1925 р.). В 1920-х рр. очолював лейпцизький «Гевандхауз» та Берлінський філармонічний оркестр. Після 1933 р. як найголовніший із диригентів «арійців» посів значне місце в структурі гітлерівського режиму. Із падінням Третього рейху його усунули з посади керівника Берлінського філармонічного оркестру. Надалі диригував та робив записи в Зальцбурзі, міланському театрі «Ла Скала», виступав у Лондоні, Парижі, Стокгольмі.

Б. Вальтера вважають «віртуозом екстракласу» (Д. Рабінович), а В. Фуртвенглера, хоча і вказував на публікаціях на важливість мануальної техніки, не володів нею майстерно. Фахівці характеризували його жести як чудернацькі та незграбні, часом не пов'язані з музичним ритмом. Але музиканти під його керівництвом опинялися немов під гіпнозом, що приводило до надзвичайного творчого успіху, основаного на переконливому та логічному трактуванні твору. Проте такі спостереження, що стосуються більшості представників усіх поколінь німецької романтичної диригентської школи: лаконічність рухів А. Нікіша, Ф. Вейнгартнера, Р. Штрауса, Г. Кнаппертсбуша та ін.; традиція нівелювання метричних схем, започаткована Ф. Лістом та підтримана Г. Малером, а надалі Г. фон Караяном та ін.; нечіткість

мануальної техніки А. Нікіша, В. Фейнгартнера та ін. надали змогу мистецтвознавцям визначити вторинність мануальної техніки в розумінні досконалості диригентської майстерності як характерну ознаку феномену [7, с. 192].

Протягом 1930-40-х рр. вийшли друком основні публіцистичні праці В. Фуртвенглера. Саме він першим визначив у диригентському мистецтві середини ХХ ст. проблему, яку Д. Рабінович назвав «западом старої німецької романтичної диригентської школи». Зауваживши, що виконавський стиль у минулому створювали композитори та вказували напрям виконавцям-інтерпретаторам, постійно їх контролюючи, Фуртвенглер наголошував, що творці «нової музики» як антиподу «старої» втратили й внутрішній зв'язок із минулим. Із того часу, вважав митець, на плечі диригента ліг тягар «ніколи не бувало раніше відповідальності — створювати стиль окремих творів, який визначають самі твори» [4, с. 403]. Таке завдання спроможні були виконувати лише видатні художники, тобто «ідеальні диригенти», визначені митцями ХІХ ст.

Одночасно відбувалися і зміни в ставленні до диригування як до професійної діяльності. Збільшення диригентів-професіоналів та їх якісне вирівнювання стимулювало боротьбу за слухацьку аудиторію, що привело до зрушень у репертуарній політиці диригентів того часу. Основу репертуару німецьких диригентів ще першої чверті ХХ ст. становили твори саме німецьких класиків, а критерієм творчої спроможності було натхненне виконання надбання Л. Бетховена. Але прагнення до популярності налаштовувало диригентський загал на пошуки шляхів задоволення уподобань публіки. Перш за все це позначилося на змісті концертних програм, які все частіше урізноманітнювали завдяки виконанню зовнішньо ефектних музичних творів. Спрямованість на відхід від глибоких філософських ідей, заміна їх ефектністю, зовнішньою різнобарвністю, «карколомною технічністю» відзначають теоретики та критики середини ХХ ст. У публікації «Бетховен і ми» В. Фуртвенглер, ставлячи собі запитання «Чому так погано виконують Бетховена?», відповідав, що композитор, залежно від свого темпераменту, передавав у творах полярно протилежні душевні стани, в яких для досягнення позитивного результату в інтерпретації повинен перебувати й виконавець [4, с. 433].

Отже, функціонування «німецької романтичної диригентської школи» в контексті домінування її характерних ознак обмежується серединою ХХ ст., коли певні соціокультурні та суто мистецькі чинники приводять до трансформації в межах естетики не лише диригентського, а й виконавського мистецтва взагалі. По-перше, глобальні потрясіння (Перша світова війна), які зумовили формування нової музично-творчої сфери — авангардизму, в основі котрого було заперечення художнього надбання попередників не стільки в ідейному сенсі, скільки стосовно застосування застарілої, в їхньому розумінні,

репрезентативної системи норм. Такі зрушення сприяли не лише розширенню репертуарного мислення диригентів, а спричинили зміни в ставленні репрезентантів до процесу відтворення авторського тексту, які полягали в зміщенні акценту зі здійснення інтерпретації під час концертного виконання на її досконале відшліфовування на репетиціях. Це, в свою чергу, зумовило зосередженість на вдосконаленні індивідуальної мануальної техніки як універсальному (і традиційно зрозумілому в професійному середовищі) засобі інформування виконавського колективу щодо специфіки інтерпретаційної моделі музичного тексту. Відтак удосконалення мануальної техніки привело до чисельного збільшення диригентів належного професійного рівня, що, у співвідношенні з існуючими музичними колективами, викликало конкурентну боротьбу за місце за диригентським пультом, а отже й – вирішення проблеми оптимізації процесу інформування у взаємодії «інтерпретатор – виконавський колектив».

Вихід на провідні позиції протягом першої половини ХХ ст. у виконавському мистецтві «історичного напрямку», специфіка якого актуалізувала проблему конкурентноспроможності нового презентативного репертуару, стимулював поступову переорієнтацію у взаємодії «композитор – виконавець – слухач», надавши другому прерогативи в процесі популяризації перед публікою художнього образу, втіленого в авторському тексті. Якщо стосовно інтерпретації «історичного» репертуару диригент вимушений дотримувати виконавських традицій, то презентуючи новий твір, репрезентант постає майже співавтором композитора.

Подальші перспективи запропонованого дослідження полягатимуть у виявленні специфіки функціонування диригентського виконавства в Німеччині й Австрії з другої половини ХХ ст.

Список літератури

1. Богданов-Березовский В. Советский дирижер. Очерк деятельности Е. А. Мравинского / В. Богданов-Березовский. — Л. : Музгиз, 1956. — 283 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы / Сост. И. А. Барсова и С. А. Ошерова. — М. : Музыка, 1978. — 695 с.
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. Густав Малер. Письма. Воспоминания / Сост., вступ. ст и примечания И. Барсовой; перевод с нем. С. Ошерова. — М. : Музыка, 1968. — 607 с.
6. Лошков Ю. Німецька романтична диригентська школа (друга половина ХІХ ст.) / Ю. Лошков // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2012. — Вип. 36. — С. 267–276.
7. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Избранные статьи / Д. Рабинович. — Вып. 2. — М. : Сов. композитор, 1981. — 230 с.

Надійшла до редколегії 28.08.2012 р.