

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра народно-инструментальной музыки

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 О.А.Немцева

« » 2023 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М.Громович

« » 2023 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ДИРИЖЕРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Раздел I

*История западноевропейского и русского дирижерского
исполнительства*

для специальностей

*1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направления специальности*

*1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка),
специализации*

1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная;

Составитель: Старикова В.В., доцент кафедры народно-инструментальной музыки, кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства

«30» 10 2023 г., протокол № 2

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Волоткович В.М., заведующий кафедрой духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент;

Стельмах Д.Г., заведующий отделением «Народное творчество» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»;
кафедра оркестрового дирижирования и инструментовки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки».

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Тексты лекций.....	6
2.2	Информационные ресурсы БГУКИ по проблематике учебной дисциплины.....	108
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	111
3.1	Литература по темам курса.....	111
3.2	Тематика семинарских занятий и перечень вопросов.....	117
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	118
4.1	Вопросы для самоконтроля.....	118
4.2	Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов..	122
4.3	Вопросы к зачету	124
4.4	Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности и рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.....	125
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	126
5.1	Учебная программа.....	126
5.2	Основная литература.....	138
5.3	Дополнительная литература.....	139

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «История и теория дирижерского исполнительства» (Раздел I. История и теория западноевропейского и русского дирижерского исполнительства) предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальностям **1-18 01 01 Народное творчество** (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 № 167.

Целью издания является формирование у студентов комплексной системы историко-теоретических знаний в области творческой (дирижерской) деятельности, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО № 78 от 12.04.2022 Регистрационный номер № С 18-1-50/22 уч.

На современном этапе развития музыкальной культуры предъявляются особые требования к подготовке руководителей оркестровых коллективов. Такая подготовка предполагает наличие глубоких прочных знаний истории развития мирового дирижерского и оркестрового исполнительского искусства. Поэтому основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение повышения качества получения образования в сфере народного творчества;
- определение дидактических средств обучения, ориентированных на наиболее полную реализацию образовательных задач, сформулированных в учебной программе учреждения высшего образования по учебной дисциплине «История и теория дирижерского исполнительства»;
- расширение общего и профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами историко-теоретических знаний в области дирижерского исполнительства, методов и средств познания, обучения, самоконтроля для интеллектуального развития, повышения культурного уровня, профессиональной компетенции.

УМК ориентирован на оказание студентам высших специализированных учебных заведений в приобретении профессиональных качеств руководителей оркестровых коллективов в области истории развития

дирижерской деятельности, методов и средств организации работы оркестровых коллективов. Разделы, включенные в комплекс, предназначены для оптимального сопровождения образовательного процесса и формирование у студентов компетенций, необходимых для решения профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития музыкального творчества.

Система организационных форм обучения включает в себя лекционные, семинарские занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся истории и теории дирижерского исполнительства, а затем применили способности к обобщению научно-теоретического материала в подготовке заданий для самостоятельной работы.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы, соответствующие требованиям учебной программы учреждения высшего образования.

В *теоретический* раздел УМК включен лекционный материал, созданный С. А. Буряком, В. М. Волотковичем, О. А. Немцевой и дополненный составителем комплекса, а также перечень информационных ресурсов БГУКИ по проблематике учебной дисциплины. В тексте лекций использованы научно-теоретические источники из списка основной и дополнительной литературы.

Практический раздел включает в себя список рекомендованной литературы для самоподготовки студентов, структурированный по темам, тематику семинарских занятий и перечень вопросов к ним.

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя вопросы для самоконтроля, задания для самостоятельной контролируемой работы студентов, вопросы к зачету, перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности.

Вспомогательный раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «История и теория дирижерского исполнительства» и список рекомендуемой литературы (23 источника).

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Тексты лекций

Тема 1. Возникновение и становление дирижерского исполнительства

Вопросы:

1.1. Предпосылки дирижирования в ранних формах музыкально-исполнительской практики

1.2. Корифей в античном театре как прототип современного дирижера.

1.3. Становление дирижирования в XVI – начале XVIII вв. Этапы развития дирижерского жеста.

1.1. Предпосылки дирижирования в ранних формах музыкально-исполнительской практики

Принято считать дирижирование самой молодой музыкальной специальностью, сформировавшийся лишь во второй половине XIX в., хотя зачатки этого искусства мы находим в древние времена. В первобытных обществах музыка была тесно связана с религиозными ритуалами и отражала бытовую сторону общественной жизни.

Очевидно, что любое коллективное действие нуждалось в сигнале для его начала. Это мог быть стук, хлопанье в ладоши, притопывание, которое осуществлял наиболее активный участник общественного процесса. В певческой и хоровой исполнительской практике дирижирование осуществлялось запевалой – главным из певцов. Он указывал темы, динамику, «держал тон», иногда отсчитывал такт, постукивая ногой или ударяя в ладоши. На раннем этапе развития музыки ритм имел преобладающее значение, поэтому задача музыкального лидера сводилась к подчёркиванию ритмической основы. Римский писатель Квинтилиан удивлялся искусству древних кифаредов – исполнителей на кифаре¹, которые, играя на инструменте, пели и отбивали такт ногой.

Из подобного примитивного отбивания ритма и сложились зачатки дирижирования.

¹ Кифара – древнегреческий струнный щипковый инструмент)

1.2. Корифей в античном театре как прототип современного дирижера

В эпоху античности формирование зачатков дирижирования было связано с развитием театрального действия. Отметим, что зарождение древнегреческого театра происходит еще в недрах родового общества, однако более точную хронологическую дату можно определить лишь весьма приблизительно. В «Поэтике» Аристотель указывает, что трагедия и комедия возникли из празднеств в честь Диониса, на которых выступали ряженые и распевались дифирамбы. Для празднеств в честь Диониса была необходима круглая танцевальная площадка, на которой давались и примитивные сценические представления. Такая площадка называлась «орхестрой», вокруг которой дугообразно преимущественно на склонах гор или холмов располагались зрительские места – «театрон». В середине орхестры стоял алтарь, на его ступенях располагалось место флейтиста, а позднее и актера. Древнегреческая трагедия, как правило, начиналась с традиционного пролога и выступления хора: «парода», когда хоревты с маршевой песней под аккомпанемент флейт выходили на орхестру и становились лицом к зрителям. До самого конца спектакля хор орхестру не покидал, уходя под звуки заключительного «эксода». Актеры выступали с лирическими сольными песнями (монодиями), а также исполняли вместе с хором «плачи-коммосы». Таким образом, функции хора простирались от сопровождения сценического действия до выражения его эмоциональной стороны.

Хор был достаточно многочислен: при Эсхиле состоял из двенадцати, а при Софокле уже из пятнадцати человек. Это требовало осуществления общего руководства процессом исполнения, которое осуществлялось корифеем, находившемся в центре орхестры. Управление реализовывалось при помощи отбивания нужного ритма ногой по небольшому возвышению, на котором стоял корифей – прототип современного дирижера.

1.3. Становление дирижирования в XVI – начале XVIII вв. Этапы развития дирижерского жеста

В эпоху Средневековья на смену античному преклонению перед человеком пришло учение о его греховности, поэтому специфической особенностью данного периода, наложившей отпечаток на все сферы жизнедеятельности человека, являлась руководящая роль христианской теологии. Музыка также не избежала такой участи: она еще не была отделена от религии и имела в основном духовную функцию. Ее содержание, образность, вся ее эстетическая сущность воплощали отрицание ценностей земной жизни ради воздаяния после смерти. Поэтому совершенствование

дирижирования вплоть до начала эпохи Возрождения было ограничено переосмыслением дирижерского жеста.

Так, в средние века было широко распространено управление церковным хором с помощью *хейрономии* (от греческих слов «рука» и «закон»). В основе этого вида дирижирования лежала система условных движений рук, пальцев, головы и корпуса дирижера. С их помощью он указывал темп, метр, ритм и даже условно воспроизводил контуры мелодии, ее движение вверх или вниз. С хейрономией связана средневековая система записи вокальной музыки невмами – графическими знаками, которые давали представление о направлении мелодии, интонации, группировке звуков и др. Большую роль в хейрономии играла мнемоника – присвоение отдельным движениям определенного значения. Например, ударом руки о нотную тетрадь отмечались паузы, существовали специальные жесты для выражения динамики. То есть в хейрономии были заложены основы выразительных средств дирижирования и рисунков тактирования.

С развитием инструментальной игры возникла необходимость в более четкой ритмической организации ансамбля. Появляется новый способ дирижирования при помощи *баттуты* – палки-жезла длиной до 1,8 метра. Стук и устный счет являлись надежными средствами управления ритмической стороной исполнения, однако темповая сторона отображалась достаточно примитивно, поскольку внезапное или постепенное изменение темпа показать было весьма сложно.

Считается, что баттуту ввел в употребление Джованни Палестрина в 1564 г., но одно из первых достоверных указаний на ее применения – это художественное изображение церковного ансамбля, выполненное в 1432 г. Помимо этого, уже на египетских и ассирийских барельефах встречаются изображения совместного музицирования под руководством человека с жезлом в руке. Применялось «шумное дирижирование» и в Древней Греции: напомним, что корифей во время исполнения отмечал ритм стуком ноги, пользуясь обувью с железными подошвами.

Шум, производимый баттутой, очень мешал музыкантам и слушателям. Известный французский дирижер Игорь Маркевич в своей книге «Органный пункт» писал: «Дрожь охватывает при одной мысли, сколько изумительных, обожаемых нами произведений звучало под аккомпанемент непрерывного ужасного стука этой поистине доисторической дубинки!». Основоположник французской национальной оперы, композитор и дирижер Жан-Баттист Люлли (1632–1687) умер от гангрены, которая случилась у него после нечаянно сильного удара баттутой по ноге. Люлли организовал театр «Гранд-Опера», поднял на большую высоту уровень вокального и

инструментального исполнения, стремился к созданию оперного спектакля в единстве всех его компонентов: музыки, режиссуры, хореографии, сценографии. Несмотря на протесты наиболее просвещенной публики, дирижирование с помощью баттуты сохранилось до начала XIX в. во многих оперных театрах Европы.

Как известно к началу XVII в. окончательно оформилась европейская музыкальная нотация, что дало возможность не только достаточно точно фиксировать звучащую музыкальную ткань, но и организовывать ее во времени при помощи деления музыкального материала на такты. В этот период формируется партитура как точное графическое оформление инструментальной музыки, сохраняющее ее основные параметры и свойства. В этот же период происходит значительное совершенствование музыкального инструментария и эволюция жанров инструментальной музыки. На первый план выдвигается жанр концерто грассо, требующий особого мастерства ансамблевой игры. Дирижирование осуществлялось музыкантом, исполнявшим партию генерал-баса² на органе или клавесине. Образцы генерал-баса встречаются у К. Монтеверди, А. Корелли, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна и др.

В оперном оркестре, численность которого во многом зависела от таких факторов, как размер помещения, наличие в его составе определенных музыкальных инструментов, клавесин являлся своеобразным центром управления. Исполнитель на клавесине, которым чаще всего был композитор, был одновременно руководителем коллектива – *капельмейстером*. Клавесин стоял в центре, поэтому клавесинист был хорошо виден оркестрантам, он давал сигнал к началу музыки, управлял темпом, поддерживал метроритмическую составляющую музыкальной ткани. И.М. Геснер на примере работы И.С. Баха создал классический портрет капельмейстера XVII – XVIII веков: «Он следит сразу за всеми партиями и, при 30 или даже 40 исполнителях, одного призывает к соблюдению ритма и такта кивком головы, другого притоптыванием ноги, третьего предостерегающим пальцем, этому задает тон в высоком регистре, тому в среднем, еще одному в нижнем. <...> исполняя труднейшую из всех партий, в то же время, при самом громком совместном музицировании, тотчас замечает, кто и где нарушил точность звучания, <...> смотря по обстоятельствам, отбивал такт свернутыми в трубку нотами, или поддерживал темп и ритм, играя на клавире».

² Генерал-бас – басовый голос с цифрами, обозначающими созвучия в верхних голосах

Большое значение в организации музыкального исполнения играл и первый скрипач – *концертмейстер* оркестра. Концертмейстеры-скрипачи управляли своими коллективами с помощью ритмичных движений головки скрипки или смычка, стоя в оркестре лицом или вполоборота к публике. Если коллектив терял ритмическую слаженность, то концертмейстер-дирижер стучал смычком по дирижерскому пульту, то есть прибегал к шумовому способу дирижирования. Среди известных дирижеров подобного рода следует выделить А. Корелли, А. Вивальди, Д. Тартини, Ф. Джеминиани, Г. Пуньяни. Есть сведения, что И. Гайдн (1732–1809), последний раз в жизни выйдя к дирижерскому пульту, дирижировал своей ораторией «Семь слов спасителя нашего на кресте» при помощи скрипки. Отметим, что это довольно сложная партитура, требующая хорошей дирижерской техники и мастерства владения скрипкой.

С XVIII в. в оперной практике появилась система *двойного дирижирования*. Дирижер-клавесинист управлял певцами, а первый скрипач (концертмейстер) – оркестром. Иногда к двум руководителям прибавлялся третий. Это был хормейстер, управляющий хором, или первый виолончелист, сидевший рядом с дирижером-клавесинистом и игравший по его нотам басовый голос в оперных речитативах. При исполнении крупных вокально-инструментальных произведений число дирижеров доходило иногда до пяти, однако только один из них был главным и осуществлял общее руководство процессом исполнения.

Тема 2. Дирижерское исполнительство XVIII – XIX вв.

Вопросы:

2.1. Дирижирование в эпоху венских классиков.

2.2. Дирижирование в эпоху романтизма.

2.1 Дирижирование в эпоху венских классиков

Венская классическая школа была подготовлена развитием оркестровой культуры Италии, Франции, Англии, Германии. В XVIII в. появляется большое количество частных оркестров – инструментальных капелл, состав которых, как правило, включал струнные и духовые инструменты, а также литавры. Окончательное формирование оркестра было связано с формированием и утверждением жанра симфонии, ставшего олицетворением эпохи Просвещения во всех ее контрастах и драматических переживаниях. Поскольку главным для симфонии становятся новые образы, рожденные эпохой, из состава оркестра отходят на второй план арфы, барабаны, тромбоны, широко использующиеся в изобразительных оперных составах. Заложенный в новой музыкальной форме и музыкальном жанре симфонизм как способ мышления во многом определил эволюцию эмоционально-драматургического диапазона музыки.

Венцом деятельности музыкантов в данном направлении явилась венская классическая школа и деятельность ее представителей – Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. В. Бетховена, а ее выразителем – симфонический оркестр. В эпоху венских классиков происходит стабилизация состава симфонического оркестра (малый и большой). Значительно изменились функции оркестровых групп, в частности, инструменты использовались во всем своем техническом и выразительном потенциале, духовая группа начинает применяться индивидуализировано, что обогащает тембровую палитру оркестра.

Изменяется отношение к созданию и исполнению партитур. Ранее партитуры выглядели достаточно аскетично и в них отсутствовали темповые и динамические указания, то у венских классиков появляются конкретные темповые рекомендации и нюансы, уточняющие авторский замысел.

Данные пертурбации обусловили изменения в дирижерской функции. Так, расширение состава оркестра, усложнение музыкального языка, рост динамического разнообразия музыки, стремление к большой выразительности оркестровой игры потребовало освобождения дирижера от участия в общем ансамбле. Теперь в глазах музыкантов он был главным исполнителем, а не первым среди равных. Менялось положение

инструменталистов, руководитель впервые становится впереди оркестра – спиной или вполоборота к сцене и лицом к публике, но все чаще – с дирижерской палочкой. Появление дирижерской палочки вызвало развитие техники тактирования – новой области музыкально-исполнительского мастерства, стало символом признания самостоятельности дирижерской профессии. Первые попытки создания метрических схем дирижирования были условными и соответствовали задаче поддержания темпа. Однако в связи с расширением эмоционально-драматургического диапазона музыки необходимым становится передача в дирижерских жестах также и содержания музыки. Перемещение палочки между отдельными метрическими точками приобрели плавность и естественность линий, заимствованных из амплитуды движений скрипичного смычка. Отметим, что все качества, свойственные смычковой технике скрипача, трансформировались в образный дирижерский жест.

Считается, что первым использовал палочку в 80-е гг. XVIII в. Й. Рейхардт, дирижер Берлинской оперы. Его последователями были А. Вебер, И. Мозель, К.М. Вебер, Л. Шпор, Г. Спонтини и др. Дирижерской палочкой пользовался Л.В. Бетховен, за пультом он был очень темпераментен, стараясь всеми способами зажечь оркестр.

2.2. Дирижирование в эпоху романтизма

Новые горизонты в жизни оркестра и дирижирования связаны с эпохой романтизма в музыке. Зародившись в литературе, романтизм утверждал безграничную свободу и во главу угла ставил эмоциональность. Входя в антитезу «классицизм» – «романтизм», новое направление в искусстве предполагало противопоставление классицистического требования правил романтической свободе от них. Особый интерес к личности, характер ее отношения к окружающей действительности, с одной стороны, и противопоставление реальному миру идеального – с другой, определяют и своеобразие художественного метода. Мучительный разлад идеала и социальной действительности – основа романтического мировосприятия и искусства.

Романтическая музыка существенно отличается от предшествующей музыки венской классической школы. Она менее обобщена по содержанию, отражает действительность не в объективно-созерцательном плане, а через индивидуальные, личные переживания человека во всем богатстве их оттенков, которые фиксируются в двух основных разновидностях – лирико-психологической и жанрово-бытовой. Сугубо лирические переживания героев раскрываются на фоне широкой географической и исторической

панорамы (например, «Годы странствий» Ф. Листа). Усиливается национально-патриотическая и героико-освободительная тематика («Революционные этюды» Ф. Шопена, баллада «Два гренадера» Р. Шумана). Большое значение приобретает музыкальная изобразительность, звукопись образов природы. Таковым является звукоизобразительный контекст у Ф. Шуберта (например, журчание воды в песнях из «Прекрасной мельничихи» или жужжание колеса прялки в «Гретхен за прялкой»), «Весенняя симфония» Р. Шумана, «Сцена в волчьей долине» Р. Вагнера, «Морская тишь и счастливое плавание» Ф. Мендельсона, «В лесу» Э. Грига. С образами природы соперничает тема фантастики. Это и «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, и «Кобольд» Э. Грига, и «Фантастические пьесы» Р. Шумана, и «Фантастическая» симфония Г. Берлиоза.

Центром внимания многих композиторов стал наиболее синтетический жанр – опера, которая основана главным образом на сказочно-фантастических, «волшебных» сюжетах. В инструментальной музыке остаются определяющими жанры симфонии, камерного инструментального ансамбля, сонаты, однако они были преобразованы изнутри. Так, форма симфоний, уже не походит на классические четырехчастные образцы (например, «Неоконченная» двухчастная симфония Ф. Шуберта, 5-ти частная «Фантастическая» симфония Г. Берлиоза). Возникают новые жанровые разновидности, например, симфоническая поэма (Ф. Лист), инструментальная баллада (Ф. Шопен).

В этот период в музыкальном исполнительстве уживаются две взаимоисключающие тенденции: с одной стороны, это предельная детализация музыки композиторами, а с другой – вольное отношение к музыкальному тексту. Художественные концепции романтиков требовали увеличения выразительных средств симфонического оркестра: введения новых инструментов (английский рожок, малый кларнет, арфы, колокола и др.), увеличение состава. На первый план выдвигается музыкант-интерпретатор, а дирижерская деятельность становится весьма важной в интерпретации музыкального сочинения. Хотя выдающиеся композиторы романтизма, как правило, сами исполняли свои опусы в роли дирижеров, однако постепенно в репертуаре оркестров появляются и сочинения других авторов, что приводит к признанию дирижерской профессии как самостоятельной части исполнительского искусства.

Важным фактором становится гастрольная практика композиторов, например, Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, которые не имея своего коллектива были вынуждены выступать в качестве дирижеров в других городах. Это требовало унификации и совершенствования мануальной

дирижерской техники и способствовало естественной дифференциации дирижеров на дирижирующих композиторов и дирижеров-профессионалов. Ярчайшими представителями композиторского дирижирования эпохи романтизма являются Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Ф. Лист, К. Вебер, Н. Паганини, Д. Россини, Г. Доницетти, В. Белини, Г. Малер, Р. Штраус и др. Первыми дирижерами профессионалами явились Г. Бюлов, А. Никиш

Тема 3. Дирижерская деятельность К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Листа

Вопросы:

3.1. Дирижерская деятельность К.М. Вебера.

3.2. Дирижерская деятельность Ф. Мендельсона.

3.3. Дирижерская деятельность Ф. Листа.

«Если проследить историю дирижерского искусства в ее главных фазах, то на каждом новом витке мы увидим фигуру крупного композитора-дирижера».

Т.Н. Грум-Гржимайло

«Каждый крупный дирижер, наверное, может сочинять, как «маленький» композитор, но не каждый большой композитор может стать хотя бы «маленьким» дирижером».

Е. Светланов

3.1. Дирижерская деятельность К.М. Вебера

«Король за пультом» – так молодой Рихард Вагнер назвал К.М. Вебера. Это было сказано о хромящем на правую ногу человеке маленького роста с узкими плечами, говорившего всегда шепотом. В двадцатилетнем возрасте Вебер, замерзнув, решил согреться глотком вина, но в полутьме ошибся и отхлебнул из фляги с серной кислотой для граверных работ. Но в этом тщедушном человеке билось сердце великого музыканта, прирожденного оперного дирижера.

В историю дирижерского исполнительства Карл Мария фон Вебер (1786–1826) вошел как один из первых дирижеров, взявший в руку дирижерскую палочку, как первый дирижер, разработавший стандартный порядок размещения оркестрантов – систему инструментальных групп, существующую до сих пор. Если раньше духовые инструменты располагались вокруг дирижера, а струнные инструменты за духовыми, то К.М. Вебер посадил струнников перед собой, а трубы и литавры разместил сзади. Это помогло добиться большей слитности звучания. На протяжении XIX в. оркестр и дирижер в оперных театрах располагались так, как это было установлено К.М. Вебером.

Под его руководством немецкая опера в Дрездене одерживала одну победу за другой. Обладавший огромной волей и поразительной трудоспособностью Вебер ввел в театре железную дисциплину; он придумал строгую систему репетиций: вначале с солистами, затем с ансамблями, проводил «сидячие» репетиции, за ними сценические и, наконец, генеральные. До Вебера хор Дрезденского театра был в ужасном состоянии. Он включал в себя не только хористов, но и статистов. Женские партии исполняли школьники, которые производили смешное и жалкое впечатление. Грубые мальчишки с измазанными чернилами пальцами, в толстых башмаках изображали благородных римлянок; никакие костюмы и украшения не могли изменить их внешности. Вебер очень много работал с хором и пригласил танцмейстера, который обучал хористов движению.

Требовательность Вебера вызывала недовольство в театре. Певцы и оркестранты были недовольны большим количеством репетиций. Постановки значительных классических опер, прежде всего опер Моцарта, которого Вебер боготворил с юных лет, не приносили больших сборов. Публика Дрездена хотела слышать развлекательную, неглубокую музыку. Друзья-музыканты критиковали маэстро за пристрастие к быстрым темпам и громкий оркестровый аккомпанемент. Но на протяжении всей своей дирижёрской деятельности К.М. Вебер упорно боролся с оперной рутинной, блестяще совмещая в одном лице дирижера и режиссера.

Романтические оперы К.М. Вебера «Волшебный стрелок», «Эврианта», «Оберон» вошли в сокровищницу не только немецкой, но и мировой музыкальной культуры. Он сочетал в себе гениального композитора и гениального дирижера. В XIX в. такую многогранность проявили лишь К.М. Вебер, Р. Вагнер и Г. Малер.

3.2. Дирижерская деятельность Ф. Мендельсона

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) родился в богатой семье, отец его был банкиром, дед – философом. Родители помогли сыну реализовать огромные музыкальные способности. Как и Моцарт, он рано начал сочинять, но музыка молодого Мендельсона была даже более зрелой (это касается увертюры и драме Шекспира «Сон в летнюю ночь», написанной в семнадцать лет). Шуман назвал Мендельсона «Моцартом XIX столетия».

11 марта 1829 г. двадцатилетний Феликс с триумфом продирижировал «Страстями по Матфею» И.С. Баха, не исполнявшимся сто лет. Оценив гениальность этого сложнейшего произведения, он выучил его наизусть.

Вебер и Мендельсон заложили фундамент немецкой школы дирижирования, оказали большое влияние на развитие исполнительской

культуры и на воспитание художественных вкусов слушателей. На протяжении всей короткой жизни Мендельсон пропагандировал сочинения классиков и новаторов-романтиков. С 1835 г. он – главный дирижер оркестра Гевандхауса в Лейпциге. Мендельсон сумел призвать оркестрантов к дисциплине, отучил их от привычных разговоров во время исполнения музыки, заставил с ответственностью относиться к исполняемым партиям. Он никогда не поручал оркестровых репетиций первому скрипачу или пианисту-концертмейстеру, как это было принято в Гевандхаусе до него, а всегда дирижировал сам.

С оркестром Мендельсон установил доброжелательные отношения, замечания в адрес музыкантов всегда делал в тактической форме, не позволяя грубости. Каждый артист оркестра Гевандхауса считал за большую честь играть с Мендельсоном, ценил его не только как дирижера и композитора, но и как человека большой культуры. Маэстро упорно добивался повышения окладов музыкантам, считал позорным, чтобы члены коллектива, прославившего Лейпциг, жили в нужде.

Мендельсон предпочитал быстрые темпы. Его оркестр отличался виртуозностью, четким ритмом. Девятую симфонию Бетховена Мендельсон исполнял расширенным составом оркестра (132 музыканта играли на струнных инструментах). Со своим оркестром он впервые исполнил симфонию Шуберта до-мажор, найденную Робертом Шуманом. В одном из концертов были исполнены все четыре увертюры Бетховена к «Фиделио». Мендельсон считал, что в партитуры старых мастеров нельзя вносить изменения, требовал, чтобы издатели строго придерживались оригинала. Его работа с оркестром была безупречной.

В 1843 г. Мендельсон открыл Лейпцигскую консерваторию, первую в Германии, возглавив классы композиции и фортепиано. В отличие, например, от композиторов «Могучей кучки», он считал профессиональное образование для музыканта необходимым. Создание консерватории позволило поднять подготовку музыкантов на качественно новый уровень. Опора на классическое музыкальное наследие сочеталась в консерватории с творческим поиском. Работа Мендельсона с оркестром приносила плоды: большой зал Гевандхауса не мог вместить всех желающих туда попасть. Большое место в программах занимали Бах и Гендель – кумиры Мендельсона. Он является одним из первых концертных дирижеров.

Вагнер критиковал Мендельсона за пристрастие к быстрым темпам: «Все текло, словно вода из городского колодца; о каких-нибудь замедлениях не могло быть и речи. Любое «Аллегро» неизменно превращалось в

«Престо». Этот оркестр постоянно играл «меццо-форте», у него никогда не получалось ни подлинного «форте», ни подлинного «пиано»».

Вагнер видел Мендельсона за пультом всего один раз, поэтому несправедливость нападок заметна. К сожалению, Вагнер не был способен объективно судить о современниках. Немецкие антисемиты травили композитора. Много лет спустя после смерти Мендельсона П.И. Чайковский писал: «... на всегда симпатичного для публики композитора направляет свои ядовитые стрелы Вагнер в своих критических сочинениях, с особенным упорством попрекая его – чем бы вы думали! – принадлежностью к еврейскому племени».

В фашистской Германии памятники Мендельсону уничтожались, а его музыка находилась под запретом.

Крупный композитор, выдающийся дирижер и пианист, вернувшийся к жизни многие забытые сочинения, открывший новые произведения, авторитетный педагог Феликс Мендельсон-Бартольди оказал большое влияние на европейскую музыкальную культуру.

3.3. Дирижерская деятельность Ф. Листа

Ференц Лист (1811–1886) был одним из культурнейших людей своего времени. Он владел многими европейскими языками, был энциклопедически образован в вопросах литературы, проявлял большой интерес к философским проблемам, разбирался в изобразительном искусстве. Лист получил прекрасное музыкальное образование: по фортепиано он занимался у Карла Черни – ученика Бетховена, по теории музыки у Антонио Сальери, позднее продолжил свое образование у Антонина Рейха по гармонии и контрапункту, и у Фердинандо Паэра по инструментовке.

В 1848 г. выдающийся пианист-виртуоз Лист потряс мир известием о прекращении своей карьеры концертирующего пианиста. Он получил место музыкального директора в Веймаре, дирижировал оперными спектаклями и симфоническими концертами. За период с 1848 по 1861 гг. Лист дирижировал 43 спектаклями, 24 из них были премьерами. Его деятельность в Веймаре имела большое значение для развития дирижерского искусства в Германии. Великий музыкант наибольшее внимание уделял музыке Бетховена, Вагнера, Шумана, Берлиоза. Лист высоко ценил «Камаринскую» и «Арагонскую хоту» Глинки.

В печати Листа обвинили в том, что он не способен управлять оркестром. А. Лазер писал: «согласно единодушному мнению всех музыкантов, игравших под его управлением или видевших его за пультом, а

также, по мнению всех критиков, за исключением Рихарда Вагнера, дирижировал он, несомненно, плохо».

В ответ на критику Лист опубликовал знаменитое «Письмо о дирижировании», в котором выступил против господствовавшей манеры ремесленного отбивания такта. «Мы – кормчие, а не гребцы» – писал композитор. Дирижерская техника Листа не была связана ни со школой Мендельсона, ни с традициями Вебера. Для его дирижерской интерпретации определяющим был не такт и строго выдерживаемый темп, а музыкальная мысль, содержание музыкального материала. Лист выработал свой собственный метод управления оркестром: он не чертил своей палочкой одинаковых треугольников или многоугольников, а стремился передать рисунок мелодии, ее спады и подъемы, показывая остановки на наиболее важных звуках; добивался зримого выражения фразировки и нюансировки. Этот новый стиль дирижирования требовал большой концентрации внимания оркестрантов, многочисленных репетиций. Работая с хорошими оркестрами, имея достаточное количество репетиций, Лист достигал высочайшего качества исполнения, отличавшегося живым ритмом. Фуртвенглер писал: «Для Листа свободная импровизация была одним из важнейших выразительных средств».

Л.М. Гинзбург считал, что Листа-дирижера вряд ли можно отнести к разряду профессионалов, «это скорее дирижирующий композитор».

Современная дирижерская концертная практика с количественным ростом современной музыки, имеющей сложные ритмы, сложные ансамбли требует от дирижера ясных приемов тактирования. А. Лазер справедливо, на наш взгляд, замечает: «Лист в своём письме развивает мысль о «духовных узах», которые должны связывать дирижера и музыкантов. Однако, он забывает, или попросту не знает, что эти самые «духовные узы» возникают только благодаря отчетливо видимым движениям дирижера, выражающим его волю и словно «документирующим» ее. А читать чужие мысли пока еще не дано никому!».

Таким образом, названные композиторы отличались своим творческим почерком, дирижерской манерой, но их всех объединяет огромный вклад в практику и теорию дирижерского исполнительства. Лейпцигская консерватория Мендельсона, Новая дирижерская школа Вагнера, «Письмо о дирижировании» Листа, его дирижерская деятельность – важные вехи на пути превращения дирижирования из ремесла в искусство.

Тема 4. Дирижерская деятельность Г. Берлиоза и Р. Вагнера

Вопросы:

4.1. Дирижерская деятельность Г. Берлиоза.

4.2. Дирижерская деятельность Р. Вагнера.

4.1. Дирижерская деятельность Г. Берлиоза

«Большинство композиторов оставили свои имена в истории музыки потому, что меняли какие-то правила. Берлиоз стал знаменитым, игнорируя их. Он был, в каком-то смысле, ещё большим новатором, нежели Бетховен. Послушайте, например, симфонию последнюю, а затем «Фантастическую симфонию» Берлиоза, написанную всего через три года после смерти Бетховена. Вам покажется, что Берлиоз прилетел с другой планеты», – так написали о Берлиозе американские музыковеды Дэвид Пог и Скотт Снек.

Уже самое первое оркестровое произведение Гектора Берлиоза (1803–1869) – «Фантастическая симфония» было настолько необычно, что Берлиозу пришлось предпослать партитуре примечание для дирижера: «Здесь нет опечаток. Это действительно должно исполняться так, как написано, прошу не исправлять ноты».

Во французской музыке XIX в. Берлиоз занимает исключительное положение. В то время как в немецкой традиции симфония стала в этот период центральным жанром, то во Франции основное внимание композиторов привлекал музыкальный театр и камерно-инструментальная музыка. В этой обстановке Г. Берлиоз был единственным крупным композитором-симфонистом. Г. Берлиоз явился создателем нового типа программного симфонизма. Его характерной чертой стало стремление к синтезу музыки и поэзии, литературы, изобразительного искусства, заимствование отсюда тем и сюжетов. Г. Берлиоз обращался в поисках тем и сюжетов к Д. Байрону, У. Шекспиру, И. Гете, а также стал создателем собственной программы в «Фантастической симфонии».

Одним из новаторских достижений Г. Берлиоза стала оркестровка, отличающаяся богатством колорита, красочностью, введением новых инструментов – офиклеида, большой группы ударных, звуковых и колористических эффектов и др. Романтические симфонические произведения композитора требовали большого (четвертного) состава оркестра, однако в сочинениях композитора нет стабильного состава оркестра, поскольку оркестровка зависела от характера музыки и ее содержания. Берлиоз смело использовал новые приемы игры. Так, в финале

«Фантастической симфонии» ввел новый прием – удар древком смычка по струнам.

Одним из первых, Берлиоз начал дирижировать, стоя лицом к оркестру. По словам Берлиоза, лишь «неудачные исполнения собственных произведений другими дирижерами заставили его самого взяться за палочку». В главе «Большого трактата о современной инструментровке и оркестровке», названной «Дирижер оркестра» он поделился своим опытом в этой области. И если некоторые положения «Большого трактата» устарели, то глава «Дирижер оркестра» не утратила своей актуальности до наших дней. Советский дирижёр Л.М. Гинзбург пишет: «Читая ее, невольно удивляешься: множество профессиональных деталей работы оркестров, описанных им, кажутся как будто взятыми из современной практики».

Берлиоз – первый дирижер, поставивший вопрос о групповых репетициях, как обязательном условии достижения хорошего исполнения; он настаивал на необходимости воспитательной и учебной работы с музыкантами, не обученными мастерству оркестровой игры. Композитор считал знание оркестра, владение инструментровкой исходной позицией в обучении дирижированию. «Дирижер должен видеть и слышать, должен обладать быстрой реакцией и быть решительным, знать искусство композиции, природу и объём инструментов, уметь читать партитуру и, кроме того, обладать особым талантом <...> и иными, почти не поддающимися определению дарованиями, без которых не сможет установиться незримая связь между ним и всеми, кем он управляет; если же он лишён способности передавать им своё чувство, то полностью лишается и всякого влияния, власти, руководящего воздействия. Тогда это уже не глава, не руководитель, а простой отбиватель такта <...>». Г. Берлиоз возлагал ответственность на дирижера за рациональное размещение музыкантов на сцене, считая наиболее удачным расположение оркестра полукруглым амфитеатром. Методическая ценность дирижерских установок Г. Берлиоза заключается в слиянии оркестрового профессионального мышления с практической ремесленной подготовкой, что, по мнению Берлиоза, формирует настоящего дирижера.

В некоторых работах, посвященных композитору, утверждается, что он не исполнял произведения других авторов. Это не так. Именно Берлиоз сделал музыку Глюка, Генделя, Бетховена, Глинки достоянием французской публики. С огромным успехом он дирижировал в Германии, Австрии, Чехии, Венгрии, Бельгии, Англии. Своими сочинениями и произведениями других композиторов. Особенно восторженно принимали Берлиоза в России.

Выдающийся композитор и дирижер был ещё и талантливым литератором, написавшим блестящие «Мемуары».

4.2. Дирижерская деятельность Р. Вагнера

«Дрезденский королевский капельмейстер Р. Вагнер, привлекаемый к ответственности ввиду участия в восстании, до настоящего времени не разыскан. Обращаем внимания всех полицейских властей на вышеизложенное и предлагаем, в случае нахождения Вагнера на вашей территории, его арестовать». Такое объявление было разослано дрезденской полицией во все концы Германии 16 мая 1849 г. Связь Рихарда Вагнера (1813–1883) с революционными группами и его музыкальное новаторство не пришлись по вкусу дрезденской придворной знати. Композитор покинул Родину и находился в изгнании двенадцать лет.

От революции к реакции – такова эволюция взглядов Вагнера. Под влиянием А. Шопенгауэра, И. Канта и Ф. Ницше Вагнер постепенно становится выразителем духа Германской империи. Революционные и реформаторские взгляды Р. Вагнера также нашли непосредственное отражение в его музыке. Композитор вошел в историю как создатель музыкальной драмы, резко отличающейся от традиционной оперы. Вагнер восстал против культа «чистого» вокала, оторванного от драматургического смысла, против вокальной виртуозности и против ничтожной драматической роли оркестра в опере того времени. Основу оркестровой ткани в музыкальных драмах того времени составляет сложная система лейтмотивов, подвергающихся изменениям в зависимости от драматической ситуации. Свои реформаторские идеи, в том числе и в области дирижирования, Р. Вагнер изложил в многочисленных работах.

Несмотря на то, что дирижерская карьера Вагнера была недолгой (семь лет работы в Дрезденском театре), он являлся создателем Новой дирижерской школы. К началу XX в. вокруг нее группировались ученики и последователи Вагнера – дирижеры Г. Бюлов, Г. Рихтер, Г. Леви, К. Мук и др. По отзывам современников в дирижировании Вагнер уделял огромное внимание содержательной стороне интерпретации. Обладая обостренным художественным вкусом, композитор во время исполнения умел контролировать свои эмоции, подчиняя их целостному итоговому образу. Огромное значение Вагнер придавал добросовестной предварительной репетиционной работе, в том числе с оркестровыми группами. Вагнер был одним из первых дирижеров, часто исполняющим музыку наизусть. Вагнер, также, как и Вебер, писал подробные аннотации к своим концертным

программам и публиковать их задолго до выступления, что не только привлекало публику к концертам, но и подготавливало ее.

Оркестр Вагнера – величайшее завоевание в музыкальном искусстве. Грандиозный замысел тетралогии «Кольцо Нибелунга» потребовал огромного состава оркестра: три флейты и флейта-пикколо, три гобоя и английский рожок, три кларнета и бас-кларнет, три фагота и контрафагот, четыре валторны и четыре «вагнеровские тубы» с валторновыми мундштуками, три трубы, басовая труба, три теноровых тромбона и один басовый, контрабасовый тромбон и контрабасовая туба, усиленная группа струнных, шесть арф, большой состав ударных инструментов.

В Байрейте Вагнер построил театр для постановки своих опер. Самым большим и прогрессивным новшеством стал оркестр, накрытый полом. Композитор считал, что вид музыкантов и дирижера не должен отвлекать публику от сценического действия. Невидимый оркестр мягко звучит, не заглушает певцов, позволяя донести до публики каждое слово. Акустика Байрейтского оперного театра идеальна.

Вагнер пытался создать теорию оркестрового дирижирования, но написал лишь пятьдесят страниц. Его статья «О дирижировании» стала настольной книгой последующих поколений дирижеров. В ней Вагнер рассматривает понятие «мелос» – бесконечное пение, а также проблему правильности темпа: «правильное понимание мелоса позволит найти верный темп». Можно не соглашаться с резкой критикой знаменитых дирижеров своего времени, но мысль Вагнера о верном темпе как основе правильной интерпретации глубоко верна. Вагнер и Берлиоз впервые в истории дирижирования повернулись к публике спиной, эта «невежливая» акция вызвала сенсацию. «Правило» оперного дирижера – указывать темп и ритм правой рукой, а вступление и нюансы левой – первый сформировал Вагнер. В данной работе Вагнер впервые поднимает вопрос о взаимосвязях между частями произведения, бесконечная линия развития которых бы способствовала сквозному исполнительскому охвату формы. Весомую роль в создании формы по мнению Р. Вагнера играла проблема звукотворческой образности при работе с оркестром.

Воплощение композиторских замыслов Вагнера требовало от дирижеров большого исполнительства мастерства, это способствовало развитию дирижёрской профессии, превращению ремесла в искусство.

Тема 5. Последователи Г. Берлиоза и Р. Вагнера

Вопросы:

5.1. Дирижерская деятельность Г. Бюлова и А. Никиша.

5.2. Дирижерская деятельность Г. Малера.

5.3. Дирижерская деятельность Г. Рихтера, Ф. Мотля, К. Мука, Г. Леви.

5.1. Дирижерская деятельность Г. Бюлова и А. Никиша

Г. Берлиоз, Р. Вагнер и Ф. Лист завершили эпоху деятельности музыкантов, совмещающих в своем творчестве композиторскую и дирижерскую профессии. В связи с увеличением массива репертуара появилась необходимость появления профессиональных дирижеров, которые бы могли оригинально интерпретировать произведения разных композиторов и стилей. Одним из первых дирижеров-профессионалов стал *Ганс фон Бюлов* (1830–1894). В начале Ганс фон Бюлов получил мировую известность как выдающийся пианист-виртуоз, ученик Листа. Уделяя всё больше внимания дирижерской деятельности, он постепенно и в этой области достиг вершин мастерства – стал первым дирижером-виртуозом.

В отличие от своих знаменитых предшественников Бюлов никогда не занимался композицией. Главное место в его огромном репертуаре занимали сочинения Бетховена, Вагнера, Берлиоза, Листа. Бюлов провёл премьеры вагнеровских опер «Тристан и Изольда» и «Нюрнбергские мейстерзингеры», поставил «Жизнь за царя» Глинки в Ганновере.

Звезда Бюлова зажглась в 1880 г., когда он возглавил оркестр Мейнингенской капеллы. Это был заурядный оркестр, не блещущий составом музыкантов. Благодаря кропотливой работе, Бюлов очень высоко поднял исполнительский уровень коллектива и впервые в истории музыкального искусства организовал гастроли своего оркестра в Германии, Австрии и России. Выступления оркестра вызвали большой резонанс. В книге «О Дирижировании» Ф. Вейнгартнер пишет: «Были приняты меры к улучшению технического оснащения оркестров, увеличилось количество репетиций, дирижеры стали относиться более вдумчиво и сознательно к динамическим указаниям авторов. Благодаря этому, и современные композиторы могут теперь давать им задания, которые в прежние времена казались бы невыполнимыми».

Рихард Штраус, работавший некоторое время вторым дирижером Мейнингенской капеллы, вспоминает: «Образы произведений, которые он в то время репетировал (всё наизусть!), неизгладимо запечатлены в моей душе

и по сей день <...>. Нигде – ни намёка на своеволие; во всём – настоятельная необходимость, обусловленная формой и содержанием самого сочинения; его поразительный темперамент всегда обуздывался строжайшей артистической дисциплиной <...>. Он ненавидел любую художественную небрежность». «В искусстве нет мелочей» – постоянно повторял Ганс фон Бюлов.

Оценки деятельности Бюлова современниками были очень противоречивыми. Как пишет Вейнгартнер, там, где Вагнер просил сделать лишь намёк на замедление, Бюлов из «Аллегро» переходил в «Анданте граве», это вредило ценности произведения (речь идёт о сопоставлении конкретных фраз в увертюре «Эгмонт»). Дирижируя траурный марш в Героической симфонии Бетховена, Бюлов демонстративно надевал на руки чёрные перчатки; в некоторых концертах он и в первом, и во втором отделении дирижировал Девятую симфонию Бетховена.

Некоторая эксцентричность Бюлова способствовала появлению многочисленных подражателей, не обладавших талантом маэстро. Его борьбу с механическим тактированием они восприняли как вседозволенность.

Артур Никиш (1855–1922) родился в крестьянской семье. Очень рано проявил удивительные музыкальные способности. В одиннадцатилетнем возрасте Артур так удивил профессоров, что сразу был принят в высший композиторский класс Венской консерватории. В тринадцать лет Никиш получил золотую медаль за сочинение струнного секстета, чуть позднее – первую премию на скрипичном и вторую на фортепианном конкурсе. Окончил консерваторию в 1873 г. по классам композиции, скрипки и фортепиано. На выпускном экзамене Никиш дирижировал своей симфонией. Это был первый случай в истории Венской консерватории, когда выпускнику разрешили продирижировать своим сочинением.

Большое впечатление на молодого музыканта произвела музыка Вагнера, с которым Никиш встретился в 1872 г. Позднее дирижер вспоминал: «счастливыми были для меня часы <...> когда сразу после обеда я пробирался в свою комнату и, задергивая висевшие на окне занавески, создавал этим искусственные сумерки и проигрывал, например, с начала до конца «Тристана»».

После окончания консерватории Никиш работал несколько лет скрипачом в Венской опере, затем хормейстером в Лейпцигском театре. С 1882 по 1889 г. занимал пост главного дирижера оперного театра в Лейпциге. Никиш заботился о расширении репертуара театра, включая в афишу не только немецкие, но и французские, итальянские, русские оперы.

П.И. Чайковский писал: «Лейпцигская опера гордится своим гениальным молодым капельмейстером Никишем, специалистом по части вагнеровских музыкальных драм последнего периода. <...> настоящее понятие о том, до чего может прийти оркестровое совершенство под управлением гениального капельмейстера, можно составить себе, только прослушав исполнение трудной, сложной вагнеровской партитуры, когда дирижирует такой мастер как Никиш. Его дирижирование не имеет ничего общего с эффектной и в своем роде неподражаемой манерой Ганса фон Бюлова. Насколько последний подвижен, беспокоен, эффектен в своих иногда кидаящихся в глаза приёмах дирижирования, настолько Никиш изящно-спокоен, скуп на излишние движения, но при этом удивительно властен, силен и полон самообладания. Он не дирижирует, а как будто предается какому-то таинственному волхованию. <...> слушатели и не замечают маленького капельмейстера, спокойно царящего над своим рабски покорным оркестром».

В 1889 г. Никиш стал главным дирижером Бостонского симфонического оркестра и четыре года провел в Америке. Длительные гастрольные поездки, бесконечные выступления очень утомили Никиша. Вернувшись в Германию в 1893 г. он возглавил знаменитый Лейпцигский оркестр Гевандхауса и занимал этот пост 27 лет. В 1895 г., не оставляя оркестра Гевандхауса, Никиш взял на себя обязанности главного дирижера оркестра Берлинской филармонии. Он гастролировал в Бельгии, Швеции, Испании, Португалии, России. Концертную деятельность Никиш совмещал с педагогической работой в Лейпцигской консерватории: преподает дирижирование, являясь некоторое время директором консерватории. Среди его учеников – К.Сараджев, А.Хессин, С.Кусевицкий, ставшие известными советскими дирижерами.

Никиш не был педагогом в общепринятом смысле. Он неохотно занимался педагогикой и брал в ученики только тех, кто имел серьезную консерваторскую подготовку, умел играть на одном из оркестровых инструментов. Никиш требовал, чтобы на концертах, репетициях, спектаклях ученики внимательно следили за всеми его действиями. Он считал, что дирижирование не ремесло, которому можно научить.

В основе репертуара выдающегося дирижера были хорошо известные произведения Вагнера, Листа, Брамса, Бетховена. Подлинной сенсацией стало «открытие» Никишем А. Брукнера. очень любил Никиш русскую музыку, особенно произведения П.И. Чайковского. После неудачного исполнения автором Пятой симфонии Никиш раскрыл ее замечательные достоинства и с успехом исполнял в странах Европы и в России.

Никиш был универсальным дирижером. В программах его концертов встречаются имена Сен-Санса, Р. Штрауса, Франка, Дебюсси, Сметаны, Дворжака, Сибелиуса и др. Наивысших исполнительских удач Никиш достиг в романтической музыке.

Несколько раз он с большим успехом гастролировал в России (в Москве и Петербурге), дирижуя Берлинским, московским и Петербургским оркестрами. Дирижировал в Большом театре операми «Кармен», «Евгений Онегин», в Мариинском оперой «Тангейзер» Вагнера. Исполнял музыку русских композиторов: Чайковского, Римского-Корсакова, Лядова, Калинникова, Кюи, Бородина, Рахманинова, Глазунова. И. Брамс после исполнения своей Четвертой симфонии оркестром под управлением Никиша сказал: «Еще никогда я не слышал столь совершенной передачи своего произведения». Искусством маэстро восхищались Брукнер, Григ, Штраус, Стравинский. Если дирижёр правильно понимает замысел композитора и умеет его воплотить, то уже при жизни он становится легендой.

В чем же секрет искусства Артура Никиша? Он был необычайно одаренным музыкантом: обладал тончайшим слухом, замечательной памятью, мягкими руками. Взгляд его голубых, глубоко посаженных глаз, современники называли «лучистыми». Сочетание подлинной человечности и гениальной одарённости – вот, в первую очередь, секрет обаяния Никиша.

Дирижерская манера его отличалась простотой и естественностью, причём это было присуще маэстро с молодости. Даже в самых трагических, страстных, бурных произведениях Никиш оставался внешне спокойным и только по горящим глазам и менявшемуся выражению лица можно было понять какой чувственный вулкан бушевал в нем. И от этого укрощения самого себя рождалось впечатление огромной мощи его искусства.

Сохранился немой фильм 1913 г., запечатлевший дирижирующего Никиша. Можно увидеть, что Никиш специально поднимает руки до уровня глаз, так он принуждает музыкантов смотреть ему в глаза. Любой дирижер считает, что большую часть работы он делает глазами. Наблюдая за дирижёрской манерой Никиша, понимаешь, почему он считается одним из основателей современной школы дирижирования, как он гипнотизировал взглядом.

Никиш в совершенстве владел искусством репетировать с оркестром. Если дирижёры-диктаторы Бюлов, Мук, Малер заставляли музыкантов покорно следовать своему замыслу, то Никиш стремился пробудить творческое начало в каждом музыканте. Он был очень обаятелен, общаясь с музыкантами, не позволяя себе никаких язвительных замечаний в их адрес,

доверял им. Чувствуя, что дирижер не стоит у них над душой, оркестранты невольно начинают сознавать, что они артисты. Человечность и порядочность Никиша в общении с рядовыми музыкантами стирали грань между ними.

Дирижер был прекрасным скрипачом, это помогало ему добиваться от оркестра необыкновенной певучести, широты дыхания. В трактовках Никиша всегда присутствовал элемент импровизации. «мое исполнение меняется в деталях почти в каждом концерте, но, подчеркиваю, только в деталях», – говорил дирижер. Он не обдумывал заранее как играть каждую ноту, всецело отдаваясь увлекавшей его музыке.

Никиш постоянно выступал во многих странах с местными, часто средними оркестрами. Он быстро налаживал с ними творческий контакт. Стоило такому оркестру несколько раз сыграть с Никишем, как уровень исполнения быстро повышался. Это можно объяснить не только старанием музыкантов «не ударить в грязь лицом», но, главным образом, умением Никиша раскрыть в оркестрантах такие способности к творчеству, о которых они и не подозревали.

5.2. Дирижерская деятельность Г. Малера.

Продолжателем традиций композиторского дирижирования явился Густав Малер (1860–1911). Выдающийся композитор и дирижёр, прекрасный пианист, талантливый оперный режиссер Густав Малер родился в чешской деревушке Калиште, в семье мелкого торговца. Он был старшим из двенадцати детей. В 1875 г. поступил в Венскую консерваторию. Каждый год, переходя из класса в класс, получал премии на композиторских и фортепианных конкурсах. Малер также прослушал в университете курс философии и истории, увлекался биологией и психологией. Рихард Вагнер, часто приезжавший в Вену на гастроли, произвёл большое впечатление на молодого музыканта.

Малеру прочили карьеру пианиста-виртуоза, его талант композитора не находил настоящего понимания у профессоров консерватории. Участвуя в бетховенском конкурсе на лучшее сочинение, он не получил первую премию, отданную менее одаренному претенденту, и тяжело переживал это. Малер впоследствии считал это событие решающим, так как оно вынудило его искать заработок в театре. В летнем сезоне 1880 г. молодой Густав согласился дирижировать опереттами в городе Галле, в его обязанности входило также расставлять и собирать пульта, вытирать с инструментов пыль. Затем Малер работал вторым дирижером в провинциальных театрах Лайбаха (Любляны), Ольмюца, Касселя. Здесь он вел борьбу с

ремесленничеством, рутиной за настоящее искусство. Малер не шел на компромиссы. В Лайбахе, например, он предпочел на время снять с репертуара Моцарта и Вагнера, дирижируя только операми Мейербера и Верди. Чувство превосходства над окружающими музыкантами порождало в нём замкнутость, высокомерие, вспыльчивость. Малер терпеть не мог людей, равнодушных к судьбам искусства.

Он вырос на традициях дирижерского искусства Вагнера, придерживался «вагнеровских» темпов, используя ту же агогику и динамику. Дирижируя, не отбивая равномерно такт, а свободно отмечал своей палочкой музыкальное содержание. Натали Бауэр-Лехнер пишет: «Когда дирижирует Малер, часто нельзя определить, как он показывает такт, своей палочкой он выделяет только главное, то, что в данный момент составляет мелодию и ритм». В молодости Малера часто сравнивали с Гансом фон Бюловым.

Вскоре дирижерский талант Малера был замечен и его пригласили в Прагу (1885), Лейпциг (1886–1888), Будапешт (1888–1891) и Гамбург (1891–1897). В 1889 г. родители Малера умирают, младший брат Отто – талантливый музыкант, получивший консерваторское образование, кончает с собой. На плечи Малера ложится большая забота о младших братьях и сестрах. Малер писал: «Я приковал себя к галере, именуемой «Театр»».

Чайковский написал о Малере, прослушав оперы «Тангейзер» и «Евгений Онегин» в Гамбургской опере: «Здесь капельмейстер не какой-нибудь средний руки, а просто гениальный». В Гамбурге Малер работал шесть лет. Работавший с ним Бруно Вальтер, на формирование творческого облика которого Малер оказал огромное влияние, писал: «Он распространяет вокруг себя атмосферу высокого напряжения <...> Это напряжение создавало спектакли, <...> которые обеспечили Гамбургской опере первое место в музыкальной жизни Германии».

Малер всегда мечтал о Венской опере, но путь туда был не прост. Мешало еврейское происхождение. Малер пошел на мучительный компромисс – принял христианство. Получив в 1897 г. власть над Венской Придворной оперой, дирижер начал решительную борьбу за единство музыкального, режиссерского, актерского решения оперного спектакля. Малер был глубоко убежден в том, что музыка, драма и изобразительное искусство должны в идеале сливаться в огромное целое. Бруно Вальтер говорил: «Малер музицировал в опере не только исходя из духа музыки, а в большей мере походя из духа драмы».

Маэстро в театре отверг капризы примадонны, повел борьбу с опозданиями, активно стал выдвигать молодых артистов. Малер безжалостно относился к себе, доходя до нервного перенапряжения. Бывал резок, груб,

деспотичен. Малер лично работал с каждым певцом – второстепенных ролей у него не было. Дирижируя, он так щедро тратил свою энергию, что к концу спектакля или концерта был совершенно обессилен.

Одно из лучших описаний дирижерской манеры Малера, принадлежит русскому музыкальному критику А.В. Оссовскому: «Угловато стоит на эстраде этот маленький человек и творит над вашей душой какие-то магические заклинания. Горят дьявольским огнем его небольшие глаза, окидывая хищным взором, как орел свою добычу, всю подвластную музыкальную рать. Упрямый подбородок, крутой и широкий, выдался вперед. Челюсти конвульсивно сжаты. Зубы в сверхчеловеческом напряжении воли и чувства нервно скрежещут, а руки делают непривычные для глаза резкие и решительные движения». Художник О. Бейлер сделал прекрасную серию силуэтов Малера за дирижерским пультом.

Любимыми композиторами Малера были Моцарт и Вагнер. Именно интерпретации их сочинений относятся к высшим достижениям дирижера. Это «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» Моцарта, «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера. При жизни Малера на него обрушился поток жесткой критики за его ретуши в симфониях Бетховена. Глубоко постигнув намерения автора, Малер старался учесть современные качества медных духовых инструментов, состав оркестра.

Бескомпромиссность Малера привела его к отставке. Незадолго до этого умерла его старшая дочь, а у самого Маэстро обнаружилась тяжелая болезнь сердца. В 1907 г. Малер был на гастролях в Петербурге и так отозвался о Петербургской опере: «Очень богатые средства, но применены они грубо и зачастую по-дилетантски». В 1909 г. Малер возглавил Нью-Йоркский симфонический оркестр. Работа в этом коллективе окончательно подорвала силы дирижера. Он был поставлен в чрезвычайно тяжелые условия – 65 концертов в сезон.

В последние годы жизни, вспоминал Б. Вальтер, Малер помня о больном сердце, дирижировал с «жутким спокойствием», но выразительность «не теряла своей интенсивности». Жизнь Малера – трагедия творца-гуманиста в антигуманном обществе.

5.3. Дирижерская деятельность Г. Рихтера, Ф. Мотля, К. Мука, Г. Леви.

Ганс Рихтер (1843–1916) окончил Венскую консерваторию по классам скрипки и валторны. Работал певцом в придворной капелле, играл на валторне в оркестре. Решающее влияние на молодого музыканта оказал

Вагнер, знакомство с которым решило дальнейшую судьбу Рихтера. Знаменитый композитор попросил сделать копию партитуры «Нюрнбергских мастерзингеров» и доверил премьеру своей тетралогии «Кольцо Нибелунга» (1 часть – «Золото Рейна», 2 часть – «Валькирия», 3 часть – «Зигфрид», 4 часть – «Гибель богов») в 1876 г. К выдающимся достижениям Рихтера современники также относят исполнение оперы «Нюрнбергские мастерзингеры», Девятой симфонии Бетховена, симфоний Брамса.

Память Рихтера была феноменальной, на репетициях он никогда не пользовался партитурой, но на концертах перед ним партитура всегда была. Дирижер активно способствовал повышению культуры оркестровой игры не только в Германии, но и в Англии, Бельгии. Английский дирижер Адриан Боулт вспоминает: «Оркестры Лондона и Манчестера любили Рихтера, но вначале он внушал им страх <...> Сварливый немец, вечно что-то бормочущий себе в бороду, с пронизывающим взглядом, ничего никогда не упускающим, – все это, казалось, не могло породить в ком-либо теплых чувств, и неприязнь к нему оркестрантов (в те дни они были куда выносливее, чем теперь) становилась все сильнее и сильнее. Однажды во время репетиции он осмелился поучать валторниста, как надо исполнить данный пассаж. «Так это не может получиться», – последовала довольно отважная реплика музыканта. – «Ах, вы так думаете? Тогда дайте мне ваш инструмент». И Рихтер сыграл пассаж, к великому замешательству валторниста, да и всех артистов оркестра: они перепугались при одной лишь мысли, что так же, как на валторне, он играет на всех инструментах. Рискнуть и проверить это на деле никто впредь не решался. Так родилась легенда о его всеведении».

По манере дирижирования Рихтер был полной противоположностью Бюлова. В отличие от экспрессивной манеры управления оркестром последнего, Рихтеру было присуще «спокойствие, но спокойствие не бездушное, а являющееся благодатным следствием уравновешенности темперамента и душевных сил». Трактовки Рихтера отличались глубокой продуманностью и классической строгостью.

Феликс Мотль (1856–1911) получил прекрасное образование, окончив Венскую консерваторию по классам композиции, теории, дирижирования и фортепиано. Основу его репертуара составляли произведения Вагнера. Мотль дирижировал «Тристаном» в Байрейте, «Кольцом Нибелунга» в Лондоне, Москве и Петербурге, был главным дирижером Мюнхенской оперы. Советский дирижер Александр Хессин, до революции состоявший стажером в оперном театре Карлсруэ, вспоминал: «Мотль пленил меня как прекрасный музыкант и большой культуры человек. Это был блестящий,

темпераментный оперный дирижер, один из ярких представителей школы Вагнера, большой знаток сцены, человек с тонким вкусом и большой выдержкой».

Дирижировал Мотль очень свободно и легко. Его ученик, русский дирижер Николай Малько, писал: «Феликс Мотль принадлежал к группе музыкантов, воспринявших непосредственно от Вагнера и Листа тот блестящий артистизм, который остается актуальным еще и сегодня». Маэстро с необыкновенной ловкостью выходил из затруднительных положений, которые часто случаются в опере или на концертной эстраде. Это умение требует особого инстинкта, мгновенной реакции, самообладания. Даже знаменитые дирижеры не всегда могут похвастаться такими качествами.

В 1878 г. Мотль, молодой дирижер венского «Рингтеатра», спасая премьеру оперетты, передал свою палочку концертмейстеру оркестра, быстро загримировался и заменил на сцене забастовавшего капризного тенора. Мотль был дирижером-импровизатором, никогда нельзя было заранее быть уверенным, как он будет сегодня дирижировать: «на 2» или «на 4», «на 6» или «на 2». Как и большинство выдающихся дирижеров, Мотль доверял оркестрантам, полагался на их художественное чутье, заражал своей влюбленностью в музыку. Раскрывая основную идею произведения, он предоставлял оркестру возможность ее осуществить. И если исполнение Мотля, может быть, и не всегда отличалось тщательной отделкой деталей, но зато привлекало импровизационностью, непосредственным чувством.

Маэстро считал, что учить дирижированию трудно: «Музыкант становится перед оркестром, начинает дирижировать, и одно из двух: либо дело идет и он будет дирижером, либо дело не идет и он не будет дирижером». Несмотря на такое высказывание, сам Мотль был отличным дирижером-педагогом. Николай Малько вспоминает: «Он сам играл по партитуре и делал указания главным образом о чисто музыкальной стороне дела, но иногда и о технических приемах дирижирования. Как те, так и другие запоминались яркостью, характерностью и типичностью, они всегда попадали в цель. Однажды маэстро сказал мне: «Вы должны делать все, что нужно для оркестра, и больше ничего»».

Карл Мук (1859–1940) получил классическое образование, окончив в Лейпциге консерваторию по классам фортепиано и дирижирования, и филологический факультет университета. В 21 год получил степень доктора филологии. Работал главным дирижером Немецкого оперного театра в Праге (1886–1892), главным дирижером Немецкой королевской оперы (1892–1912). С 1901 г. в течении тридцати лет Мук был бессменным дирижером оперы

Вагнера «Парсифаль», которая в те годы ставилась только на вагнеровских фестивалях в Байрейте.

С необычайной мощью и трагизмом передавал дирижер содержание музыкальных драм Вагнера. Его строгая, почти аскетическая манера дирижирования очень соответствовала прославившему его репертуару, в основном состоявшему из произведений немецкой и австрийской классики. Мук был дирижером-диктатором, не давал оркестру проявить самостоятельность, объединял оркестрантов железным ритмом.

В 1906 г. он возглавил Бостонский симфонический оркестр, который впоследствии стал одним из лучших оркестров мира. Карл Мук осуществил первую постановку «Кольца Нибелунга» в России. «Мук – превосходный капельмейстер», – писал о нем Римский-Корсаков. Во многих странах Европы и в США Мук пропагандировал музыку Вагнера с большим успехом. Он был одним из первых дирижеров, оставивших большое фонографическое наследие. Записи донесли до нас черты творческого облика замечательного маэстро: удивительную сдержанность, подчёркивающую трагизм музыки Вагнера, совершенство ансамбля. С приходом в 1933 г. к власти Гитлера Карл Мук прекратил активную исполнительскую деятельность.

Герман Леви (1839–1900) закончил Лейпцигскую консерваторию. Прославился постановками опер Моцарта и Вагнера. В 1882 году дирижировал премьерой «Парсифаля» в Байрейте. Леви был дирижером с тонкой душевной организацией, обладал способностью глубоко изнутри воплощать мир человеческих чувств. Каждый раз, обращаясь повторно к значительному произведению, он переживал его вновь, благодаря чему музыка звучала по-новому. В ранний период своей деятельности дирижер восхищал энергией мощных подъемов в «Аллегро», в поздний – идеальностью образов «Адажио» в симфониях Бетховена. Исполнение музыки Вагнера Леви считал целью своей жизни. Великий английский дирижер Генри Вуд говорил: никто не дирижировал вступление к «Парсифалю» лучше Леви.

Таким образом, замечательные дирижеры Ганс фон Бюлов, Ганс Рихтер, Феликс Мотль, Карл Мук, Герман Леви считаются дирижерами вагнеровской и послевагнеровской эпохи. Некоторые из них работали с Вагнером длительное время. Они подхватили и развили идеи композитора, пропагандировали его творчество, принимали активное участие в постановке его опер, исполняли фрагменты из них на концертной эстраде. Их можно с полным правом называть «пятеркой вагнеровских дирижеров». Наиболее значительное место в этой блистательной «пятерке» занимают Ганс фон Бюлов и Ганс Рихтер.

Тема 6. Немецкая дирижерская школа конца XIX – начала XX вв.

Вопросы:

6.1. Деятельность Ф. Вейнгартнера и Р. Штрауса.

6.2. Деятельность Б. Вальтера и В. Фуртвенглера.

6.3. Деятельность О. Клемперера и О. Фрида

6.1. Деятельность Ф. Вейнгартнера и Р. Штрауса.

Феликс фон Вейнгартнер (1863–1942) закончил Лейпцигскую консерваторию по классам фортепиано и композиции. Дирижерский дебют состоялся в год окончания консерватории. Вейнгартнер с большим успехом продирижировал Вторую симфонию Бетховена и свою Серенаду.

Общение с Густавом Малером, Гансом фон Бюловым, Артуром Никишем расширило кругозор молодого композитора и дирижера. В Веймаре Вейнгартнер познакомился с Ф. Листом и благодаря его рекомендации получил свою первую дирижерскую должность в Кенигсбергском театре. В результате интриг он должен был уйти из театра с репутацией «бездарного». Лист поддержал молодого дирижера и помог получить капельмейстерское место в Данциге. Затем Вейнгартнер работал коррепетитором и ассистентом дирижера в Байрейте. Вскоре последовало приглашение в Гамбург.

В Гамбургской опере возник конфликт между Вейнгартнером и Бюловым, основанный на серьезных и глубоких творческих разногласиях. Молодой дирижер справедливо видел угрозу для искусства в агогических преувеличениях, но ошибался, обвиняя во всем Бюлова. Правильнее следовало бы говорить об общей тенденции в музыкально-исполнительском искусстве того времени.

Вейнгартнер считал, что дирижер, беря в руки партитуру, должен спрашивать себя: «Что хотел сказать композитор?», а не «Что я могу из этого сделать?» Он писал: «Тайна художественного произведения заключается в понимании стиля». Дирижер должен «проникнуться своеобразием каждого композитора и каждого произведения и подчинить свое исполнение до мельчайших подробностей выявлению этого своеобразия».

Много внимания Вейнгартнер уделял редактированию партитур великих композиторов, в том числе Гайдна, Вебера, Берлиоза, Вагнера. В СССР была издана его книга «Исполнение классических симфоний. Советы дирижера Т.1. Бетховен». В статье «Дирижер» Вейнгартнер первым ставит вопрос о «технической ловкости рук» как об одном из важных компонентов

дирижёрской профессии. «Для дирижирования требуется не только способность полностью понимать и чувствовать музыкальное художественное творение, но и особая техническая ловкость рук, ее трудно описать и ей едва ли можно научиться <...>. Эта специфическая способность зачастую никак не связана с общей музыкальной одаренностью. Случается, что какой-нибудь гений лишен этой способности, а посредственный музыкант наделен ею».

В 1908 г. Вейнгартнер сменил Малера на посту главного дирижера Венской оперы, однако не смог завоевать доверие и любовь оперной публики. Творчески нелегко было выдерживать сравнение с гениальным Малером. Проработав четыре года, Вейнгартнер сменил свой высокий пост на более скромное положение главного дирижера Венской капеллы. Он много гастролировал в Англии, США, в 1927 г. выступал в СССР, Вейнгартнер был признан замечательным интерпретатором Бетховенских симфоний. Высшим идеалом для него было классическое искусство.

С 1927 г. жил в Базеле, возглавлял консерваторию и преподавал дирижирование. Написал 7 опер, 7 симфоний и другие сочинения, но основное внимание уделял гастроям. Среди написанных им книг – труды об исполнении симфоний Моцарта, Шуберта, Шумана.

Рихард Штраус (1864–1949) учился музыке у своих родителей, занимался частным образом по гармонии, инструментовке и контрапункту под руководством придворного капельмейстера Ф.В. Мейера. Первые навыки дирижирования и знакомство с инструментами оркестра Штраус приобрёл в ранней юности, участвуя в еженедельных репетициях мюнхенского любительского оркестра. Он говорил: «Тем, что я могу назвать своим пониманием искусства интерпретации, я обязан, помимо отца <...> его яростному противнику – Гансу фон Бюлову».

Штраус дирижировал Мейнингенским оркестром (1885–1886), оркестрами оперных театров в Веймаре (1889–1894), Берлине (1898, 1908–1918), Вене (1919–1924). С 1894 года выступал как дирижер на Байрейтских фестивалях. Гастролировал в странах Европы (в 1896 г. в России) и Америки. В первую очередь Штраус считал себя дирижером, а уж потом – композитором. Не без гордости писал о том, что к сорока годам дирижировал почти всеми лучшими оркестрами мира.

Можно говорить о двух манерах дирижирования, присущих Штраусу. Если о раннем периоде деятельности дирижера Р. Роллан писал: «дирижируя оркестром, исполняет бурный танец», то отличительными признаками зрелого дирижера была простота и деловитость даже при исполнении темпераментных музыкальных произведений. Дирижировал Штраус главным

образом правой рукой, левую держал в жилетном кармане, используя лишь в особых случаях. В то время, когда признаком красоты считалась декоративность, появление дирижера, который стремился привлечь к исполняемому произведению, не желая выпячивать себя, было событием. Композитор любил повторять: «лучше всего исполнять музыку, когда дирижируешь спокойно и тихо».

Штраус всегда мечтал руководить большим оперным театром, будучи его знатоком, прекрасно разбираясь в режиссуре, сценографии. Венскую оперу ему пришлось оставить в результате интриг. После этого выступал как дирижёр-гастролер, все больше сосредоточивался на исполнении музыки Моцарта, Вагнера, Бетховена и своей.

В своей работе «Размышления и воспоминания» Штраус касается многих исполнительских проблем. Очень ценные советы дает в «Десяти заповедях», адресованных молодым дирижерам.

6.2. Деятельность Б. Вальтера и В. Фуртвенглера

Бруно Вальтер (1876–1962) окончил Берлинскую консерваторию как пианист и композитор. В юные годы неизгладимое впечатление на молодого Бруно Вальтера произвели выступления пианиста и дирижёра Ганса фон Бюлова. В 18 лет Вальтер дебютировал в качестве капельмейстера в оперном театре Кёльна. С 1894 по 1896 г. он работал концертмейстером, хормейстером и дирижером в Гамбургской опере, где познакомился с музыкальным руководителем этого театра Густавом Малером, влияние которого на Вальтера было огромным. В оперных театрах Вроцлава, Братиславы, Риги и Берлина Вальтер дирижировал с 1886 по 1900 г. По предложению Малера с 1901 по 1912 г. работал в Венской государственной опере, затем сменил Феликса Мотля на посту музыкального директора Мюнхенской оперы, работал там с 1913 по 1922 г. Бруно Вальтер был одним из основателей и многократным участником Зальцбургских фестивалей, ставил немецкие оперы в Лондонском театре «Ковент-Гарден». С 1929 по 1933 г. возглавлял оркестр Гевандхауза в Лейпциге после ухода Фуртвенглера.

Когда в Германии к власти пришли фашисты, Бруно Вальтер эмигрировал в Вену, затем в Париж, потом в Нью-Йорк. Работал в театре «Метрополитен-опера», приняв американское подданство. В пятидесятых годах, вернувшись в Европу, выступал как дирижер-гастролер.

Бруно Вальтер – выдающийся интерпретатор произведений Моцарта, Малера, Шуберта, Брамса, Бетховена, Верди. В опере он стремился к гармоническому единству музыки и драмы, очень бережно относился к

авторскому тексту. В основе его воздействия на оркестр лежала сила убеждения, а не дирижерский диктат.

Вальтер был музыкантом-мыслителем, считавшим что «только крупная исполнительская личность может понять и раскрыть великое в творчестве другого». В своих книгах «О музыке и музицировании» и «Тема с вариациями», написанных прекрасным языком, Вальтер раскрывает своё творческое кредо, поднимает важные музыкальные проблемы, даёт панораму музыкальной жизни Европы.

Дирижер много внимания уделял в своих работах проблеме темпа, утверждая, что: «верным темпом всегда будет тот, который путем еле заметных изменений приспособится к изменчивому содержанию музыки» Бруно Вальтер считал, что атональность и додекафония могут привести к гибели музыки.

Выдающимся представителем немецкой школы является *Вильгельм Фуртвенглер* (1886–1954). Отец будущего дирижера был знатоком греческого искусства, мать занималась портретной живописью. Мальчик рос в атмосфере высоких интеллектуальных интересов, но не выдерживал школьного режима, с трудом подчиняясь школьной дисциплине. Отец был вынужден пригласить для сына частных учителей.

В 20 лет Вильгельм дебютировал как дирижер, исполнив свою Первую симфонию и Девятую Брукнера. Фуртвенглер понимал, что внешняя сторона его дирижирования несовершенна и поступил в оперный театр Мюнхена коррепетитором, надеясь приобрести необходимую технику дирижирования, работая под руководством замечательного дирижера Феликса Мотля.

Музыкальные критики утверждали, что Фуртвенглер никогда не будет профессиональным дирижером, потому что не обладает абсолютно никакими данными для этой профессии. Но молодой музыкант настойчиво ищет новые приёмы дирижирования, которые наиболее полно позволили бы выразить его музыкальные устремления. Гигантский труд приносит результат: Фуртвенглера приглашают работать дирижером оперные театры Страсбурга, Любека (с 1911 по 1915 г.). В 1915 г. он занимает ответственный пост директора оперного театра в Мангейме. В 1922 г. Фуртвенглер возглавил лучшие немецкие оркестры – Лейпцигский Гевандхаус и Берлинский филармонический. Тридцатилетний Маэстро занял ведущее положение не только среди своих немецких коллег, но и среди дирижеров мира.

Нарекания со стороны музыкантов на его своеобразную мануальную технику не смолкали. Фуртвенглер воспринимал это очень болезненно. В своих статьях «О ремесле дирижера» и «Проблемы дирижирования» он стремился объяснить и оправдать свою технику, свою манеру внешнего

поведения за пультом, свое принципиальное отношение к дирижированию как искусству. Фуртвенглер, обладая большой силой внушения, считал это естественным свойством каждого человека.

Лучшими интерпретациями дирижера были «Кольцо Нибелунга», «Тристан и Изольда» Вагнера, Симфонии Бетховена и Брамса, «Страсти по Матфею» Баха, симфонические произведения Хиндемита, Прокофьева, Стравинского, опера «Фиделио» Бетховена.

Фуртвенглер не эмигрировал из фашистской Германии, хотя его ожидали большие гонорары и несравненно лучшие творческие и жизненные условия. Он считал своим долгом служить немецкому народу в трудные для него времена. Фуртвенглер писал открытые письма министру пропаганды Геббельсу, защищая дирижеров Бруно Вальтера, Отто Клемперера и других деятелей немецкой культуры.

После войны Фуртвенглер был вынужден покинуть Германию, ему было предъявлено обвинение в сотрудничестве с нацистами. В 1947 г. дирижер был полностью оправдан и вновь возглавил оркестр Берлинской филармонии. Он гастролировал с оркестром Венской филармонии, Лондонским оркестром «Филармония», много записал грампластинок. Особое внимание в этот период Фуртвенглер уделял опере, дирижируя в «Ла Скала», Байрейте и Зальцбурге «Вагнеровским циклом».

В последние годы жизни на Фуртвенглера надвигалась глухота. Фирме «Симменс» пришлось радиофицировать дирижерский пульт, иначе маэстро не слышал оркестра. У него развивалась ненависть к другим дирижерам, якобы стремившимся занять его место. Он заставлял музыкантов повторять одни и те же музыкальные фразы много раз до изнеможения.

Вдохновенный художник, обладавший громадным интеллектом, Фуртвенглер остался в истории как дирижер с чрезвычайной яркой исполнительской индивидуальностью и исключительной силой воздействия.

6.3. Деятельность О. Клемперера и О. Фрида

Отто Клемперер (1885–1973) первоначальное музыкальное образование получил под руководством матери. Учился в консерватории во Франкфурте-на-Майне по классам теории и фортепиано. Клемперер собирался стать пианистом, но по совету Малера, разглядевшего в нем дирижерские способности, стал дирижером. В 1907 г. по рекомендации Малера Клемперер получил место капельмейстера в Пражском немецком театре. Затем работал в театрах Гамбурга, Страсбурга, Кельна, Висбадена. В 1924 и 1925 гг. состоялись его первые гастролы в СССР, во время которых Клемперер проявил себя не только замечательным дирижером, но и

превосходным оперным режиссером, замечательно поставив оперу Бизе «Кармен».

В 1927 г. Клемперер был назначен на пост музыкального руководителя «Кролл-театра» в Берлине и, несмотря на то, что этот театр существовал на чрезвычайно маленькой государственной дотации, поставил 44 оперы. Среди них – премьеры «Царь Эдип» Стравинского, «Из мертвого дома» Яначека, «Кардильяк» Хиндемита, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева. Постановки классических опер Моцарта, Вагнера отличались необычностью трактовок. Гитлеровская партия объявила новаторство Клемперера «культур-большевизмом». В 1933 г. дирижер был вынужден уехать из Германии в Швейцарию, а затем в США, где получил место руководителя симфонического оркестра в Лос-Анджелесе.

В 1939 г. Клемперер перенес сложнейшую операцию: пришлось удалить почти всю правую гемисферу головного мозга. Операция была настолько сложной и продолжительной, что производивший ее хирург неожиданно скончался и закончил ее другой хирург. Клемперер получил частичный паралич тела и нарушение речи. Шесть долгих лет он не дирижировал.

В 1947 г. Клемперер был приглашен на должность руководителя Будапештского оперного театра, где с большим успехом поставил пять самых знаменитых опер Моцарта, а также «Мейстерзингеры», «Лоэнгрин» и «Тристан» Вагнера. Сломав ногу, Клемперер оказался на несколько месяцев прикованным к постели. Зимой 1954/55 г. он перенес две тяжелейшие операции на позвоночнике и до конца жизни был вынужден дирижировать сидя. Нечеловеческая сила воли и железное здоровье помогли Клемпереру преодолеть свои недуги.

Репертуар Маэстро был необъятен: от Баха до Курта Вайля. К числу его высших достижений принадлежит интерпретации музыки Моцарта, Бетховена, Брукнера, Малера, Р. Штрауса.

Клемперер представлял собой тип дирижера-диктатора. Имея рост 192 см., дирижировал без подставки и без пульта – партитуру всегда выучивал наизусть. Даже репетиции проводил без партитуры. Для Клемперера характерна крайняя экономия в словесных объяснениях. С оркестрантами вел себя резко, порой недопустимо грубо. Своих музыкантов и слушателей Клемперер потрясал впечатляющей передачей драматических конфликтов, страстным темпераментом. Для него в музыке особенно близким было трагическое и демоническое.

В глубокой старости в результате несчастного случая Клемперер получил тяжелые ожоги, но вновь смог вернуться к дирижерской

деятельности. В последние годы жизни он работал с лондонским симфоническим оркестром «Филармония», много делал грамзаписей. Многие записи этого периода – Симфонии и симфонические увертюры Бетховена, Сюита № 2 Баха и другие считаются образцовыми. Мощь и глубина человеческого духа – вот что мы слышим в музыке, исполняемой под управлением Клемперера.

Оскар Фрид (1871–1941) родился в очень бедной семье. Еще ребенком отец вынужден отдать его в частную ремесленную школу музыкантов, где полтора десятков мальчиков под руководством хозяина обучались игре на различных музыкальных инструментах. Помимо этого, дети были обязаны играть на вечеринках и делать всю черную работу по дому. Сбежав от хозяина, Фрид долгое время странствовал и голодал. Он работал в цирке валторнистом и клоуном-акробатом, играл в оркестрах Дюссельдорфа, Мюнхена, Тироля, Парижа, в городах Италии. Оскар Фрид брал уроки композиции у Э. Хунпердинка.

В самом начале XX в. молодой композитор приехал в Вену, чтобы продирижировать своей «Вакхической песней». До репетиций Фрид познакомился с Густавом Малером. Поговорив с Фридом несколько минут, тот вдруг сказал: «Из Вас выйдет хороший дирижер. Я чувствую своих людей сразу». Великий музыкант не ошибся. Общение с Малером, посещение его репетиций, оперных спектаклей и концертов способствовало формированию Фрида-дирижера.

Работа акробатом в юности сказалась в его манере дирижирования, в какой-то легкости и ловкости движений. Фрид достигал огромной выразительности и мощи звучания, не применяя к этому никакого физического напряжения. Не вынося подчинения чиновникам, он не занимал постоянной должности ни в одном театре, ни в одной концертной организации. Фрид всегда был гастролером, предпочитая опере концертную эстраду.

Репетировал быстро и очень продуктивно. Был немногословен, но речь отличалась выразительностью. Однажды на репетиции «Богатырской симфонии» Бородина Фрид не мог добиться желанного характера исполнения 2-ой части. Тогда он резко крикнул по-русски: «Чингисхан, нагайка!», – и сделал хлещущее движение рукой. «Дальше все пошло как по маслу», – вспоминал советский дирижер Н. Аносов, – «вся часть вышла превосходно!». Мало к кому из оркестрантов Фрид относился с симпатией, основным тоном его поведения по отношению к ним была грубоватая строптивость. Он не боялся сказать неприятное, очень часто был резким, высказывался прямолинейно.

Репертуар Фрида был необычайно обширным и разнообразным – все симфонии Бетховена, «Фантастическая симфония» Берлиоза, Вагнера, Брукнера, Малера; из русских композиторов он больше всего любил Чайковского и Скрябина.

Оскар Фрид был первым иностранным музыкантом, приехавшим на гастроли в Советскую Россию. В сезоне 1923/1924 гг., с блеском проведя цикл из всех симфоний Бетховена, Фрид использовал один из наиболее удачных вариантов ретушей Малера. Большое впечатление на дирижера произвела встреча с В.И. Лениным.

После прихода фашистов к власти в Германии Фрид остался в СССР, получив советское гражданство. Он возглавил симфонический оркестр Всесоюзного радио, много гастролитовал по стране. Не занимаясь педагогической деятельностью, Фрид сыграл большую роль в формировании молодой советской дирижерской школы. Своим мужеством, сильной волей, неистовым темпераментом, беззаветной преданностью музыке он являл пример молодым советским дирижерам.

Таким образом, самыми яркими представителями немецкой дирижерской школы в конце XIX – начале XX вв. были Феликс Вейнгартнер, Рихард Штраус, Оскар Фрид, Бруно Вальтер, Отто Клемперер, Вильгельм Фуртвенглер. В своем творчестве они утверждали гуманистические идеалы, высоко поднимая уровень дирижирования. Будучи прекрасно образованными, имея, кроме музыкального ещё и университетское образование, они глубоко проникали в суть исполняемых сочинений. Все названные дирижеры серьезно занимались композицией, хотя профессиональным композитором стал только Рихард Штраус.

Тема 7. Дирижерская деятельность А. Тосканини

Артуго Тосканини родился в Парме в семье портного. В раннем возрасте проявил исключительную музыкальную одаренность. В девять лет поступил в Пармскую консерваторию и окончил ее в 1885 г. по классам виолончели, фортепиано и композиции, получив первую премию как виолончелист. Участь в консерватории, организовал из своих соучеников маленький оркестр и дирижировал им.

После окончания консерватории Тосканини в качестве коррепитора, помощника хормейстера и концертмейстера виолончелей был приглашен в оперную труппу, организованную для гастролей в Южной Америке. В Рио-де-Жанейро на спектакле «Аида» публика освистала дирижера и Тосканини экспромтом заменил его, доведя оперу до конца и дирижуя наизусть.

После возвращения на Родину певцы этой оперной труппы помогли Тосканини получить дебют в оперном театре Турина. В течении двенадцати последующих сезонов он выступал в оперных театрах, примерно, двадцати итальянских городов с огромным репертуаром, включавшим премьеры «Паяцев» Леонкавалло, «Богемы» Пуччини. «Это было чертовски трудное время <...> вы представить себе не можете, что значит дирижировать оперой с отвратительными певцами, плохим хором и поганим оркестром», – вспоминал Тосканини. В Турине он впервые выступил как симфонический дирижер, исполнив «Траурную увертюру» Брамса, «Вступление богов в Валгаллу» из «Щелкунчика» Чайковского и симфонию До-мажор Шуберта. Этой же весной Тосканини провел четыре симфонических концерта в «Ла Скала», дирижуя произведения Гайдна, Бетховена, Шуберта, Брамса, Чайковского, Вагнера. Сочинения этих композиторов он исполнял в своих программах на протяжении всей жизни.

Образцом феноменальных дирижерских способностей и громадного трудолюбия явилась деятельность Тосканини на Международной выставке в Турине в 1898 г. Тридцатилетний маэстро провёл сорок три концерта, исполнив 133 произведения 54 авторов. Среди многих, исполненных впервые, сочинений – Шестая симфония Чайковского.

В этом же году Тосканини получил приглашение занять место главного дирижера «Ла Скала». На этом, высочайшем в Италии, музыкальном посту он работал пять лет. Кроме традиционного итальянского репертуара, маэстро поставил впервые в Италии «Евгения Онегина» Чайковского, вагнеровских «Мейстерзингеров», «Зигфрида», «Лоэнгина», «Тристана и Изольду». Тосканини была предоставлена полная свобода действий, его мнение было

неоспоримым. Театр отличался великолепным звучанием оркестра, прекрасными певцами с Шаляпиным и Карузо во главе.

Тосканини запретил бисировать в середине спектакля любые арии, устранил ненужные украшения в партиях певцов-солистов, погасил свет в зале. Из-за введенной им железной дисциплины не все ладилось с артистами оркестра, иногда маэстро жестко обращался с ними, обижал певцов. После враждебных демонстраций, устроенных противниками Тосканини, дирижер порвал с театром.

Три года он работал в театре Буэнос-Айреса, гастролировал в Риме, Болонье, Турине. В 1906 г. Тосканини вернулся в «Ла Скала», но лишь на два сезона. Дирекции театра не понравилась его независимость, итальянские меломаны не приняли премьеры оперы Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». Иногда из-за конфликтов с публикой Тосканини прерывал спектакли.

В 1908 г. Тосканини возглавил итальянский репертуар Нью-Йоркского театра «Метрополитен-опера». Это невозможно себе представить, но за 7 лет дирижер возобновил и поставил 85 опер, из них 59 итальянских. Особенно нужно отметить премьеры «Бориса Годунова» Мусоргского, «Девушки с Запада» Верди, «Тристана» Вагнера. Из-за тупости и консерватизма богатых меценатов-дельцов Тосканини покинул «Метрополитен-опера».

В годы первой мировой войны Тосканини участвовал в благотворительных концертах и спектаклях, в 1916 г. выезжал на фронт с духовым оркестром.

В 1920 г. дирижер в третий раз возглавил «Ла Скала». Он начал с объявления конкурса в оркестр. Организовав прекрасный коллектив, Тосканини провел с ним два больших турне по США, Канаде, а затем по Италии. За восемь сезонов Маэстро необычайно поднял престиж театра, прекрасно поставил оперу Пуччини «Турандот». В результате столкновения с фашистским режимом Муссолини, который Тосканини яростно ненавидел, он ушел из театра.

В 1928 г. Тосканини стал главным дирижером Нью-Йоркского симфонического оркестра, и в короткий срок значительно поднял его исполнительский уровень.

В 1930 г. по приглашению Зигфрида Вагнера, сына великого композитора, дирижировал спектаклями Байрейтского фестиваля. Это был «революционный шаг». Ни один итальянский дирижер никогда даже не обсуждался в качестве участника священного германского фестиваля. После захвата власти нацистами Тосканини отказался от выступлений в Германии.

В 1937 г. Тосканини возглавил оркестр Национальной радиовещательной компании (NBC), созданный специально для него и

проработал с этим коллективом семнадцать лет. Маэстро впервые продирижировал в США Седьмую симфонию Шостаковича.

Тосканини провел за дирижерским пультом шестьдесят восемь лет! Он говорил: «Еще со студенческой скамьи я всегда точно схватывал темп, чувствуя музыку интуитивно. Позднее я стал размышлять над ней. И тогда начались трудности. Только постепенно я обрел новую ясность. Едва я начал задуматься о темпе, я уже не мог не думать о нем постоянно». Темп всегда представлял для Тосканини главную задачу.

Он не придавал особого значения технике дирижирования, не облегчал жизнь музыкантам, отбивая такт в соответствии с традиционными схемами из дирижёрских учебников. Тосканини показывал лишь те вступления, которые были музыкально важны. Музыкантам следовало быть внимательными и самим считать такты, чтобы правильно вступить.

Тосканини поражал своей памятью. Изучая партитуру, он ее словно фотографировал. Запоминал очень быстро и очень надолго. Мог в случае необходимости наизусть написать любую оркестровую партию. Скрипач Самюэль Антек, многие годы игравший в оркестре Тосканини писал: «Многие дирижировали наизусть, но мало кто (если вообще были такие) знали партитуру подобно Тосканини». Изучая партитуру, он подносил ее очень близко к глазам, т.к. зрение у маэстро было слабое. Тосканини очень быстро заставлял музыкантов почувствовать, что знает произведение лучше, чем они. Оркестранты играли на пределе своих возможностей, страшась всезнания Маэстро.

В своих «Размышлениях и воспоминаниях» Р. Штраус писал: «великие дирижеры никогда не потеют, но заставляют потеть оркестр». Тосканини был исключением: «Смотрите на меня! – часто кричал он оркестру на репетиции. Я работаю! Я весь мокрый! А Вы! Стыдитесь! Вкладывайте побольше себя! Смотрите на меня!». Глядя на своего дирижера, музыканты не могли не отдаваться музыке целиком.

Будучи беспощадно требовательным к себе, Тосканини часто испытывал разочарование: музыка, звучащая в его голове не соответствовала реальному звучанию оркестра. Маэстро часто кричал на музыкантов, оскорбляя их. Одной из причин, почему музыканты не восставали против оскорблений и обид, было то, что Тосканини бичевал сам себя, понимая, что не в состоянии передать оркестру своё видение партитуры.

После репетиций музыканты изнемогали, но ничего не имели против Тосканини, т.к. это была бесконечно увлекательная, волнующая и поучительная работа. Вспоминает С. Антек: «За все годы моей работы с

маэстро не припомню ни одной репетиции, которая не была бы захватывающе интересна от начала до конца, и каждая казалась короче, чем это было с любым другим дирижером. Тосканини никогда не говорил свысока, никогда не пользовался общеизвестными, избитыми музыкальными штампами».

Самый большой комплимент о каком-либо дирижере из уст скупого на похвалу Тосканини: «Он честный человек». Законом для маэстро на всю жизнь станет точное следование авторскому тексту. «Если что-либо не получалось, значит я недостаточно хорошо понял автора. Это исключительно моя вина», – говорил Тосканини. Даже в пожилом возрасте Тосканини не переставал искать в хорошо известных партитурах что-то новое.

Он обладал полным и всеобъемлющим знанием музыки. Прекрасно разбирался в поэзии, цитировал Шекспира, Шелли, Китса, Байрона.

Когда Тосканини возглавлял «Ла Скала» его рабочий день начинался с совещания или репетиции с певцами, с каждым в отдельности. Затем он репетировал с десяти до часу с оркестром. Потом репетиция с двух до шести. Вечером он дирижировал спектакли. Нередко работал над партитурой всю ночь. Поразительно, но Тосканини не интересовал личный успех. Он весь был проникнут музыкой и жил ради нее.

Сохранились блестящие записи Тосканини! Это оперы Верди и Пуччини, симфонии Бетховена, 40-я симфония Моцарта, «Картинки с выставки» Мусоргского-Равеля, сюита из балета «Щелкунчик» Чайковского. Национальный герой Италии маэстро Тосканини не дожил до своего девяностолетия. Двести пятьдесят тысяч итальянцев провожали его в последний путь, четыреста певцов пели любимый итальянцами народный хор из оперы Верди «Набукко», которым маэстро Тосканини дирижировал на похоронах Верди в 1901 г.

Таким образом, имя Тосканини легендарно. Выдающийся итальянский дирижёр Туллио Серафин сказал о нем: «Он был гением. Это был больше чем неправдоподобный дирижер!» Для итальянцев Тосканини еще и символ сопротивления фашизму. На вопрос как он интерпретирует то или иное произведение у Тосканини всегда был один ответ: «Так, как написал его автор».

Тема 8. Выдающиеся дирижеры национальных школ

С немецкой школой тесно связано развитие дирижерского искусства в Голландии, Англии, Франции, США и в других странах. В ряде высших музыкальных учебных заведений Европы и США были открыты специальные дирижерские классы. В первой половине XX в. оркестровое исполнительство достигло высокого уровня. Великие композиторы Р. Малер, М. Равель, К. Дебюсси, Р. Штраус, И. Стравинский и другие своим творчеством способствовали росту технического уровня, ансамблевой культуры, выразительных качеств оркестров.

Строятся новые концертные залы, оперные театры, создаются оркестровые коллективы. В 1918 г. – Оркестр Романской Швейцарии, в 1928 г. – Софийский симфонический оркестр, в 1934 г. – венгерский симфонический оркестр, Национальный оркестр Французского радио. К концу пятидесятых годов в США работает 400 симфонических оркестров, из них 5-6 мирового уровня (Нью-Йоркский, Кливлендский, Чикагский, Филадельфийский, Бостонский). На мировую арену выходят дирижеры из Англии, Голландии, Италии, Франции, США и других стран.

Виллем Менгельберг (1871–1951) – выдающийся голландский дирижер, по национальности немец. В советский период о нем почти не упоминалось, так как в период фашистской оккупации Нидерландов Менгельберг открыто высказывал свои симпатии фашистам, поддерживая их расовые теории. После освобождения страны был подвергнут бойкоту голландского народа и в 1945 г. покинул родину. Последние 6 лет жизни провел в Швейцарии.

Менгельберг родился в Утрехте в семье мастера художественной резьбы по дереву. Окончил Кёльнскую консерваторию по классу дирижирования. Его педагог – Франц Вюльнер был первым исполнителем двух вагнеровских опер. В двадцатилетнем возрасте Менгельберг был назначен музыкальным директором в Люцерне. В 1895 г. возглавил недавно созданный Амстердамский оркестр «Консертгебау» и руководил им пятьдесят лет. Благодаря этому коллективу столица Голландии жила интенсивной концертной жизнью. Программы концертов отличались большим разнообразием. Звучала музыка Г. Малера, Р. Штрауса, П. Чайковского, С. Рахманинова, К. Дебюсси, Э. Грига, А. Скрябина, И. Стравинского, А. Шенберга, А. Берга и др. композиторов. Менгельберг очень много сделал для популяризации музыки Малера, с которым его связывала личная дружба. По инициативе Маэстро в Амстердаме был организован фестиваль, посвященный творчеству Малера. Менгельберг был

известен как один из самых замечательных интерпретаторов симфоний Чайковского, первым на Западе исполнил ряд произведений Лядова.

В распоряжении дирижера был не только оркестр «Консертгебау», но и великолепный хор «Тоонкуист». Менгельберг исполнял сложнейшие ораториальные произведения, добившись в этой сфере репертуара больших творческих удач. Бернард Хайтинк, голландский дирижер, с 1964 г. руководивший оркестром «Консертгебау», вспоминал о сильнейшем впечатлении, которое он пережил в детстве от «Страстей по Матфею» Баха, исполненный под управлением Менгельберга.

Для участия в концертах приглашались крупнейшие дирижеры – Никиш, Малер, Мук, Вейнгартнер; солисты – Рахманинов, Казальс, Гизекинг, Флеш. Менгельберг был прекрасным дирижером-аккомпаниатором. С. Рахманинов, исполнив с Маэстро свой Второй концерт, сказал: «Аккомпанирует он удивительно! Одно удовольствие играть!».

Менгельберг был ярким представителем романтических традиций в дирижировании. Его интерпретации отличались высоким эмоциональным накалом, хотя порой были очень субъективны. Часто удивительный результат в концерте достигался после необъяснимой пассивности дирижера на репетиции. Его увлеченность музыкой порой проявлялась странно: оркестранты были вынуждены слушать многочасовые лекции о предметах, имеющих отдаленное отношение к произведению, над которым они в данный момент работали. Иногда Менгельберг игнорировал пожелания солистов с мировыми именами, беря неоправданные темпы.

Когда имя голландского дирижера стало известным его начали приглашать на гастроли в разные страны. Менгельберг с успехом выступал в России в «Концертах Александра Зилоти» и в «Концертах Сергея Кусевицкого». С 1920 г. дирижер совмещал работу в Амстердаме с руководством Нью-Йоркским симфоническим оркестром. Вскоре этот коллектив достиг уровня лучших американских оркестров.

Менгельберг записал на пластинки все симфонии Шуберта, Брамса, Малера, Франка. Личные партитуры дирижера, испещренные многочисленными пометками, свидетельствуют о доскональном изучении нотного текста и представляют большой интерес.

Рихард Штраус посвятил Менгельбергу симфоническую поэму «Жизнь героя», Сергей Рахманинов – поэму «Колокола». Преемниками Виллема Менгельберга, основателя голландской дирижерской школы, стали знаменитые дирижеры Эдуард ван Бейнум и Бернард Хайтинк.

Генри Томас Вуд (1869–1944) – замечательный английский дирижер-просветитель, основатель национальной дирижерской школы. После

окончания Королевской академии музыки по классам теории, композиции и вокала работал дирижером в театре «Савой», руководил итальянской труппой в театре «Олимпик» в Лондоне. Вуд видел свое предназначение в пропаганде лучших произведений мировой музыкальной культуры среди самых широких слоев слушателей.

В 1895 г. он организовал знаменитые «Променад концерты», которые мог посещать каждый, желавший приобщиться к серьезной музыке, но не имевший средств, чтобы слушать филармонические концерты. Девиз Вуда – «воспитать» новую публику. В течении двух месяцев ежегодно маэстро дирижировал еженедельно 6 концертов, причем программа постоянно обновлялась.

В 1918 г. Вуд возглавлял Бостонский симфонический оркестр. С 1923 г. вел дирижерский класс в Королевской академии музыки в Лондоне. Вуд организовал в Лондоне ряд новых симфонических оркестров, самый знаменитый из них – Ноттингемский в 1899 г. За заслуги перед национальным искусством был возведен в рыцарское звание.

Вуд был активным пропагандистом русской, а затем и советской музыки. Почетное место в программах его оркестров отводилось Глинке, Чайковскому, Бородину, Мусоргскому, Римскому-Корсакову, Глазунову, Мясковскому, Прокофьеву, Шостаковичу. Вуд осуществил в Англии премьеру «Евгения Онегина» Чайковского.

Большую известность получила его книга «О дирижировании». Вуд писал: «Мой <...> опыт учит меня, что первоклассный дирижер осуществляет свое воздействие на оркестр при помощи того уважения и доверия, которые ему оказывают оркестранты. Его метод заключается в ласке и убедительности требования, а не в голом «управлении». Перечисляя качества, необходимые дирижеру для успешной работы, Вуд на первое место ставит «полное и всеобъемлющее знание музыки».

Шарль Мюнш (1891–1968) родился в Страсбурге в семье органиста. Игре на скрипке учился в Страсбургской консерватории, в Париже и в Берлине (у Карла Флеша). Как музыкант вырос в коллективе Лейпцигского Гевандхауса. Его очень многому научила многолетняя работа в качестве концертмейстера оркестра под руководством В. Фуртвенглера и Б. Вальтера.

Мюнш стал за дирижерский пульт сравнительно поздно – в тридцать девять лет, никогда не обучался этой сложной профессии специально. Позднее начало дирижерской деятельности оказало влияние на его профессиональный облик. Мюнш уже был эрудированным, серьезным музыкантом, но техническая сторона его дирижирования не была на необходимом уровне. Его природные мануальные данные, то, что

Вейнгартнер называл физической ловкостью, оказывались недостаточными. Мюнш упорно работал над своей дирижерской техникой. Он писал: «Нужно работать <...> с того самого дня, когда вы впервые переступили порог консерватории, работать до того самого вечера, когда обессиленные вы проведете последний концерт в своей сценической жизни <...>» (Из книги Мюнша «Я – дирижер».).

В 1935 г. Мюнш получил должность главного дирижера Парижского филармонического оркестра, в 1937 – оркестра Общества Парижской консерватории. В годы фашистской оккупации дирижер сотрудничал с Движением Сопротивления. С 1949 по 1962 г. руководил Бостонским симфоническим оркестром, с которым в 1965 г. гастролировал в Советском Союзе. Позднее в качестве дирижера-гастролера выступал с Госоркестром СССР и с Академическим оркестром Ленинградской филармонии.

Шарль Мюнш обладал яркой эмоциональностью, глубоким интеллектом, строгим вкусом. Особое место в его репертуаре принадлежало французской музыке. Мюнш с успехом дирижировал и записывал на пластинки произведения Ж. Рамо, Г. Берлиоза, К. Дебюсси, М. Равеля, А. Онеггера, А. Русселя. В 1967 г. он возглавил созданный оркестр «Де пари».

В своей замечательной книге «Я – дирижер» Мюнш пишет: «Оркестр – это отнюдь не послушный механизм или орудие <...> Им можно руководить, но его нельзя обижать».

«Если вы не знаете, какой здесь нужно взять темп, то уж лучше не берите никакого».

«Рабочий день дирижера надо построить так же четко, как строгий контрапункт».

«<...> надо всего себя отдавать нашему искусству, отдавать искренне и радостно, и любить музыку больше всего на свете».

Эрнест Ансерме (1883–1969) – великий швейцарский дирижер, музыкант-мыслитель Ансерме родился в Романской Швейцарии, в небольшом живописном городке Веве в семье преподавателей. Первые уроки музыки будущий дирижер получил от матери. Изучал гармонию у отличных педагогов, пробовал сочинять музыку и играл на корнете в оркестре кадетского корпуса. В юности проявилась его склонность к дирижированию.

Окончив математический факультет университета в Лозанне, Ансерме едет в Париж. Слушая лекции по математике в Сорбонне, дважды в неделю посещает классы контрапункта и истории музыки в консерватории. С 1906 по 1910 г. преподает математику в колледже Лозанны, все свободное время отдавая музыке.

Неподалеку от Лозанны находится курортный городок Монтрё, куда часто приезжал Ансерме. Во главе курортного оркестра стоял крупный музыкант Франсиско де Ласерда, ставший для Ансерме «наставником в управлении оркестром и образцом». Зимой 1910 – 1911 гг. Ансерме провел в Мюнхене и Берлине, посещая репетиции и концерты Никиша, Мотля, Р. Штрауса, Мука. Об этом периоде он позже писал: «<...> в управлении оркестром я видел лишь деятельность, которая позволила бы мне свободно посвятить себя композиции. Только позднее я оставил эту мысль, общаясь со Стравинским и наблюдая направление, которая приобрела современная музыка».

В 30 лет Эрнест Ансерме впервые встал за дирижерский пульт в Монтрё. Это был первый шаг на блистательном пути длиной в 55 лет. Знакомство со Стравинским перерастает в многолетнюю дружбу. Благодаря его рекомендации, Ансерме в 1915 г. становится музыкальным руководителем и дирижером балетной труппы Сергея Дягилева. До 1923 г. с этим коллективом он объездил большинство стран Европы, Северной и Южной Америки. Ансерме дирижировал «Петрушкой» Стравинского, а в 1918 г. впервые исполнил его же «Историю солдата».

В 1918 г. дирижер организовал Оркестр Романской Швейцарии, стал его художественным руководителем. За короткий срок Ансерме превратил этот коллектив в один из лучших в Западной Европе. Он работал с этим оркестром пятьдесят лет! Кроме того, Ансерме выступал в качестве гастроллирующего дирижера со всеми лучшими коллективами мира.

Маэстро прославился как выдающийся исполнитель современной музыки. В его репертуаре произведения Стравинского, Прокофьева, Дебюсси, Равеля, Онеггера, Мийо, Фалья, Хиндемита, Берга, Бартока и других композиторов. Равель писал Ансерме: «Вы превосходно исполняете «Вальс». В Париже я не мог добиться такой гибкости ритма».

В 1926, 1933, 1937 гг. с огромным успехом Ансерме выступал в СССР. Советский критик И.И. Соллертинский создал портрет маэстро: «Правильнее было бы определить Ансерме, как дирижера-инженера или дирижера-конструктора. Это менее всего значит, что он лишен эмоциональности... Но эмоциональность никогда не затопляет общей конструктивной четкости <...> у Ансерме больше, чем у какого-либо другого дирижера, в каждый момент совершенно ясно, что он собственно хочет».

Ансерме всегда предпочитал дирижировать наизусть, хотя партитура на пульте была перед ним всегда. Он замечательно чувствовал форму произведения, великолепно ощущал особенности ритмики в творчестве различных композиторов. Ансерме был уверен, что дирижерская палочка

необходима: «для того, кто понял истинное назначение руководящего жеста, палочка не является стеснением, но помощью».

Ансерме – автор двухтомного исследования «Основы музыки в человеческом сознании», в котором пытается доказать ложность и порочность додекафонно-серийной музыки. В СССР вышли в русском переводе его книги «Беседы о музыке» и «Статьи о музыке и воспоминания».

Клаудио Аббадо родился в семье профессора Миланской консерватории, скрипача и дирижера Микеланджело Аббадо, создавшего все условия для формирования таланта своего сына. Клаудио окончил Миланскую консерваторию по трем специальностям: фортепиано, композиция, дирижирование. Большое значение для Аббадо имела его работа в ансамбле отца в качестве виолончелиста.

В 1958 г. он победил на конкурсе дирижеров имени Сергея Кусевицкого. Затем Аббадо совершенствует свое мастерство в классе авторитетного дирижера-педагога Ганса Сваровского в Венской музыкальной академии. В 1963 г. Клаудио победил на очень престижном конкурсе дирижеров имени Димитриоса Митропулоса в Нью-Йорке.

Искусство Аббадо быстро завоевало признание в крупнейших музыкальных столицах мира. В 1965 г. он дебютирует на фестивале в Зальцбурге со Второй симфонией Малера, в 1967 г. дирижирует в «Ла Скала» оперой Беллини «Монтечки и Капулетти». С 1968 по 1976 г. Аббадо – главный дирижер оркестра «Ла Скала», с 1971 по 1976 г. – директор этого театра. Одной из главных своих задач Аббадо считает постановку опер Верди. К работе он привлекает не только лучших вокалистов мира, но и крупных режиссёров – Дж. Стреллера, Ф. Дзеффирелли, художника Р. Гуттузо.

В 1970 г. Аббадо дирижирует оперой Верди «Дон Карлос» в «Ла Скала», «Метрополитен-опера» и «Ковент-Гардене», в следующем году на оперном фестивале ставит «Симона Бокканегра» в Мюнхене. В 1972 г. Аббадо с театром «Ла Скала» участвовал в культурной программе Мюнхенской олимпиады, исполнив «Аиду» и «Реквием» Верди. В 1971 г. дирижер был приглашен на пост руководителя венского филармонического оркестра, что явилось признанием его больших достижений.

В 1974 г. Клаудио Аббадо с огромным успехом провел гастроль «Ла Скала» в Москве. Были исполнены оперы «Аида» и «Симон Бокканегра» Верди, «Золушка» Россини. В течении месяца дирижер провел более десяти спектаклей и концертов, не считая многочисленных репетиций, проявив поразительное трудолюбие. Под руководством Аббадо театр «Ла Скала» гастролитировал в Вене, Мюнхене, Лондоне, Париже, Вашингтоне. Среди

крупнейших достижений маэстро – симфонии Бетховена, Брукнера, Брамса, Малера.

В его творчестве как бы соединились абсолютная точность венской дирижёрской школы и «тосканиневский» вдохновенный порыв, уважение к исполняемой музыке. Клаудио Аббадо – желанный гость в самых знаменитых концертных залах и оперных театрах мира.

Герберт фон Караян (1908–1989) родился в Зальцбурге, в дворянской семье. Настоящая его фамилия – Караянис, его родители были греками. Герберту не исполнилось и десяти лет, когда он стал выступать с фортепианными произведениями Моцарта. Все прочили ему карьеру пианиста. В Зальцбургской консерватории, организованной на базе существовавшего в городе музыкального училища Моцартеум, мудрым и заботливым учителем юного музыканта был Бернгард Паумгартнер. Это был историк, пианист, дирижер с ученой степенью доктора юридических наук. Окончив консерваторию, Караян переехал в Вену, где поступил в университет и начал заниматься в Музыкальной Академии.

По дирижированию Караян занимался у Франца Шалька, знаменитого австрийского дирижера, выступавшего в Лондонском «Ковент-Гардене», в Нью-Йоркском «Метрополитен-опера», в Берлинском оперном театре. Студенты-дирижеры не имели доступа к оркестру и Караян дирижировал под фортепиано. Позднее маэстро считал, что этот класс ему мало что дал, опыт пришел из непосредственной практики, но зато он стал уверенно ориентироваться в оперном и симфоническом репертуаре.

В период учебы с 1924 по 1929 г. Караян посещал все концерты и музыкальные спектакли, слушал лучших дирижеров своего времени – Фуртвенглера, Рихарда Штрауса, позднее – Тосканини и Бруно Вальтера. Большое внимание в Музыкальной Академии Караян уделял чтению партитур – вначале написанных для небольшого состава оркестра, затем более сложных. Этот курс включал изучение каждого инструмента оркестра, его диапазона, регистров, особенностей тембра, технических приёмов игры.

Впервые в качестве дирижера Караян появился перед публикой в 1929 г. Он пригласил профессиональный оркестр и сам распродавал билеты на свой концерт. Программа дебюта была очень сложной: симфоническая поэма Р. Штрауса «Дон Жуан» и Пятая симфония Чайковского. После концерта, прошедшего с большим успехом, администратор Государственного театра города Ульма предложил Караяну пост дирижера. За двадцать долларов в месяц он должен был обеспечить население маленького городка оперными спектаклями.

Оркестр театра состоял из двадцати шести человек, сцена своими размерами не превышала большую комнату. Каждый год Караян дирижировал в Ульме шестью новыми операми, осуществил, несмотря на крошечные размеры театра, постановки «Мейстерзингеров» Вагнера и «Саломеи» Р. Штрауса. Он также дирижировал симфоническими концертами и опереттой. В этот период Караян познакомился с искусством Тосканини, который гастролировал в Вене с театром «Ла Скала». Великий маэстро оказал самое сильное воздействие на творчество молодого дирижера. В 1931 г. Караян проехал на велосипеде 250 миль от Зальцбурга до Байрейта, чтобы послушать как Тосканини дирижирует «Тангейзером» Вагнера.

После пяти лет работы в Ульме Караяна неожиданно уволили. Позднее дирижер узнал, что администратор сделал это ради его же блага: он боялся, что Караян застрянет в Ульме навсегда. В 27 лет Караян стал самым молодым капельмейстером Германии, возглавив Ахенский оперный театр. Оркестр театра состоял из 70 музыкантов, а хор – из 300 певцов. В Ахене Караян впервые дирижировал «Кольцом Нибелунга». Вскоре его стали приглашать в Вену, Берлин, другие главные центры Европы.

В 1935 г. нацисты поставили Караяну условие: если он хочет остаться музыкальным руководителем Ахенского театра, он должен вступить в нацистскую партию. Дирижер согласился. В 1937 г. Караян с успехом дебютировал в Венской государственной опере, дирижируя «Тристаном» Вагнера. Ему предложили остаться в театре, но он отказался, считал, что лучше быть первым в Ахене, чем вторым или третьим в Вене. Караян был благодарен судьбе за то, что она позволила ему набираться опыта вдали от прославленных сцен: слишком часто они наносят жестокий ущерб молодым талантам.

В этом же году Караяна пригласили дирижировать оркестром Берлинской филармонии, но он отказался, не получив достаточного количества репетиций. На следующий год филармония приняла все его условия. Караян полюбил этот оркестр с первой репетиции, но пока Фуртвенглер возглавлял Венский и Западноберлинский оркестры, Караяну к ним доступна не было. Нацистские чиновники настраивали Фуртвенглера и Караяна друг против друга. Это делалось для того, чтобы подорвать положение Фуртвенглера – единственного в Германии главного дирижера, не бывшего членом нацистской партии.

Вспоминая начало своей деятельности, Караян говорит: «Когда я был начинающим дирижером, я допустил много ошибок. В первую очередь я всегда убыстрял темп любого произведения, которое мы исполняли. Мне говорили об этом, но я не слушал. Но когда, наконец, я принялся

внимательно изучать записанные мной пластинки, я понял, что они были правы. Когда я сегодня слушаю эти старые записи, мне кажется, что я дирижировал просто как пьяный». В 1938 г. Караян дебютировал в Берлинской опере спектаклем «Фиделио».

После окончания войны Караяну и многим другим немецким артистам было запрещено выступать. Даже многие годы спустя после денацификации их встречали враждебно. (В 1955 г. Нью-Йоркское объединение музыкантов чуть не сорвало выступление Караяна с оркестром Западноберлинской филармонии). К концу войны дирижер уехал жить в Италию и почти отошел от музыкальной деятельности. Благодаря приглашению художественного директора английской фирмы грамзаписи «ЭМИ» с октября по декабрь 1947 г. Караян вместе с оркестром Венской филармонии записал Восьмую и Девятую симфонию Бетховена, Девятую симфонию Шуберта, Немецкий Реквием Брамса и другие произведения. Эти записи принесли Караяну мировую известность.

С 1949 г. он начал регулярно выступать в театре «Ла Скала». Караян был убежден, что только дирижер может создать удачный спектакль. Он был не только режиссером своих спектаклей, но и художником по свету. Среди его постановок – «Трубадур» Верди, «Мадам Баттерфляй» Пуччини, «Лючия де Ламмермур» Доницетти, – все с Марией Каллас в главных партиях. Не многие дирижеры чувствуют себя уверенно и в итальянских, и в немецких операх. Караян на протяжении многих лет выслушивал похвалы не только за Вагнера, но и за Верди и Пуччини. В сорок три года Караян дирижировал в Байрейте «Кольцо Нибелунга». Никогда прежде столь молодому дирижеру не поручали тетралогия.

С лондонским оркестром Караян сделал много записей: Концерт Шумана для фортепиано с Дину Липатти, все симфонии Бетховена, оперы «Все они таковы» Моцарта, «Фальстаф» Верди, «Летучая мышь» Штрауса и другие. В 1955 г. Караян возглавил Западноберлинский оркестр. Свою задачу он видел в том, чтобы уберечь музыкантов от ремесленничества. Караян не уставал внушать оркестрантам, что они не имеют права работать вполсилы, а обязаны прочувствовать каждую ноту, каждый нюанс.

В своем оркестре Маэстро не диктатор, а первый среди равных. Например, он решает лично принять или не принять музыканта в оркестр. Претендент играет перед всем оркестром и его судьба решается тайным голосованием. Через испытательный срок в один, два года голосование может быть повторно. Караян наделен только правом вето на выбор оркестра.

На репетициях он редко повышает голос, никогда не бывает резок по отношению к отдельным музыкантам. Замечательных успехов Караян достигал благодаря тому, что оркестранты ценили его самоотдачу и уважали как музыканта. Маэстро дирижировал наизусть сотни произведений, считая оперы. До сих пор это не удастся почти никакому другому дирижеру. Караян прекрасно разбирался в различных музыкальных стилях. В этой области он не имеет себе равных. Тосканини был специалистом по Бетховену, Брамсу, итальянской и немецкой опере. Караян превосходит в этой музыке, но кроме того прекрасно исполнял Брукнера, Малера, Берлиоза, оперы Рихарда Штрауса. Пол Робинсон в своей монографии о Караяне пишет: «Караян не указывает исполнителям, когда нужно останавливаться или начинать, не отмеряет он и такты привычным помахиванием палочки. Такие дирижерские подсказки вообще-то необходимы большинству исполнителей, но совершенно излишни, когда выступление подготовлено репетициями настолько, насколько подготовлены выступления Западноберлинского филармонического оркестра с Караяном». У него не было проходных концертов или оперных спектаклей.

С 1956 по 1964 г. Караян возглавлял Венскую государственную оперу, много гастролировал в Европе и Америке. Несколько раз он приезжал в СССР – и в качестве дирижеров оркестров Венской и Западноберлинской филармоний, и вместе с «Ла Скала», осуществив в Москве незабываемую интерпретацию «Богемы». С 1967 г. Караян проводит в Зальцбурге Пасхальные фестивали, с огромным успехом поставил «Бориса Годунова» Мусоргского, «Отелло» Верди, «Кавалер роз» Р. Штрауса.

Много внимания Караян уделял подготовке молодых дирижеров. Лауреатами II премии Фонда Герберта фон Караяна стали молодые советские дирижеры Дмитрий Китаенко и Марис Янсонс.

Тема 9. Русские дирижеры конца XIX – начала XX вв.

Вопросы:

9.1. «Русское музыкальное общество» как центр развития оркестрового и дирижерского исполнительства XIX в. и деятельность его представителей.

9.2. Деятельность Э. Направника.

9.3. Деятельность В. Сафонова.

9.1. «Русское музыкальное общество» как центр развития оркестрового и дирижерского исполнительства XIX в. и деятельность его представителей

Начало второй половины XIX в. – это время яркого подъема во всех сферах жизни России. Одной из важнейших задач передовых музыкантов стала борьба за демократизацию музыкального искусства и формирование художественного вкуса у широких слоев населения. Ощущалась потребность в объединяющем музыкальном центре, которым явилось «Русское музыкальное общество» (далее – РМО), основанное в 1859 г. в Петербурге и открывшее свое отделение в Москве в 1860 г. Руководители симфонических концертов братья Рубинштейны ставили своей целью исполнение произведений всех композиторов, всех школ, всех времен.

Как и в Западной Европе в России изначально функцию дирижеров выполняли композиторы – А.Г. и Н.Г. Рубинштейны, Э. Направник, В. Сафонов, С. Кусевицкий, С. Рахманинов и др. В деятельности первых русских дирижеров проявлялись следующие черты: просветительский характер концертов, пропаганда творчества русских композиторов, расширение кругозора публики.

Необходимо подчеркнуть, что передовые деятели культуры того времени придавали основополагающее значение популяризации русской музыки. Значительную роль в этом оказала созданная М.А. Балакиревым в 1862 г. в Петербурге Бесплатная музыкальная школа, при которой были организованы постоянные циклы концертов симфонической музыки русских и западных композиторов. Руководителем этих концертов явился Михаил Алексеевич Балакирев (1837–1910). Игре на фортепиано М. Балакирев обучался у матери, несколько уроков взял у А. Дебюка и К. Эйзриха. В 1853–1855 гг. состоял вольнослушателем математического факультета Казанского университета. В конце 1855 г. Балакирев приехал в Петербург и встретился с М.И. Глинкой, последователем которого был до конца жизни. В доме мецената А.Д. Улыбышева Балакирев выступал как пианист и дирижер.

В начале 60-х гг. XIX в. под руководством Балакирева сформировался Балакиревский кружок или «Могучая кучка». Благодаря своему творческому и исполнительскому опыту, целеустремленности и инициативе Балакирев пользовался большим авторитетом у членов кружка. Обладая безукоризненным слухом, феноменальной памятью, ярким исполнительским даром, он внес большой вклад в развитие дирижерского исполнительства в России.

Русский дирижер Александр Хессин вспоминал: «В доме академика А.Н. Пыпина происходили музыкальные вечера, которые посещались лучшими представителями тогдашней интеллигенции <...>. Среди последних главное место занимал М.А. Балакирев, являвшийся чуть ли не единственным в этом кругу исполнителем самой разнообразной фортепианной литературы <...> наиболее примечательным было то, что программа вечера была неизвестна ему до прихода слушателей. Придя к назначенному времени, Михаил Алексеевич обращался к дамам с вопросом: «Что вам будет угодно, милостивые государыни послушать сегодня?» Не помню такого случая, чтобы Балакирев отказался исполнить предложенную программу, и притом, что самое удивительное, исполнял он ее всегда наизусть».

В 1862 г. Балакирев организовал концерты при Бесплатной музыкальной школе, выступал как дирижёр и пианист. Это были концерты по доступным ценам, призванные пропагандировать музыку среди широких масс. Балакирев дирижировал сочинениями Глинки, Даргомыжского, членов «Могучей кучки», произведениями композиторов-романтиков Берлиоза, Листа, Шумана. В 1867 г. он с большим успехом поставил в Праге оперу Глинки «Руслан и Людмила». Это принесло Балакиреву известность за рубежом. Дирижер прославился интерпретациями «Арагонской хоты», «Камаринской», «Ночи в Мадриде» Глинки, музыку которого очень любил. Дирижерское искусство Балакирева высоко ценили Ц. Кюи, В. Стасов, П. Чайковский, Г. Берлиоз и другие современники.

Балакирев и члены «Могучей кучки» недооценивали систематическое профессиональное образование, считая, что композиторская школа убивает вдохновение, сушит творчество. Чайковский в письме к Н.Ф. фон Мекк писал: «проповедуемые кружком идеи, в сущности, ни на чем не основаны, их презрение к школе, к классической музыке, ненависть авторитетов и образцов есть не что иное, как невежество. Само собой разумеется, нужно было учиться». Во второй половине 60-х гг. XIX в. М. Балакирев был приглашен на должность директора симфонических концертов Петербургского отделения РМО. Музыканты понимали важность

существования симфонических оркестров, функционирующих отдельно от театров.

Одним из способов решения данной проблемы стало открытие в 1862 г. в Петербурге первой в России консерватории, что в значительной степени повысило уровень подготовки оркестровых музыкантов. Однако еще долгое время дирижирование не выделялось в специальную дисциплину: некоторые практические навыки получали только студенты композиторского отделения.

Развитие дирижерской педагогики связано с именем Н.А. Римского-Корсакова, усилиями которого было открыто отделение по подготовке военных капельмейстеров. Большой интерес представляют мысли Римского-Корсакова о дирижировании в статье «Эпидемия дирижерства» (1892), в которой отражены ключевые проблемы развития оркестрового исполнительства в то время. Важнейшей проблемой композитор считал отсутствие полноценных дирижерских кадров. В статье Римский-Корсаков приводит классификацию дирижеров, перечисляет те качества, которыми они должны обладать. Важнейшим из них композитор считает умение художественной интерпретации как решающего фактора в исполнительском искусстве дирижера, а также обширную музыкальную эрудицию, блестящее знание оркестра. Однако долгое время концертами дирижировали дирижеры-самоучки. Например, П.И. Чайковский начал дирижировать в зрелом возрасте, когда почувствовал, что способен выразить свои задачи как дирижер-исполнитель. Единственный опыт, которым обладал Чайковский в дирижировании, был лишь зрительный, поскольку даже элементарным основам дирижирования все еще не обучали. Так, в 1821 г. была основана Венская консерватория, в 1843 г. по инициативе Мендельсона – Лейпцигская. Выпускниками этих консерваторий стали великие дирижеры Малер, Никиш (Вена), Вейнгартнер, Мук, Леви (Лейпциг) и другие. Однако первые упоминания об образовании в Московской консерватории дирижерского класса были приняты лишь в 1922 г. В этом основная причина отставания русской дирижерской школы, в частности, от немецкой.

9.2. Деятельность Э. Направника

Эдуард Францевич Направник (1839–1916), чех по национальности, занимает особое место в русской музыкальной культуре XIX в. как выдающийся дирижер. Высокопрофессиональный музыкант, талантливый композитор сыграл уникальную роль в становлении и развитии русского оперного искусства.

Направник родился в небольшом местечке Бишьть, недалеко от Праги, в семье школьного учителя. В пять лет у Эдуарда обнаружился абсолютный слух и мальчика начали учить игре на рояле. Окончив Пражскую органную школу в 22 года, молодой музыкант получил предложение – занять место капельмейстера домашнего оркестра князя Юсупова в России.

Оркестр состоял из сорока музыкантов, бывших крепостных. Настоящих профессионалов среди них не было. Постоянная оркестровая практика оказалась весьма плодотворной для Направника. Она дала ему дирижерский опыт, которого в Праге получить было негде.

После роспуска оркестра князем Юсуповым в 1863 г. Направник был принят на работу в Русскую оперу в качестве органиста, репетитора и помощника капельмейстера. В то время в столице было два оперных театра, отличающихся по положению и направленности. В Большом театре – лучшем театральном помещении Петербурга – давала спектакли труппа Итальянской оперы. Дирекция императорских театров не жалела на неё затрат. Солистам Итальянской оперы платили огромные гонорары. Ни на постановку спектаклей, ни на оплату композиторам денег не жалели. Верди за написанную по заказу Петербурга оперу «Сила судьбы» получил 60 000 рублей. А Глинка и Даргомыжский за свои оперы получили по 1143 рубля. Это была максимальная оплата, на которую мог рассчитывать русский композитор.

В Русской опере солисты получали значительно меньше. Спектакли шли в перестроенном здании цирка. (Позже этот театр получил название Мариинского). Направник писал: «Против Русской оперы, её творцов и артистов-исполнителей было не только общее презрение, но и преследование. Репертуар был самый ограниченный. Из русских опер исполнялись «Аскольдова могила», «Жизнь за царя», «Русалка», очень редко «Руслан и Людмила»».

Симпатии молодого чешского дирижера были на стороне русского национального искусства. В своих воспоминаниях Русскую музыку он всегда именуется с большой буквы. За свою долгую творческую жизнь Направник более 500 раз дирижировал «Сусаниным» и более 300 – «Русланом и Людмилой». Дирижер вспоминал об «Иване Сусанине» Глинки: «Только гений может создать творение столь мощное, сколь глубокое и с таким знанием, как вокальным, так и инструментальным». Спектакли «Руслана» называл «праздником и торжеством». Направник писал: «я старался, чтобы дирекция поощряла русских композиторов, представлявших оперы хотя бы с небольшими музыкальными достоинствами, но грамотные».

Эдуард Францевич быстро завоевал в театре огромный авторитет, который основывался, прежде всего, на продуктивности его работы. Дирижер достигал самых лучших результатов, затрачивая малое количество времени и труда. И хотя сразу Направник не мог улучшить материальное положение оркестрантов и хористов, он чрезвычайно облегчал их труд и в то же время поднял художественный уровень исполнения на небывалую высоту. Этого дирижер добился благодаря исключительному музыкальному слуху. На первый же корректуре Направник сразу указывал кто играет неверно и какую именно ноту. Поэтому корректур требовалось мало.

Основной принцип дирижера при разучивании оперы – певцы-солисты и хор обязаны знать свои партии в совершенстве еще до начала репетиций с оркестром. Сам Маэстро, уважая нелегкий труд музыкантов, ни разу в жизни не позволил ждать себя без уважительной причины.

В 1869 г. Направник был назначен первым капельмейстером Мариинского театра; в этом же году театр, в отличие от Итальянской оперы, закончил сезон с прибылью. Направника приглашают дирижировать симфоническими концертами Русского музыкального общества. В программах его концертов Пятая и Девятая симфонии, «Кориолан» Бетховена, Симфония до-мажор Шуберта, Увертюры «Ифигения в Авлиде» Глюка, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Оберон» Вебера, «1000 лет» Балакирева, «Руслан и Людмила» Глинки.

Уже в первое десятилетие своего дирижерского стажа Направник поставил в Мариинском театре 14 русских новых опер. Среди них – «Вражья сила» А. Серова, «Каменный гость» А. Даргомыжского, «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова, «Опричник» П. Чайковского, «Демон» А. Рубинштейна. Восстановление «Руслана и Людмилы» в 1871 г. стало подвигом Направника. Сестра великого композитора Л.И. Шестакова преподнесла ему дирижерскую палочку с запечатленными на ней словами Бояна: «Про славу Русския земли бряцайте, струны золотые».

Направник с трудом находил общий язык с членами «Могучей кучки», считая, что свое дело нужно делать профессионально. Для него была неприемлема позиция русских музыкантов, которые принципиально отрицали профессионализм, противопоставляя ему «нутро». Направник не разделял также взглядов «кучкистов», отрицавших классику и «немецкую ученость». К сожалению, Направник не смог оценить достоинства и значение «Хованщины», «Князя Игоря», не считал сценичными «Снегурочку» и «Сказание о невидимом граде Китеже». Ему были очень близки принципы оперной драматургии и музыкальный язык Чайковского. Петр Ильич, высоко

цена Направника, почти всегда соглашался с купюрами в своих операх, предложенными дирижером.

Десять лет, с момента вступления в должность первого капельмейстера и до 1879 г., когда в театре появился второй капельмейстер, Направник оставался единственным дирижером театра (!!). он выполнял огромную работу по текущему репертуару и ставил в год две-три новые оперы. Музыкальные критики отмечали способность Направника быстро схватывать дух произведения согласно композиторского замысла, его замечательную музыкальную память.

Дирижер гуманно относился к артистам, был готов стоять за них горой, не переставал бороться за улучшение материальных условий хора и оркестра. Направник соглашался продлевать свой контракт с театром только при условии увеличения окладов музыкантам и хористам. Маэстро никогда не шел на поводу у публики, не прибегал к внешним эффектам; он был не актёром, тружеником, «мастеровым» как назвал его Стасов.

И музыкантом, и дирижером, и педагогом Направник был выдающимся. Критик В. Музалевский писал, услышав «Ивана Сусанина» под управлением Эдуарда Францевича: «Направник вообще не столько пользовался дирижерскими приемами, сколько многозначительно поглядывал на оркестр сквозь пенсне, прикрепленное на длинном шнурке к его фрачному костюму. Оказывается, этого было достаточно для художественного претворения глинкинской партитуры, точно, в мельчайших деталях переданной хором, оркестром, солистами. Тут-то и сказалась сила художественного воздействия при неповторимой скупости симпатизирующего жеста Направника-дирижера».

Несколько десятков лет Маэстро дирижировал, сидя у самой ramпы, певцы находились перед ним, а оркестр за спиной. Лишь во время постановки Вагнеровской тетралогии он изменил этому правилу, так как видеть оркестр было еще более необходимо, чем певцов – несколько сложна оркестровая партитура «Кольца Нибелунга». Даже сидя спиной к оркестру Направник прекрасно знал, что там происходит. Заметив что-то неладное, он мог перестать дирижировать: одного взгляда на виновного оказывалось достаточно. Прекрасно зная характер каждого музыканта, Направник добивался от исполнения максимальной отдачи. Замечания делал в мягкой форме – щадил самолюбие провинившихся. Все виды морального воздействия применялись только с глазу на глаз. Направник отличался удивительной выносливостью, репетируя по шесть часов в день. И в последний час занятий дирижер оставался внимательным и собранным. Дирижер Д.И. Похитонов рассказывал: «Драгоценным качеством Направника

было поразительное самообладание за пультом. А ведь бывали моменты катастрофические, когда менее выдержанный дирижер, наверное, отказался бы продолжать спектакль. Но не в правилах Направника было растеряться».

На русской сцене дирижер поставил около 80 опер, более половины из них – русские, очистил репертуар Мариинского театра от малохудожественных произведений. Великий дирижер подготовил себе смену – великолепных профессиональных оперных дирижеров – Н.А. Малько, Ф.М. Blumenфельда, А.К. Коутса, Д.И. Похитонова. Они считали себя учениками Направника.

9.3. Деятельность В. Сафонова

В.И. Сафонов (1852 – 1918) родился в станице Ищерской Терской области в семье казака. Его отец, начав службу рядовым, дослужился до генерала. После переезда в Петербург мальчика определили в гимназию, а через четыре года, как отличного ученика, в Александровский лицей, где он обучался за государственный счет. Это учебное заведение, в котором когда-то учился Пушкин, готовило крупных чиновников и административных деятелей.

Сафонов очень настойчиво просил родителей обучить его игре на фортепиано. Первым его учителем был А.М. Виллуан, воспитавший знаменитых музыкантов Антона и Николая Рубинштейнов. Затем Сафонов стал брать уроки у профессора Т. Лешетицкого. В 1872 г. Василий Ильич окончил Александровский лицей с большой серебряной медалью и был зачислен в канцелярию Кабинета министров. Но его влекла к себе музыка и Сафонов, занимаясь у Лешетицкого, изучает композицию и другие музыкально-теоретические предметы.

В 1879 г. он подал в отставку, имея чин коллежского асессора, дававший право на личное дворянство. Отец Сафонова упорно сопротивлялся решению сына, но настойчивость Василия Ильича и профессора Петербургской консерватории Н.И. Зарембы победила. После ухода из министерства Сафонов работал скромным учителем пения в Александровском лицее и добился больших успехов с лицейским хором.

В 27 лет он поступил в Петербургскую консерваторию и уже через год окончил ее с малой золотой медалью. С 1889 г. Сафонов совмещает консерваторию деятельностью пианиста-солиста с педагогикой в консерватории, где ведёт класс специального фортепиано.

В 1885 г. профессор Московской консерватории П.И. Чайковский написал Сафонову письмо, в котором предложил ему переехать в Москву.

Сафонов принял это предложение и благодаря своему педагогическому таланту скоро выделился среди профессуры Московской консерватории. Среди его учеников – известные пианисты Иосиф Левин, получивший первую премию на конкурсе им. Рубинштейна в Берлине, Фёдор Кенеман, Александр Скрябин, Николай Метнер, Леонид Николаев – автор знаменитой «Школы игры на фортепиано» и др.

В 1889 г. Сафонов был назначен директором Московской консерватории. Особое внимание он уделял работе оркестрового, хорового и ансамблевого классов. Сафонов издал необычный приказ: «Учащиеся, не явившиеся без уважительной причины в оркестровый и хоровой классы будут лишены права посещать классы специальных предметов». Этому наказанию были подвергнуты четыре-пять человек, но оркестровый и хоровой классы были подняты на небывалую высоту.

В обстановке дирижерского кризиса Сафонов был вынужден как директор Московской консерватории встать за дирижерский пульт. Оркестр, с которым он приступил к работе, состоял из учащихся консерватории; в нем принимали участие и преподаватели оркестрового факультета. Сафонов ввел персональную ответственность педагогов за порученные их ученикам оркестровые партии. Большую помощь дирижеру оказали профессор консерватории скрипач И.В. Гржимали и виолончелист А.Э. Глен. Вскоре оркестр стал коллективом, способным решать самые сложные художественные задачи. В один из приездов Никиша в Москву он дал концерт с этим оркестром и «не выражал никакого недовольства по поводу исполнения», – вспоминал А. Гольденвейзер.

Сафонов со всей серьезностью поставил вопрос о необходимости отвести преобладающее место в программах концертов Московского отделения РМО произведениям русских композиторов. С сезона 1890/1891 гг. он стал художественным руководителем и главным дирижером этих концертов. Сафонов познакомил московскую публику с симфонической сюитой «Шехеразада» Римского-Корсакова, сочинениями «Весна», «Море» Александра Глазунова, произведениями Аренинского, Рахманинова, Скрябина, Танеева и других русских композиторов. Дирижер исполнял западноевропейскую классику, отдавая предпочтение Баху, Гайдну, Моцарту, Бетховену, Веберу, Мендельсону.

Сафонов организовал общедоступные концерты в цирке на Воздвиженке силами учащихся консерватории. В концертах принимали участие выдающиеся артисты: А. Нежданова, Л. Собинов, К. Станиславский, С. Танеев, П. Чайковский. Цены на билеты были дешевые. Известный критик Н.Д. Кашкин писал: «Что же касается В.И. Сафонова, то он положительно

высказал крупное капельмейстерское дарование, и публика устраивала ему после каждого концерта целые овации, вполне им заслуженные».

Общедоступные концерты явились продолжением прогрессивных начинаний М.А. Балакирева, дирижировавшего симфоническими концертами при Бесплатной музыкальной школе в Петербурге. Сафонов же внес огромный вклад в дело популяризации симфонической музыки в Москве.

Талант дирижера был замечен, он выступает не только в России, но и в таких крупных центрах Европы, как Амстердам, Берлин, Вена, Лондон, Париж, Прага, Рим. В конце 1904 г. Сафонов с громадным успехом дирижирует в Америке, немало содействуя славе и популяризации отечественной музыки.

Маэстро был первым исполнителем Первой и Второй симфоний Скрябина. В связи с исполнением Второй симфонии он воскликнул, обращаясь к музыкантам: «Вот новая библия!». Сафонов прославился своими интерпретациями произведений П.И. Чайковского, много дирижировал современной музыкой, в частности, сочинениями К. Дебюсси, Р. Штрауса.

В 1906 – 1908 гг. Сафонов – главный дирижер Нью-Йоркского филармонического оркестра и директор Национальной консерватории. В течении сезона 1906/1907 г. он за шесть месяцев провел восемнадцать симфонических концертов. В этот период Сафонов был «звездой» среди гастролирующих в США дирижеров. Как исполнитель произведений русских композиторов он не имел себе равных. По возвращению в Европу осенью 1909 г. Сафонов гастролирует в Англии, став и там одним из наиболее популярных дирижеров.

Много и плодотворно Сафонов работал в опере. В Большом театре он дирижировал пятью наиболее популярными операми Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Орфеем» Глюка. Первая постановка оперы «Алеко» Рахманинова была осуществлена студентами консерватории под руководством Сафонова. Для него был характерен интерес и к монументальным вокально-оркестровым формам. Сафонов имел абсолютный высотный и тонкий тембральный слух. Отлично знал оркестр, его колористические возможности. О безупречном музыкальном вкусе дирижера свидетельствует высокое качество репертуара его концертов. В начале своей дирижерской карьеры Сафонов дирижировал тонкими палочками из липового дерева, но затем отказался от них. Он говорил: «У меня теперь десять палочек вместо одной, потому что я могу использовать каждый свой палец как палочку. Так я лучше передаю оркестру свои мысли и желания, чем при помощи палочки из мертвого дерева».

Очень строгие требования предъявлял Сафонов к оркестровому строю, настойчиво добивался чистоты интонации. Он разработал систему упражнений для настройки духовых инструментов. Диктаторские методы Сафонова давали положительный результат потому, что он не подавлял, а максимально раскрывал индивидуальность каждого музыканта. Дирижер был человеком строгого и крутого нрава, но его поведение на репетициях было вполне достойным и корректным. Оркестр под управлением Сафонова никогда не играл форсированным звуком. В своей тридцатилетней дирижерской практике Маэстро не переставал быть педагогом.

Сафонов внес много нового в методику работы с оркестром, в технику дирижирования. Большой интерес представляют аннотации к программам симфонических концертов, сделанных лично Сафоновым. Его мастерство неизменно покоряло слушателей.

Умер В.И. Сафонов в 1918 г. в Кисловодске.

Тема 10. Русские дирижеры первой половины XX вв.

Вопросы:

10.1. Дирижерская деятельность В. Сука.

10.2. Дирижерская деятельность С. Рахманинова.

10.3. Дирижерская деятельность С. Кусевицкого.

10.1. Дирижерская деятельность В. Сука

Вячеслав (Вацлав) Иванович Сук (1861 – 1933) родился 16 ноября 1861 г. в небольшом городке Кладно, недалеко от Праги. Отец будущего дирижёра был мясником, все члены семьи очень любили музыку. Уже в 11 лет Вацлав Сук выступал публично, поражая слушателей зрелой скрипичной игрой. В октябре 1873 г. он поступил в Пражскую консерваторию в классы скрипки и композиции. После окончания в 1879 г. консерватории ни в Кладно, ни в Праге, «перегруженной» музыкантами, работы для Сука не нашлось, и он уехал на гастроли в Россию с пражским концертирующим оркестром в качестве скрипача-солиста. После концертов в Киеве Сук принял решение остаться здесь и с осени 1880 г. стал концертмейстером Киевского театра.

Главным и единственным дирижером этого театра был чех И.К. Альтани, в лице которого Сук нашёл руководителя и наставника. Не без участия Альтани молодой скрипач впервые взял дирижерскую палочку. И когда Альтани в 1882 г. был приглашен на должность капельмейстера оперы в московский Большой театр, он взял с собой Сука. Успешно пройдя испытания, Сук был назначен в группу первых скрипок. Под управлением Направника в 1883 г. он участвовал в исполнении кантаты «Москва» Чайковского, работал с Г. фон Бюловым, А. Рубинштейном. 6 августа 1885 г. Сук пишет прошение об освобождении его от службы в Большом театре «в связи с переходом в русскую оперу в Харькове как капельмейстера».

В течении 21 года Вячеслав Сук скитался по разным провинциальным театрам России, постоянно сталкиваясь с неукомплектованностью оркестров, невысоким уровнем подготовки музыкантов, отсутствием строя, ансамбля, понимания дирижерских намерений. Он работал с певцами, не желавшими разучивать новые партии, цеплявшимися за старый стандартный репертуар. Сук боролся за правильную передачу текста автора, за качественное исполнение наспех приготовленных партий. Молодой дирижер столкнулся с характерным для провинциальной сцены, огромным количеством спектаклей в сезон и их частой сменой, лишаящей возможности детально отработать постановку. В маленьких оперных оркестрах приходилось

переинструментовывать партитуру: менять голоса, дублировать партии и т.д. Но Сука не смущала ни нехватка инструментов, ни отсутствие нотного материала.

Он работал в Харькове, Таганроге, Симферополе, Вильно, Минске, Омске, Киеве, Одессе, Казани, Саратове, Кишинёве и других городах. П. Чайковский писал о работе Сука в Харькове: «Я же имел случай видеть оперы, исполненные под его управлением, причем я положительно изумлялся его капельмейстерскому таланту».

В 1906 г. Сук был приглашен на должность главного дирижера Большого театра, сменив С. Рахманинова. Имея за плечами более чем двадцатилетний опыт безупречной работы, репутацию одного из лучших дирижёров России, Сук славился как замечательный музыкант, свято хранивший заветы Чайковского и Римского-Корсакова, А. Рубинштейна и Направника. Сук отличался поразительной работоспособностью. Тромбонист Большого театра И.В. Липаев вспоминал: «Каждый день мы репетировали с 10-11 утра до 5-6 часов вечера, имели на обед и отдых лишь два часа».

Маэстро поставил в Большом театре «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Каменного гостя», «Евгения Онегина», «Майскую ночь», «Аиду», «Лоэнгрин», «Валькирию» и другие спектакли. Талант Сука высоко ценил великий режиссер К.С. Станиславский. Замечательный советский дирижёр Б.Э. Хайкин вспоминал: «Сук не мог себе позволить встать за пульт, если перед этим все партии (!) не побывали в его руках. Долгие часы он просиживал сначала над партитурой, а затем над партиями. Никаких исключений не могло быть. Ремарки касались не только штрихов, но и нюансировки. <...> У Сука очень редко случалось, чтобы актеры допускали ошибку. Дирижер запоминал ее очень надолго и перед каждым последующим спектаклем считал своим долгом напомнить актеру о совершенной им ошибке. <...> Он не старался быть приятным, снисходительным, требования Сука были категорическими и неукоснительными. Но эта требовательность согревала творческую атмосферу; после каждого повторения какого-нибудь фрагмента слышалось новое, более интересное, более яркое звучание, артисты оркестра горели желанием выполнить требование дирижера, потому что реально ощущали, как преобразается исполнение».

Над партитурами Сук работал очень быстро. Природная одаренность, огромный практический опыт, умение на лету схватывать главное в партитуре очень помогали ему. Сук обладал отличным слухом, был способен в своём сознании слышать партии инструментов в их тембровой окраске. Он не прибегал к помощи рояля, которым владел превосходно. Из шести

оперных спектаклей в неделю на долю Сука приходилось четыре, а иногда и пять. Не было случая отмены или замены спектакля по болезни дирижера. Вячеслав Иванович был всегда здоров, бодр, остроумен.

Параллельно с работой в Большом театре интенсивно развивалась деятельность Сука в качестве симфонического дирижера. Своим искусством он в течении десятилетий определял тот высокий уровень дирижерской культуры, который оказывал влияние на формирование профессионализма молодой советской дирижёрской школы. Сук постоянно выступал с разными оркестрами в Москве и Петербурге, в течении многих лет проводил летние симфонические концерты в Сестрорецке. В репертуаре В.И. Сука – Первая симфония Калинникова, Пятая симфония Глазунова, 4, 5, 6 симфонии, «Манфред», «Гамлет», «Итальянское каприччо», «Буря» Чайковского, 2-я симфония Рахманинова, 2-я симфония Скрябина, 3, 5, 6 симфонии Бетховена, «Из Нового света» Дворжака, «Дон-Жуан» Штрауса, «Фантастическая симфония» Берлиоза, «Итальянская симфония» Мендельсона и многие другие произведения. По силе художественного воздействия его исполнение всё чаще стали сравнивать с искусством Артура Никиша, кумира тогдашней публики.

Критик Н. Краморев писал: «Манера дирижировать у Вячеслава Ивановича очень проста, никакой погони за красотой, за внешней эффективностью дирижерских приемов. Все подчинено главной, основной цели: достижению той силы и того звучания, которые подсказывали ему богатая фантазия и тонкий музыкальный вкус. При помощи простых внешних средств он достигал богатейших художественных результатов. Одной из характерных черт дирижерской техники Вячеслава Ивановича было употребление широких взмахов. То, что обычно дирижруется на четыре, он часто брал на два, что берут на восьмые, он часто дирижировал, указывая лишь четверти». Хотя Сук и отрицал возможность обучения дирижированию, он, в то же время, фактически был учителем молодого дирижёрского поколения. Стремясь обеспечить преемственность традиций, Сук щедро передавал свои знания, помогал творческому росту молодых дирижеров, искренне радовался их успехам. Замечательные дирижеры Н. Малько, Д. Похитонов, Б. Хайкин, Н. Голованов, Е. Акулов, считали Сука своим учителем.

Выдающийся дирижер Отто Клемперер, проводивший в Москве в конце 1924 г. концерты с оркестром Большого театра, писал коллективу: «Можно назвать только один оркестр, на мой взгляд, который может конкурировать с московским – это оркестр Венской филармонии. Буду считать себя счастливым и в дальнейшем работать с вами».

10.2. Дирижерская деятельность С. Рахманинова

В XIX в. Россия была для иностранных дирижеров большим полем деятельности. Многие из них, в основном, чехи – посвятили русской музыкальной культуре всю свою творческую жизнь. Однако, редко кому из иностранных дирижеров была по силам убедительная интерпретация русской симфонической музыки. Это вынудило многих русских композиторов брать в руки дирижерскую палочку. В России и за границей часто выступали Римский-Корсаков, А. Глазунов, А. Лядов. Они способствовали распространению русской музыки, но дирижерами высокого класса не были. Крупный дирижер выделился из среды молодого композиторского поколения – это был Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943). «Мне довелось видеть трех великих художников творцов – Римского-Корсакова, Чайковского и Рубинштейна, дирижировавших своими произведениями, и результат был поистине плачевным», – писал С.В. Рахманинов.

Родился в дворянской семье, в которой большое внимание уделялось домашнему музицированию. Дед Рахманинова учился у Филда и был известным в середине XIX в. пианистом-любителем. С четырех лет, заметив одаренность мальчика, родители стали учить его игре на фортепиано. С 1882 г. Серёжа учился в Петербургской консерватории, в 1885 г. по настоянию своего двоюродного брата А.И. Зилоти перешёл в Московскую консерваторию (класс Н.С. Зверева). На старшем отделении консерватории Рахманинов по фортепиано занимался у Зилоти, по гармонии, инструментовке, свободному сочинению у А.С. Аренского, по контрапункту у Танеева. Дирижерских классов в консерватории он не проходил, да их и не было в годы его учения. В. Яковлев пишет: «для нас поразительны самобытность, редкое сочетание подлинной одарённости и мастерства Рахманинова, достигшего необычайной художественной зрелости в условиях неустойчивой традиции дирижёрского искусства».

В 1897 г. известный московский железнодорожный магнат и меценат в области искусства С.И. Мамонтов пригласил Рахманинова в свою Русскую частную оперу. Среди приглашенных в театр были Ф. Шаляпин, художники К. Коровин, М. Врубель. Театр пропагандировал русские оперы. Рахманинов вспоминал: «Что могло быть для меня приятнее предложения Мамонтова. Я чувствовал, что могу дирижировать, хотя и не имел малейшего представления о технике дирижирования. Благодаря юношеской самонадеянности, я рассматривал это обстоятельство как незначительную деталь. <...>. Так как я никогда не дирижировал оперой, первый дирижер Мамонтовского театра Эспозито посоветовал мне взять «Жизнь за царя» Глинки, хорошо знакомую хору и солистам. <...>. Эспозито, невзлюбивший

меня как непрошеного соперника, постановил, что хватит и одной репетиции».

Во время репетиции этой оперы Рахманинов «провалился». Позднее, наблюдая на спектаклях за Эспозито, молодой дирижер понял: «В своем невежестве и святой невинности я был совершенно убежден в том, что артист, который выходит на сцену, чтобы петь в опере, обязан знать её так же хорошо, как и дирижер. Зачем же мне в таком случае надо было делать певцу знак вступить? Я представления не имел о потрясающем отсутствии понимания музыки, характерном для большинства певцов, которые во всей опере не знают ничего, кроме своей партии. <...>. Опыт, приобретенный во время спектакля под управлением Эспозито, дал мне возможность прорепетировать оперу «Самсон и Далила» без всяких затруднений и продирижировать его перед публикой совершенно благополучно».

На этом дебютном спектакле состоялась встреча Рахманинова с Шаляпиным, которая перешла в тесное творческое содружество. После дебюта пресса признала большие дирижерские способности Рахманинова, придирчивая московская критика отмечала лишь небольшие промахи в начале спектакля. Отмечались убедительные темпы и красивое звучание оркестра.

Рахманинов и Шаляпин совершенствовались при прохождении музыкальной литературы, изучении вокального искусства в его связи с текстом. Оба проявляли особую артистическую сущность. Шаляпин вспоминал: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано, то приходится говорить не «я пою», а «мы поем»».

Вскоре Рахманинов дирижировал: «Русалкой» Даргомыжского, «Рогнедой» Серова, «Аскольдовой могилой» Верстовского, «Майской ночью» Римского-Корсакова, «Кармен» Бизе.

В 1899 г. Рахманинов впервые выступил за рубежом как дирижер. С большим успехом он исполнял свою симфоническую фантазию «Утес» и Второй фортепианный концерт (солист А. Зилоти). Рахманинова сравнивали с Никишем, любимцем русской публики.

С 1904 по 1906 г. Сергей Васильевич работал в Московском Большом театре. Он поломал вековую традицию и установил пульт перед оркестром. Раньше все дирижеры Большого театра дирижировали стоя лицом к певцам и спиной к оркестру. Каждый раз, когда спектакль шел под управлением Рахманинова, приходилось передвигать дирижерскую подставку, пульт и большинство пюпитров оркестрантов. Такая ситуация порождала неудобства и вызывала насмешки над чудачествами нового дирижера. Однако,

Рахманинов никогда не шел на уступки в тех случаях, когда считал себя правым.

Музыкальный авторитет дирижера был настолько велик, его полное превосходство во время репетиций настолько очевидно, что ожидаемых страшных конфликтов с Шаляпиным, перессорившимся со всеми дирижерами, и примадоннами не было. Рахманинов сторонился всяческих интриг и нещадно подавлял поклонение примадоннам, как правило, разлагающее атмосферу большинства оперных театров.

Он уделял большое внимание национальным операм: дирижировал «Русалкой», «Князем Игорем», «Евгением Онегиным», «Пиковой дамой», «Жизнью за царя». Особый успех выпал на оперу Глинки, подготовленную к столетнему юбилею композитора. Критика отметила: «Рахманинов продирижировал настолько удачно, что вряд ли кто-то из «старейших знатоков Глинки», даже сам М.А. Балакирев сумел бы это сделать лучше».

Рахманинов сам проходил с артистами их партии, делая замечания до общих репетиций. Его требовательность во время вокальных уроков в первое время смущала певцов. Но вскоре выяснилось, что петь с дирижером легко, его требования понятны и оправданы. Музыкальность Рахманинова вызывала всеобщее восхищение. Он выполнил важную миссию – повел оперный коллектив театра по новому пути. Вряд ли кто-то ожидал в начале дирижёрской деятельности Рахманинова каких успехов он достигнет как симфонический дирижер. В отличие от театра, его первые встречи с оркестром и слушателями были приняты без всяческих оговорок.

Обращает на себя внимание разносторонность репертуара Рахманинова, его приверженность русской музыке. Во время своего путешествия в Америку осенью 1909 г. Рахманинов исполнил «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, 4 и 5 симфонии Чайковского, 6 симфонию и «Весну» Глазунова, «Сечу при Керженце» Римского-Корсакова, «Из Апокалипсиса» Лядова и свои произведения.

Среди иностранного репертуара, исполняемого Рахманиновым, произведения Моцарта, Берлиоза, Листа, Грига, Франка, Рих. Штрауса, Дебюсси, Равеля. Дирижер очень любил музыку Грига. Иногда рахманиновские интерпретации европейских авторов вызывали отдельные возражения, которых никогда не было при исполнении им русской музыки. Работая с оркестром, Рахманинов был очень серьезен и сосредоточен. В. Яковлев пишет: «он не преувеличивал жесткости требований, как это часто бывает у дирижеров, но в нём не было и той обворожительной мягкости, склонности к индивидуализированию отношений и иных подчеркнута привлекательных приёмов. Он был прост, но строго

дисциплинирован, и это вносило дисциплину в работу. Чужие мнения он принимал и не отказывался от них, когда был согласен с их правотой. Работа его с оркестром, по словам участников, была праздником. Ощущалось чувство некой торжественности, когда Сергей Васильевич появлялся за дирижерским пультом».

Манера дирижирования Рахманинова была внешне простой, строгой, ощущалось полное погружение дирижера в музыку. Бытовало мнение, что он не «прирожденный дирижер», а его блестящие выступления объясняются обаянием творческой личности и выдающейся музыкальностью. Его руку иногда считали недостаточно эластичной. Все, кто был на концертах Рахманинова помнят широкие характерные жесты всей руки, не идущие только от кисти. Иногда эти жесты оркестранты считали чрезмерными, но они были у него привычными и понятны музыкантам.

Несмотря на то, что Рахманинов дирижировал на своем веку сравнительно немного, его дирижерская деятельность оставила яркий след в истории отечественной музыкальной культуры. В критических статьях о его выступлениях часто можно встретить слова «великий», «гениальный». В те времена такой чести удостаивались два-три иностранных дирижера, а из русских – никто.

10.3. Дирижерская деятельность С. Кусевицкого

С.А. Кусевицкий (1874–1951) родился в семье провинциального музыканта. С шести лет начал учиться на альте, затем на виолончели, с тринадцати лет на контрабасе. Мать рано умерла, отец пристрастился к алкоголю – семья жила впроголодь. Чтобы заработать на жизнь братья Кусевицкие играли в трактирах, на свадьбах, на танцах в городском саду и на ярмарках. Осенью 1891 г. Сергей без разрешения отца с тремя рублями в кармане уехал в Москву и поступил в музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Не имея возможности оплатить учебу, Кусевицкий выбрал контрабас, на котором учили бесплатно. С первого года занятий он стал лучшим учеником класса.

Осенью 1892 г. Кусевицкий был принят в оркестр Московской частной русской оперы С.И. Мамонтова. В 1894 г. решил принять участие в конкурсе на замещение должности контрабасиста в Мариинском театре. Желавших было много, но когда сыграл Кусевицкий, оставшиеся кандидаты разошлись. Он один был принят, уехал в Москву и добился перевода в оркестр Большого театра. С октября 1895 г. Кусевицкий – артист императорских театров. В 1901 г. он стал концертмейстером контрабасовой группы оркестра Большого театра и профессором класса контрабаса Московского филармонического

училища. В 1902 г. Кусевицкий получил звание солиста императорских театров, до него ни один контрабасист этого звания не получал. Оно давало право в любое время года брать отпуск в Большом театре для концертных выступлений и гастролей. В 1903 г. Кусевицкий был в отпуске более четырех месяцев, с огромным успехом выступая в качестве контрабасиста-солиста в Москве, Петербурге, Берлине, Байрейте, Дрездене, Праге. Московские газеты писали: «Русский контрабасист в качестве солиста на немецкой симфонической эстраде – ну это ли не сказка?».

Еще в 1902 г. Кусевицкий писал, что обстоятельства вынудили его поступить в класс контрабаса, но его мечта – стать дирижером. Второй женой Кусевицкого была дочь миллионера-мецената Ушкова, разбогатевшего на торговле чаем. Через неделю после свадьбы Кусевицкий увольняется из Большого театра «по семейным обстоятельствам», и публикует статью в московской газете об изнурительном труде артистов оркестра Большого театра. После этого оставаться в России было опасно и Кусевицкий уехал в Берлин.

С 1908 г. он сокращает количество сольных выступлений и большую часть времени посвящает дирижированию. Среди биографов Кусевицкого нет единого мнения о том, кто был его учителем. Одни утверждают, что Вейнгартнер, другие – Мук, третьи доказывают, что он был студентом класса Никиша. Сам Кусевицкий по-разному говорит об этом. «Я имел честь и преимущество изучать искусство дирижирования с Артуром Никишем», – сказал он музыкальному критику «Нью-Йорк Таймс»; критику А.Седых: «Уроков я ни у кого не брал». На самом же деле Кусевицкий не занимался ни у Никиша, ни у Вейнгартнера, ни у Мука в строгом смысле слова; в то же время все они, а также Малер, Мотль и другие оказали влияние на его становление, как дирижёра. Кусевицкий играл в оркестре под управлением Никиша в Москве, посещал его репетиции и концерты в Лейпцигском Гевандхаусе и Берлинской филармонии. Как и для большинства выдающихся дирижёров XIX и начала XX вв., школой Кусевицкого была практика.

Его система занятий дирижированием была необычной для того времени. Как оркестровый музыкант он в общих чертах знал элементы дирижерской техники, прекрасно разбирался в специфике струнных инструментов. Кусевицкий, живя в Европе, не пропускал ни одного интересного симфонического концерта и особенно репетиций, на которые всегда приходил с партитурами. На этих репетициях – «уроках» он получил больше, чем в любом дирижерском консерваторском классе.

Критик Д. Эвен писал: «Начинает он чтение новой партитуры с начала до конца; потом читает ее вторично, изучая инструментовку. Места, чем-

нибудь смущающие его, он проверяет за роялем, однако, это бывает редко <...>. Прочитав таким образом партитуру несколько раз, Кусевицкий отмечает свои замыслы потактно. В подобном анализе его превзошел только один Тосканини».

Кусевицкий очень много работал, дирижируя произведениями, которые пианист играл по фортепианному переложению или по партитуре. Ему в этом помогали известные пианисты И. Добровейн, М. Бихтер и другие. Кусевицкий многократно повторял то или иное место, добиваясь точности и выразительности жеста, максимальной свободы, четкой координации движений. Иногда он дирижировал воображаемым оркестром перед зеркалом или перед расставленными соответственно расположению оркестра стульями. В 1906 – 1908 гг. Кусевицкий нанимал студенческий оркестр, усиленный профессиональными музыкантами. Имея возможность оплачивать любое количество репетиций, он занимался столько, сколько считал нужным для воплощения своих музыкальных замыслов. Кусевицкий вспоминал: «Много было репетиций, я прошел огромный репертуар, пока не почувствовал, что владею собой». Пожалуй, до Кусевицкого не было дирижера, имевшего такую большую преддебютную практику.

Дебют с Берлинским филармоническим оркестром 23 января 1908 г. прошел удачно. Программа состояла из произведений Чайковского, Танеева, Сергей Рахманинов исполнил свой Второй концерт для фортепиано с оркестром. После успешного дебюта посыпались предложения. Кусевицкий дирижирует Лондонским, Венским, Парижским симфоническим оркестрами. Несмотря на приглашение гастролировать в Америке, Кусевицкий вернулся в Россию. Он возглавил симфонические концерты Петербургского отделения Русского Музыкального общества, основал абонементные симфонические концерты в Москве. До Кусевицкого ни один русский дирижер не удостоивался с первых же шагов столь единодушного одобрения. В 1910 г. Артур Никиш, прослушав выступление Кусевицкого в Берлине, сказал: «Я изумлен! Как вы могли достичь таких высот в дирижировании за столь короткое время? Вы прирожденный дирижер. Все есть – техника, воображение, темперамент, и все вы исполняете с такой пластичностью <...> Удивительно! Право, я не знаю никого, кто бы мог лучше дирижировать этими произведениями».

Кусевицкий уважал мнение каждого оркестранта, считался с индивидуальностью музыканта, не повышал голоса. Если находил доводы исполнителя убедительными, то никогда не навязывал своих решений. Примером педагогических способностей Кусевицкого-дирижера является организованный им в Москве первый постоянный симфонический оркестр.

Репетиции начались с 8 сентября 1911 г., а с 20 сентября по 1 октября в Москве и Петербурге были исполнены подряд все симфонии Бетховена. До 1920 г. дирижер семь раз провел этот цикл.

Автор фундаментальных исследований по истории музыки Ляйхтентритт писал, что после смерти Никиша в 1922 г. международный авторитет Кусевицкого был большим, чем у кого-либо из современных дирижеров. «Поэму экстаза» А. Скрябина открыл миру Кусевицкий, хотя она и до него исполнялась многими дирижерами. Первое исполнение «Прометея» (Поэмы огня) Скрябин также доверил маэстро. Несколько лет подряд Кусевицкий организовывал за свой счет турне с оркестром по Волге, выступая в прибрежных городах от Твери до Астрахани. А. Скрябин принимал участие в качестве солиста. В 1909 г. Кусевицкий создал «Российское музыкальное издательство» и зарегистрировал его в Берлине, так как в те годы Россия не могла обеспечить охрану авторских прав; организовал «Концерты Кусевицкого». У него выступали дирижеры Никиш, Менгельберг, Фрид, Фительберг и другие, солистами он приглашал не только выдающихся западноевропейских музыкантов, но главным образом соотечественников: М. Полякина, М. Эльмана, Я. Хейфеца, А. Гольденвейзера, С. Рахманинова и других.

В двадцатых годах Кусевицкий жил в Париже. Он поставил в «Гранд-Опера» «Бориса Годунова» и «Хованщину» Муссорского. За успешную пропаганду современной французской музыки был награжден высшей наградой Франции – орденом Почетного легиона. С 1924 по 1949 г. Кусевицкий возглавлял Бостонский симфонический оркестр, передав его потом Шарлю Мюншу. Чаще всего Кусевицкий исполнял сочинения Бетховена, Чайковского, Скрябина, затем Дебюсси, Р. Штрауса, Вагнера, Брамса, Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. Он записал на пластинки огромное количество произведений, музыка русских и советских композиторов занимала почетное место.

Кусевицкий организовал Беркширский музыкальный центр, ежегодно проводил курсы молодых дирижеров. Среди его учеников – Леонард Бернстайн. На средства «Фонда Кусевицкого», созданного в 1942 г., были написаны замечательные произведения: опера Бриттена «Питер Граймс», «Концерт для оркестра» Бартока, «Уцелевший из Варшавы» Шенберга и другие.

Таким образом, на развитие русской и советской дирижерской школы большое влияние оказали чешские дирижеры, имя В.И. Сука среди них – в первом ряду. Русские дирижеры С. Рахманинов и С. Кусевицкий прославили

русскую музыкальную культуру в России и за рубежом. Деятельность этих дирижеров явилась платформой для создания советской дирижерской школы.

Тема 11. Зарождение советской школы дирижирования

Вопросы:

11.1. Педагогическая деятельность Н. Малько, К. Сараджева, А. Гаука.

11.2. Деятельность Э. Купера.

11.1. Педагогическая деятельность Н. Малько, К. Сараджева, А. Гаука

«Дирижерское искусство как специальная музыкальная дисциплина в прошлом не имела места в консерваториях России, ибо слишком прочно доминировало убеждение, что учить дирижерству нельзя, что вообще этим может заниматься всякий музыкант и что успех зависит исключительно от степени его общей музыкальной одаренности и музыкально-теоретической осведомленности».

К.С. Сараджев

В начале 20-х гг. XX в. в Советской России возникла потребность в профессиональных дирижерах, особенно ощущалась нехватка квалифицированных кадров в оперных театрах. В 1922 – 1932 годах в Москве работал Первый симфонический ансамбль без дирижера (Персимфанс), созданный по инициативе профессора Московской консерватории Л.М. Цейтлина. Цейтлин и многие другие музыкальные и партийные деятели утверждали, что в стране победившего пролетариата не может быть места для дирижерской профессии, ибо дирижирование – это проявление диктаторства и насилия над человеческой свободой. По примеру Персимфанса оркестры без дирижера были организованы в Ленинграде, Киеве, Харькове, Воронеже, Тбилиси.

А. Луначарский, А. Гольденвейзер, М.Ипполитов-Иванов и другие сторонники необходимости обучения дирижерской профессии отстаивали свои позиции. В 1922 г. было принято решение об открытии в Московской консерватории дирижерского класса. Известный дирижер Николай Андреевич Малько наметил программу занятий для дирижеров, рассчитанную на три года и стал эти занятия проводить.

Н.А. Малько (1883–1961) – русский дирижер и педагог. Окончил Петербургскую консерваторию. Совершенствовался как дирижер у Ф.Мотля в Мюнхене. Работал в Мариинском театре, в 1918 – 1921 годах был директором народной консерватории и главным дирижером симфонического оркестра в Витебске, где провёл около 250 симфонических концертов. Малько – первый исполнитель Первой симфонии Шостаковича. Дирижировал и преподавал в Москве, Харькове, Киеве. В 1925 – 1928 гг. – профессор Ленинградской консерватории и главный дирижер Ленинградской филармонии. У Малько некоторое время учились Б.Э. Хайкин, Л.М. Гинзбург, Е.А. Мравинский, А.Ш. Мелик-Пашаев, Н.С. Рабинович, И.А. Мусин и другие дирижеры.

С 1928 г. жил за границей, был дирижером Радио в Копенгагене, работал в США, Австралии. Малько – автор книги «Основы техники дирижирования». Дирижерская манера его отличалась рационализмом.

В программе Малько в дополнение к основным предметам будущие дирижеры изучали чтение партитур, историю симфонической литературы, технику дирижирования, дирижерское искусство. Впервые в истории обучения дирижеров был поставлен вопрос о мануальной технике.

К сожалению, конкурсного отбора в дирижерский класс не было, его могли посещать все желающие. Несмотря на требования Малько, специального оркестра для практики студентов дирижерского класса создано не было. Занятия приходилось строить по принципу беседы о дирижёрской профессии, оркестровые репетиции не планировались, студенты дирижировали под фортепиано. Малько активно боролся с формальным «тактированием», примитивное отсчитывание тактов вызывало у него резкий протест. С горечью писал Малько о том, что: «любой средний западный дирижер благодаря полученному правильному воспитанию имеет значительные преимущества перед более талантливым, но не обладающим необходимой культурой и знаниями русским дирижером».

В 1923 г. на исполнительском отделении Московской консерватории был открыт прием в класс дирижирования. Курс обучения был увеличен до 5 лет. Музыкальные занятия и по глубине освоения, и по объему соответствовали уровню обучения композиторов. Особое внимание уделялось чтению партитур и ритмической гимнастике. Возглавил дирижерский класс опытный дирижер и педагог Константин Соломонович Сараджев.

К.С. Сараджев (1877–1954) – народный артист Армянской ССР. Учился у А. Никиша, отлично усвоив художественные принципы и технические приемы его школы. Дирижировал премьеры 2, 4, 5, 7 – 9 и 11

симфонией Н. Мясковского, Второй симфонией Шостаковича. Руководил дирижерским факультетом Московской консерватории с 1922 по 1935 г. Являясь, по существу, создателем этого факультета, воспитал знаменитых советских дирижеров Б.Э. Хайкина, М.И. Павермана, Л.М. Гинзбурга, С.С. Сахарова, С.П. Горчакова и др.

М.И. Паверман вспоминал: «Занимались мы всегда вместе, всем курсом. В день урока по специальности у нас никаких других занятий не было, и мы проводили все время в классе нашего педагога, хотя бы урок продолжался несколько часов. За время такого урока ученик знакомился с большим количеством произведений, разучиваемых в классе другими студентами. Собственно дирижерской технике он уделял не так много внимания; больше, конечно, на первом курсе. Впоследствии все внимание педагога переключалось на изучение произведений, но Константин Соломонович все время следил за тем, как студент стоит, как он дышит, как держит палочку. Изучая различные сочинения – симфонии, увертюры и т.п., - Константин Соломонович никогда не подавлял ученика своим авторитетом, не навязывал свои трактовки, но всегда направлял его по правильному пути, прививал хороший вкус, приучая к пониманию стиля произведения и в то же время предоставляя ученику свободу интерпретации». Сараджев считал чрезвычайно важным тщательное изучение музыкальной литературы, симфонических партитур, посещение репетиций в Филармонии и оперном театре.

В 1924 г. Сараджев возглавил основанный при его активном участии любительский симфонический оркестр в Механико-электротехническом институте. К работе оркестра он привлекал и учеников своего дирижерского класса. Подбирая программы для своих студентов, Сараджев учитывал индивидуальные особенности каждого. О сараджевской методике преподавания дирижирования дает представление его письмо к бывшему ученику Б.Э. Хайкину, профессору Ленинградской консерватории. По мнению Сараджева, для подготовки дирижера недостаточен пятилетний срок, а необходимо минимум семь лет. Он подчеркивает, что дирижер, окончивший консерваторию: «должен выступать с исполнением огромного количества сложнейших произведений различных стилей; должен быть во всеоружии перед оркестровой массой, быть готовым полноценно дать ответ на всякий заданный музыкальный вопрос, чтобы удержать свой авторитет на должной высоте не административными средствами воздействия, а иными: знаниями литературы вообще, истории, как общей, так и музыки. Дирижер должен знать как следует все виды музыкальных форм, знать историю искусства, терминологию».

Большое значение придавал Сараджев хорошо организованной практике. Он считал обязательным, чтобы эта практика носила не случайный характер, чтобы студент появлялся перед дирижерским пюпитром после самой тщательной проработки партитуры с педагогом и технически и музыкально, чтобы не было простого махания руками и игры оркестра «самотеком», как это бывает зачастую с весьма многими заправскими дирижерами.

Таким образом, и Малько, и Сараджев считали, что обучающийся на дирижёрском факультете должен:

- а) иметь высокий уровень общемузыкального образования;
- б) теоретически и практически знать инструменты оркестра;
- в) уметь читать партитуры;
- г) владеть техникой дирижирования;
- д) иметь практику работы с оркестром.

А.В. Гаук (1893–1963) – советский дирижер и педагог, народный артист РСФСР. В 1917 г. окончил Петроградскую консерваторию по классам фортепиано, композиции и дирижирования. В 1930 – 1933 гг. работал главным дирижером Ленинградской филармонии. В 1953 – 1962 г. возглавлял Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио. Под управлением Гаука впервые был исполнен ряд произведений Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна и других советских композиторов. Педагогическая деятельность Гаука сыграла огромную роль в создании и развитии советского дирижерского искусства. Он преподавал в Ленинградской (1927–1933, 1946–1948), Тбилисской (1941–1943), Московской (1939–1963) консерваториях. Среди учеников Гаука – Е.А. Мравинский, А.Ш. Мелик-Пашаев, Э.П. Грикуров, Е.Ф. Светланов, Н.С. Рабинович, И.А. Мусин, Г.П. Проваторов и др.

Вспоминает А.Ш. Мелик-Пашаев: «По моему убеждению, Александр Васильевич был прирожденным и талантливым педагогом. Он никогда не пускался в длинные рассуждения, никогда не отрывал теорию от практики: студент, приготовивший задание, становился за пульт и дирижировал часто симфонией или оперным отрывком, исполнявшимся в четыре руки его товарищами. Гаук попутно обсуждал вместе со всеми форму, оттенки, темпы произведения, его общий характер и, что очень важно, манеру и приёмы дирижирования; пластичность и выразительность жеста, общее эмоциональное наполнение, концентрацию кульминаций и т.д.»

Гаук, несмотря на молодость, очень быстро завоевал авторитет среди своих учеников. Может быть, он и не имел педагогического опыта, но

популярность его как дирижера была очень велика. Н.С. Рабинович писал: «Никаких точных программ этого курса не существовало, а просто мы встречались в классе еще с одним дирижером, более близким нам по возрасту (Гауку было тогда около 35 лет), с которым играли в четыре руки, часто с нарочными ошибками или в неправильных тональностях, с ритмическими и динамическими погрешностями, которые нужно было тут же исправлять».

В 30-е гг. XX в. сложилась система подготовки оперно-симфонических дирижеров. Были установлены сроки обучения и определены профессиональные требования к учащимся, утверждены учебные планы. Появилась подробная программа курса «Дирижирование». Сложилась система преемственности в обучении (вуз – аспирантура).

11.2. Деятельность Э. Купера.

Э.А. Купер (1877–1960) – русский дирижер. Учился в Одесском музыкальном училище, затем в 1891 – 1893 гг. в Венской консерватории как скрипач и композитор. Работал дирижером в оперных театрах Одессы, Харькова, Петербурга, Киева, Москвы. В Частной опере Зимина в Москве под управлением Купера состоялась премьера оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Он первый дирижировал «Поэмой экстаза» и Третьей симфонией Скрябина. С 1910 по 1919 г. Купер работал в Большом театре. С 1919 по 1924 гг. он – профессор Петербургской консерватории. Э.А. Купер был знающим и требовательным педагогом. К активным занятиям дирижированием он допускал лишь тех студентов, которые хорошо разбирались в возможностях оркестра, пройдя двухлетний курс инструментовки.

Вспоминает дирижер Г.Я. Юдин: «В те годы занятия в дирижерском классе Ленинградской консерватории были организованы так, что большей частью не совпадали по времени с оркестровыми репетициями в филармонии. Но если случались совпадения, <...> то все занятия для нас отменялись и мы отправлялись на репетицию. Посещение репетиций было для нас почти обязательным; конечно, неявка не отмечалась в журнале, но трудно было представить себе, чтобы кто-либо из моих товарищей пропустил хотя бы одну репетицию Клемперера или Вальтера ради чего бы то ни было. Здесь мы учились больше, чем в классе, ибо соприкосновение с таким искусством для большинства из нас сделало неприемлемыми на всю жизнь иные художественные нормы. Это искусство вызвало стремление – практически, разумеется, недостижимое или труднодоступное – к самому высокому идеалу и к самой высокой требовательности к себе и ко всем окружающим. Именно из-за того, что смолodu нам довелось соприкоснуться

с искусством Клемперера, Вальтера, <...> (добавлю к ним и Эмиля Купера), - именно из-за этого нас сейчас не может удовлетворить многое, вызывающее восторг у последующих поколений музыкантов и слушателей». В период московских гастролей Клемперера директор Московской консерватории Г.Г. Нейгауз сказал: «Если кто-нибудь из дирижерского класса пропустит хотя бы одну репетицию Клемперера, немедленно сообщите об этом мне».

Таким образом, в конце 20-х – начале 30-х гг. XX в. зарождалась советская дирижерская школа. В 1928 г. Московскую консерваторию окончили Л. Гинзбург, Ю. Тимофеев, Б. Хайкин – первые выпускники дирижерского отделения. На практике было опровергнуто распространённое в те годы утверждение, что Советский Союз никогда не станет родиной дирижерских дарований, так как здесь нет почвы для их создания. Иностранцы, попавшие в СССР, вели себя достаточно агрессивно, утверждали, что дирижерская техника и дирижерская воля – это что-то вроде таинственного «божьего» дара. В качестве дирижеров в нашу страну на постоянную работу часто ехали музыканты, которые не находили применения у себя на родине. В предвоенные годы Советский Союз, отказавшись от услуг иностранцев, оказался в сильном дирижерском кризисе: пустовали места главных дирижеров ведущих столичных и периферийных оркестров. Возникла идея Всесоюзного дирижерского конкурса.

Тема 12. Первый Всесоюзный конкурс дирижеров

Вопросы:

12.1. *Первый Всесоюзный конкурс дирижеров. Деятельность К. Иванова и М. Павермана.*

12.2. *Деятельность Е. Мравинского, А. Мелик-Пашаева, Н. Рахлина.*

12.1. Первый Всесоюзный конкурс дирижеров. Лауреаты и участники

В 1938 г. происходит событие, которое сразу выдвигает в первые ряды симфонического исполнительства талантливую молодежь. Это Первый Всесоюзный конкурс дирижеров, который стал первым дирижерским конкурсом во всей истории дирижерского искусства и средством выхода из дирижерского кризиса предвоенных лет.

До этого советская исполнительная практика не знала таких соревнований, новых по своей сути. В конкурсе приняли участие сорок шесть молодых музыкантов, фактически, все дирижеры страны. С.А. Самосуд возглавил жюри, в состав которого вошли выдающиеся музыканты: А. Гаук, А. Гольденвейзер, И. Дунаевский, Д. Кабалевский, Н. Мясковский, Г. Нейгауз, А. Пазовский и др. Конкурсанты работали с Государственным симфоническим оркестром СССР. На первом туре каждому дирижеру представлялась часовая репетиция, на втором – репетиция длилась два с половиной часа. На второй тур было допущено лишь шестнадцать дирижеров. Вероятно, не обошлось и без ошибок. Это касается, например, недопущения на второй тур дирижеров Н. Аносова и Н. Рабиновича. На третий тур прошли дирижеры Мравинский, А. Мелик-Пашаев, К. Иванов, Н. Рахлин, М. Паверман. Каждый из них получил сольный концерт в Большом зале консерватории. По результатам жеребьевки эту серию концертов открыл Мравинский. Он исполнил увертюру Моцарта «Директор театра», 2-ую часть Третьей симфонии Шуберта, партитуру которой получил накануне, 1-ую часть фортепианного концерта А. Хачатуряна и фантазию «Франческа да Римини» Чайковского; во втором отделении (по собственному выбору) – Пятую симфонию Шостаковича.

Успех Мравинского превзошел все ожидания, он стал победителем конкурса. Остальные места распределились так: вторая премия была присуждена Мелик-Пашаеву и Рахлину, третья – Иванову, пятая – Паверману, четвертую премию не присудили никому.

Участником конкурса являлся *К.К. Иванов*, который родился в городе Ефремове Тульской губернии в семье мастера музыкальных инструментов. Отец играл на скрипке, знал нотную грамоту и разучивал по нотам пьесы. Нередко в маленьком доме раздавались звуки оркестра, состоявшего из местных музыкантов-любителей. Руководил ими отец будущего дирижера. Систематического музыкального образования в детстве Иванов получить не мог: он рано лишился отца, и семья бедствовала. В 1920 г. через Ефремов проходил красноармейский пехотный полк, и тринадцатилетний Костя стал воспитанником этого полка. Заметив большой интерес мальчика к музыке, дирижер полкового оркестра начал обучать его игре на валторне, кларнете, трубе, дал первые уроки музыкальной грамоты. Будущий дирижёр участвовал в боевых действиях на Западном фронте, познал трудности и опасности военной службы.

В 1922 г. Иванов попал в кавалерию и стал трубачом-горнистом. Именно тогда он стал сочинять марши, польки, которые исполнялись оркестром с большим воодушевлением. Прослушав одну из пьес Иванова, командарм Первой конной армии С.М. Буденный одобритительно отозвался о ее авторе. В 1924 г. военная судьба забросила Иванова в Тифлис. Он служил в кавалерийском полку и одновременно занимался в Тифлисской консерватории по классу трубы у артиста оперного оркестра А. Гарбузова. Изучал музыкально-теоретические предметы у А. Чугунова (впоследствии дирижера Большого театра, профессора Московской консерватории). С большим вниманием отнесся к молодому талантливому музыканту М. Ипполитов-Иванов – ректор Тифлисской консерватории.

В 1927 г. Иванов переводится в Московский кавалерийский полк. При поддержке Буденного Константин получает направление в музыкальный техникум имени Скрябина. Очень много дали ему занятия с Ан. Александровым по композиции и С. Василенко по инструментовке. В 1929 г. Иванов поступил в военно-капельмейстерский класс при Московской консерватории, и успешно окончив его в 1931 г., стал студентом дирижерского факультета Московской консерватории.

Вначале Иванов был зачислен к профессору К.С. Сараджеву. вскоре Константин Соломонович переехал в Армению, возглавив Ереванскую консерваторию. Иванов некоторое время учился у Б.Э. Хайкина и, наконец, попал в класс Л.М. Гинзбурга. Константин Константинович блестяще окончил консерваторию в 1937 г. Его имя было высечено золотыми буквами на мраморной доске отличия в Малом зале консерватории. «Это – дирижер большой интуиции, музыкальной одаренности и сильного исполнительского темперамента», – писал о своем ученике профессор Л.М. Гинзбург.

Вспоминает Константин Иванов: «Хотя учителей по специальности у меня сменилось много, это не принесло и не могло принести отрицательных результатов: их основные принципы в музыке и педагогике полностью совпадали; ведь и Хайкин, и Гинзбург в своё время учились также у Сараджева.

Лео Морицевич, как и Сараджев, заставлял разучивать партитуры даже без рояля, слышать музыку внутренним слухом. Верный ли это метод? Считаю, что верный, хотя и не единственный. Прослушать «в себе» всю партитуру, конечно, невозможно или почти невозможно, но «пропустить через себя» таким образом хотя бы какую-то часть произведения очень полезно <...>. Впрочем, методы изучения партитуры могут быть различны, этот процесс очень индивидуален. Тем не менее жаль, что иные молодые дирижеры, не в обиду им будет сказано, предпочитают не тратить много сил и времени на подготовку исполнения, считая, что лучше за это время посмотреть больше материалов, дать больше концертов. А между тем партитуры бывают недоучены. И о каком артистизме и свободе руководителя можно говорить, если у него не партитура в голове, а голова в партитуре?»

После окончания Московской консерватории Иванов стал дирижером-ассистентом только что созданного Государственного симфонического оркестра СССР. В 1938 г. он с большим успехом выступил на Первом всесоюзном конкурсе дирижеров. На втором туре дирижер покорила публику и жюри Увертюрой-фантазией «Ромео и Джульетта» Чайковского, на третьем – Пятой симфонией Мясковского.

Вспоминает Константин Иванов: «Первый конкурс дирижеров действительно одна из самых незабываемых и важнейших страниц моей биографии. Но это было событие и в музыкальной жизни всей страны, ставшее началом становления молодой советской дирижерской школы. Сами за себя говорят имена победителей: Е. Мравинский, А. Мелик-Пашаев, Н. Рахлин и М. Паверман – очень разные по возрасту и дарованию, но разве всей своей дальнейшей творческой деятельностью не оправдавшие почётное звание лауреата? Разве не можем мы сегодня сказать о них: яркая, неповторимая индивидуальность, личность в искусстве?

Все мы тогда по решению жюри получили право на самостоятельные концерты (жаль, участники конкурса были лишены возможности слушать друг друга – таковы были условия соревнования), а газеты были переполнены отзывами, рецензиями, замечаниями, написанными видными деятелями нашей культуры». В одной из центральных газет было написано: «И если раньше в разговорах о русских дирижерах с гордостью называли имена Направника и Сука, работавших преимущественно в опере, а из

симфонических дирижеров упоминали лишь одного Сафонова, то сейчас, после конкурса, речь может идти о целой группе молодых советских музыкантов, в совершенстве постигших сложную науку дирижерского искусства».

Уже на следующий день после конкурса Иванов начал получать приглашения от концертных организаций и театров, но предпочел Оперный театр им. К.С. Станиславского, куда его пригласил В.Э. Мейерхольд. Здесь Иванов с большим увлечением дирижировал «Евгением Онегиным» и другими операми, готовил к постановке «Пиковую даму». Накануне премьеры началась Великая Отечественная война. Всю войну Иванов работал с Большим симфоническим оркестром Московского радиокомитета, возглавляемым Н.С. Головановым. Молодой дирижер исполнял произведения русской классической и советской музыки.

В 1946 г. Константин Иванов стал художественным руководителем и главным дирижером Государственного симфонического оркестра СССР. На протяжении длительного времени во главе лучших советских оркестров стояли зарубежные дирижеры – коллективом Московской филармонии руководил Эйген Сенкар (1934–1937), Ленинградской – Фриц Штидри (1933–1937). По традиции в Госоркестр вначале планировался художественным руководителем Отто Клемперер, с успехом гастролировавший в СССР, но потом решили иначе.

С приходом Иванова Госоркестр сразу стал набирать силу как ярко национальный и по репертуару, и по исполнительской манере – эффектной, броской, приподнято-увлеченной. Репертуар Иванова отличался необыкновенной широтой и разнообразием. Основополагающее место в нём принадлежало русской музыкальной классике, особенно Чайковскому. Очень часто дирижер исполнял произведения Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, Глазунова, Лядова, Рахманинова, Скрябина, Стравинского и других русских композиторов.

Из произведений зарубежной классики наиболее близки творческой натуре дирижера сочинения Бетховена, а также Гайдна, Моцарта, Шуберта, Берлиоза, Брамса, Листа, Вагнера, Дворжака, Грига и многих других композиторов.

Исключительно глубокая и яркая трактовка симфонической музыки Бетховена и Чайковского относится к высшим творческим достижениям выдающегося артиста, заслужившим мировое признание.

Много сил и энергии отдавал дирижер Иванов активной пропаганде советской симфонической музыки. Он первым исполнил в Москве 5 и 6 симфонии Прокофьева, а также его оперу «Война и мир» (в концертной

постановке). Д. Шостакович доверил Иванову и Госоркестру премьеру своей Двенадцатой симфонии. Автор писал дирижеру: «Я всегда с благодарностью буду помнить отличное исполнение моей Двенадцатой симфонии». Иванов организовал вечера-встречи Р.М. Глиэра, А.И. Хачатуряна, Б.Д. Кабалевского, Т.Н. Хренникова и других советских композиторов.

Маэстро долго и тщательно изучал партитуру. Он писал: «если, оперевшись на прослушанные магнитофонные записи, сведя положенный месячный или двухмесячный труд к одному-двум дням, выйти к оркестру с надеждой, что многое «уляжется», доучится на репетициях, думаю, в таких случаях и после исполнения сочинение останется неясным, нераскрытым не только для оркестра и слушателей, но и для самого маэстро». Всем молодым дирижерам Иванов советовал консультироваться у старых опытных оркестрантов, впитывать их богатые знания и опыт, детально изучать оркестровое «штриховое хозяйство».

Пожалуй, самым важным для дирижера Иванов считал артистическую индивидуальность. «Разные дирижерские школы отличаются педагогами и традициями, определяющими их <...>. Слияние школы и индивидуальности в конечном результате и формируют почерк дирижера».

Иванов высоко ценил дирижеров, у которых сочетаются «горение и контроль, разум и сердце, <...> мысли и душа. Только тогда становится возможным истинно творческое перевоплощение». Маэстро не верил в дирижеров – «универсалов», берущихся за всё, ловко маневрирующих дирижерской палочкой, «на ходу» лепящих произведение. «сколько раз, приходя в оркестр после того, как там поработал такой дирижер, приходится исправлять элементарные ошибки в оркестровых голосах <...>». Иванову всегда было что сказать оркестру при любом количестве встреч с ним и при любой программе – раннее игранной или новой. «Честно признаюсь, очень люблю репетировать, – говорил он, – думаю, что этот этап и есть настоящая дирижерская работа».

Дирижер не ограничивался концертами в Москве и других крупных городах страны. Вместе с Государственным симфоническим оркестром СССР он неоднократно выезжал и на периферии, совершал концертную поездку по городам Сибири, Дальнего Востока. С триумфальным успехом неизменно проходили концерты Иванова и его оркестра в социалистических странах и в других государствах Западной Европы, в США и Канаде, в Японии. Дирижер одним из первых советских музыкантов начал систематически выступать за рубежом с оркестрами разных стран. Поездки в Бельгию, Голландию, Францию, Англию, Португалию, Финляндию, Швецию, Мексику и другие государства постоянно вызывали восторженный

прием у слушателей и критики. Музыкальная пресса отмечала, что Иванов «без сомненья является одной из самых ярких личностей в дирижерском мире», называла его «представителем классического стиля дирижирования, совмещающего простоту и артистичность».

Иванов чрезвычайно бережно относился к интерпретаторской традиции: «некоторые, даже очень серьезные музыканты считают, что для дирижера вовсе не обязательно знать исполнительские традиции прошлого, так как, по их мнению, они глубоко индивидуальны. Совершенно с этим не согласен. Существуют школы и направления в фортепианном, вокальном искусстве, нисколько не уничтожающие личного своеобразия исполнения, почему же дирижер должен начинать все сначала?»

Несмотря на мировую славу, Константин Константинович был простым, душевным человеком, живым собеседником, чутко интересующимся всем новым в искусстве. Он всегда помогал молодым одарённым музыкантам. Огромную помощь Маэстро оказывал самодеятельным симфоническим коллективам при ЦДСА и в Рязани. Студенты Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных второй половины семидесятых годов помнят прекрасные репетиции и выступления симфонического оркестра института под управлением Иванова.

Уже будучи всемирно прославленным дирижером, К.К. Иванов блестяще окончил композиторское отделение ГМПИ имени Гнесиных. Известны его героическая поэма «Огненные годы», и «Космическая симфония» памяти Юрия Гагарина и другие сочинения.

Марк Израилевич Паверман (1907–1993) родился в Одессе. В семье музыкантов не было, но все очень любили музыку. Тетка Павермана закончила Петербургскую консерваторию по классу фортепиано А.Н. Есиповой. В шесть лет Марк начал учиться игре на скрипке в Одесской частной музыкальной школе. Вспоминает М.И. Паверман: «В нашем доме жил мой друг – Исидор Зак, в будущем – народный артист СССР, главный дирижер Новосибирского театра оперы и балета. Мы играли с ним в 4 руки, часто ходили в Одесский оперный театр, вместе поступили в Одесскую консерваторию в класс теории и композиции В.А. Золотарева, ученика Н.А. Римского-Корсакова. Мы выбрали этот факультет потому, что дирижерского класса в Одесской консерватории не было».

Паверман работал в Оперном театре ударником, изучил очень много опер, мечтал о дирижерской карьере. Летом симфонический оркестр оперного театра часто работал в городском саду. С ним выступали известные дирижеры Н.А. Малько, Л.П. Штейнберг, И.В. Прибик, Г.А. Столяров.

В 1925 г. Паверман поступил в Московскую консерваторию, в класс профессора Константина Соломоновича Сараджева. Марк Израилевич вспомнил: «Дирижерский класс был впервые организован в Московской консерватории К.С.Сараджевым <...>. Помню, как в конце 1926 г. к нам в класс на урок пришел гастролировавший тогда в Москве знаменитый немецкий дирижер Феликс Вейнгартнер. Мне выпало счастье дирижировать финалом «Военной» соль-мажорной симфонии Гайдна. Естественно, что мнение такого выдающегося дирижера (его называли преемником Артура Никиша) о молодом дирижерском факультете было для К.С. Сараджева очень ценно. И какой радостью, и гордостью за своих учеников сняли глаза нашего учителя, когда он услышал положительный отзыв Вейнгартнера о прослушанном уроке».

После окончания консерватории Паверман работал дирижером оркестра Советской филармонии («Софил»), затем в 1931 – 1934 гг. в симфоническом оркестре Всесоюзного радио, куда его приняли по конкурсу.

С 1934 по 1970 гг. Паверман работал главным дирижером симфонического оркестра в Свердловске. В 1938 г. стал лауреатом Первого Всесоюзного конкурса дирижеров в Москве, получив пятую премию. В отличие от других лауреатов, не остался в столичных оркестрах, а уехал на периферию, в Ростовскую филармонию, где возглавлял симфонический оркестр с 1938 по 1944 гг. Затем опять возглавил Свердловский симфонический оркестр. С 1935 г. – преподаватель Уральской консерватории, с 1946 года – профессор.

Паверман внес большой вклад в развитие музыкальной культуры Урала. Созданный им оркестр Свердловской филармонии принадлежит к числу лучших симфонических коллективов России. «Он всех нас научил музыке», – так говорят о Маэстро несколько поколений свердловских музыкантов. Паверман подготовил более сорока молодых дирижеров. Среди них – народные артисты России Е.В. Колобов, Е.В. Бражник, П.И. Горбунов, П.С. Варивода, заслуженный артист России В.А. Вишневецкий и многие другие.

Марк Израилевич считал, что из многих качеств, необходимых дирижеру, главное – умение объединить музыкантов в коллектив единомышленников. «Дирижер должен быть педагогом, психологом», – говорил он. «Богом» дирижирования для Павермана был Отто Клемперер. В оркестре, которым дирижировал Клемперер, Марку Израилевичу довелось в молодые годы поиграть на челесте.

«Дирижер не должен отвлекать внимание публики от исполняемой музыки», – любил повторять профессор, – «он должен помочь слушателям понять ее содержание».

Репертуар дирижера был большим, но любимыми композиторами были Чайковский, Рахманинов, Рихард Штраус. Паверман дал путевку в жизнь многим произведениям уральских композиторов. Сущность личности замечательного дирижера и педагога Марка Израилевича Павермана можно определить одним словом – интеллигентность.

12.2. Деятельность Е. Мравинского, А. Мелик-Пашаева, Н. Рахлина.

Е.А. Мравинский (1903–1988) родился в Петербурге в интеллигентной семье, где царили высокие нравственные идеалы, где любили и знали музыку. В детстве и отрочестве помимо родителей серьезное воздействие на нравственное и эстетическое развитие Евгения оказали две тётки; одна – знаменитая певица, ведущая солистка Мариинского театра Евгения Константиновна Мравина, другая – деятель революционного движения, впоследствии видный советский дипломат Александра Михайловна Коллонтай.

В шесть лет Женю начали обучать игре на фортепиано у опытного педагога Валентины Августовны Стрэм. Ее тонкая вдохновенная игра навсегда запечатлелась в памяти маленького музыканта. В 1909 г. Мравинский первый раз увидел и услышал симфонический оркестр. В этот незабываемый день родители повели его на балет Чайковского «Спящая красавица» в Мариинский театр. Впечатление от музыки и балетного действия было необычайно ярким.

Вынужденный после смерти отца искать работу, юноша поступает в группу миманса бывшего Мариинского театра. Здесь он мог наблюдать работу выдающихся певцов, танцовщиков, дирижеров вблизи. Особенное влияние на молодого Мравинского оказал главный дирижер театра Эмиль Купер. «Именно он и внедрил в меня тот «гран отравы», который на всю жизнь связал меня с дирижерским искусством», – писал в 60-х гг. XX в. Евгений Мравинский.

В детские и юношеские годы будущий дирижер проявлял интерес к естествознанию – ботанике, зоологии, биологии. В 1920 г. он поступил в Петроградский университет на факультет естествознания, однако проучившись меньше года, прекратил занятия.

Не оставляя работы в театре, Мравинский устроился штатным пианистом в Хореографическое училище, с которым был связан в течение десяти лет (1921–1931), великолепно проявив себя в качестве

аккомпаниатора. В 1923 г. Мравинский поступал в консерваторию в класс контрабаса, но, несмотря на благополучный исход экзаменов, не был принят. «К этому меня побудило отсутствие необходимых теоретических знаний, предъявляемых к поступающим на композиторское отделение, куда мне давно хотелось попасть», – вспоминал впоследствии Мравинский.

Юноша не опустил рук и начал посещать классы Петроградской академической капеллы, где изучал музыкально-теоретические дисциплины. Через год он выдержал экзамены в консерваторию, теперь уже в класс композиции профессора В.В. Щербачева. Мравинский был предельно требовательным к себе и, оценив свои композиторские работы, решил через некоторое время перейти на дирижерский факультет. Он поступил в класс профессора Н.А. Малько. Эти занятия не принесли радости ни ученику, ни педагогу. Малько хоть и был к тому времени достаточно опытным музыкантом, но не сумел разглядеть в Мравинском яркого дирижерского дарования.

После отъезда Малько за границу Мравинский перешёл в класс А.В. Гаука. Контакт между учителем и учеником установился сразу. Мравинский быстро приобрел технические навыки, умение работать с партитурой. Однако не хватало самого главного – практического опыта работы с оркестром. Мравинский нашел выход из положения – он пошел к руководителю симфонического оркестра совторгслужащих с просьбой разрешить ему поработать с этим любительским коллективом. Мравинскому было разрешено сидеть на репетициях этого оркестра, затем репетировать, а через некоторое время он провел два открытых концерта. Автором одной из одобренных рецензий был И.И. Соллертинский.

На сцене Оперной студии консерватории Мравинский великолепно дирижировал оперой Бизе «Кармен». Весной 1931 г. он закончил консерваторию по классу дирижирования, а летом состоялась его первая встреча с прославленным оркестром Ленинградской филармонии. В Саду отдыха Мравинский дирижировал увертюрами «Эгмонт» и «Леонора» № 3 Бетховена, вступлением к опере Мусоргского «Сорочинская ярмарка» и другими произведениями.

В этом же 1931 г. Мравинский был назначен дирижером-ассистентом в Ленинградский театр оперы и балета, в котором работал более шести лет. Он поставил три балета Чайковского, его оперу «Мазепа», «Бахчисарайский фонтан» Асафьева. Участие в балетных постановках заложило основу большой любви дирижёра к балетам Чайковского, которой он не изменял на протяжении всей своей творческой жизни. Помимо сюит из «Щелкунчика» и

«Лебединого озера» Мравинский неоднократно исполнял в концертах полностью всю музыку балета «Спящая красавица».

В этот период его все больше привлекает концертная эстрада, все чаще дирижер появляется за пультом филармонического оркестра. Помимо сочинений Бетховена и Чайковского, Листа и Вагнера, Глазунова и Скрябина, он работает над новыми произведениями советских композиторов. Мравинский посещает репетиции советских и зарубежных дирижеров, читает все, что написано о дирижировании, беседует с опытными оркестрантами.

Осенью 1937 г. в Ленинграде проходила первая Декада советской музыки. Мравинскому предложили продирижировать только что законченной Пятой симфонией Шостаковича. В середине 60-х гг. XX в. дирижер писал: «До сих пор не могу понять, как это я осмелился принять такое предложение без особых колебаний и раздумий. Если бы мне сделали его сейчас, то я бы долго размышлял, сомневался и, может быть, в конце концов не решился. Ведь на карту была поставлена не только моя репутация, но и – что гораздо важнее – судьба нового, никому еще не известного произведения композитора. Но меня извиняло то, что я был молод и не сознавал ни предстоящих трудностей, ни всей ответственности, которая выпала на мою долю». Исполнение симфонии стало событием в советском музыкальном искусстве и принесло славу не только композитору, но и дирижеру.

Уже на первом туре Всесоюзного конкурса дирижеров Мравинский обратил на себя внимание. Г. Нейгауз вспоминал: «Очень показательно, как Мравинский приступил к репетиции Баха. Он обратился к оркестру с техническими указаниями по поводу мелизмов и других особенностей баховского стиля. Уже эти беглые замечания, превратившиеся в маленькую, но очень содержательную лекцию, сразу показали основательные познания дирижера. Вопрос о мелизмах в произведениях Баха считается трудным и спорным. И тем не менее Мравинский сумел выразить свою мысль и свои художественные намерения с удивительной ясностью и простотой».

После победы в конкурсе дирижеров приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР Мравинский был назначен руководителем оркестра Ленинградской филармонии. Молодой дирижер хотел работать с этим коллективом в качестве рядового дирижера, но после проявленной Комитетом настойчивости согласился возглавить оркестр. Мастерство ленинградского оркестра было очень высоким, но в то же время частая смена руководства, отсутствие настоящей дисциплины, дух самоуверенности и непогрешимости мешали оркестру. Начало работы Мравинского было очень тяжёлым. «Старожилы» оркестра, привыкшие повелевать молодыми

дирижерами, встретили нового руководителя сдержанно и настороженно. Мравинский был едва ли не самым молодым членом коллектива, многих ветеранов отпугнул возраст дирижера и отсутствие у него опыта руководства коллективом.

Когда Мравинский ввел строгую дисциплину, в среде музыкантов началось скрытое противодействие. Опытные оркестранты не стеснялись на репетиции поправлять Мравинского, ссылаясь на имена известных дирижеров. Однако, молодой руководитель, обладая незаурядной выдержкой, не растерялся, а настойчиво утверждал свои принципы в работе.

В первые два сезона Мравинский сыграл более 100 произведений. Надо было быстрыми темпами приобретать опыт, да еще в обстановке скрытого недовольства, а иногда и при явной неблагожелательности. В мае 1940 г. Мравинский с большим успехом провел московские гастроли оркестра. Особых похвал заслужили интерпретации Шестой симфонии Чайковского, Седьмой Брукнера и Пятой Шостаковича. На протяжении всей жизни Мравинского эти шедевры украшали его репертуар.

И.И. Соллертинский говорил: «Мравинский провел титаническую работу. Ему, в его амплуа главного дирижера, пришлось взять на себя весь монументальный и весь остальной мировой симфонический репертуар. Он должен был овладеть и Малером и Брукнером. Ему принадлежит честь дирижирования Пятой и Шестой симфониями Шостаковича. Скажу без преувеличения: всякий другой дирижер меньшего масштаба сломился бы под этой непосильной ношей, и у нас, музыкантов, друзей Мравинского, не раз возникало сомнение: не поплатится ли он менингитом, взяв на себя репертуар, который доньше был разделён между первоклассными западноевропейскими дирижерами. Но к чести Мравинского (я говорю это как музыкант, а не как художественный руководитель филармонии), он из этого испытания – действительно испытания огнем – вышел блестяще».

В годы Великой Отечественной войны Мравинский не только сумел сохранить свой оркестр, но и вывел его на более высокий исполнительский уровень. Коллектив был эвакуирован в Новосибирск. Многие считали, что в городе, где в те годы не было своего симфонического оркестра, в лучшем случае можно играть лишь популярную и легкую музыку. Мравинский категорически восстал против такой точки зрения. В первом же интервью после возвращения в Ленинград он сказал: «Всюду, где приходилось выступать нашему коллективу, мы чувствовали себя посланцами Ленинграда, а это, как известно, налагает большие обязанности, на каждого из нас. Нигде, ни при каких обстоятельствах, мы не позволяли себе снижать того уровня творческой работы, какой требовали от нас ленинградские слушатели». За

три года, проведенные в Сибири, коллектив дал 538 концертов, которые посетило около 400 000 слушателей.

9 июля 1942 г. Мравинский исполнил в Новосибирске Седьмую симфонию Шостаковича. Автор, присутствовал на этом концерте и спустя два месяца написал: «В нашей стране симфония исполнялась во многих городах. В родном Ленинграде дирижировал К. Элиасберг. Москвичи слушали ее несколько раз под управлением С. Самосуда. Во Фрунзе и Алма-Ате симфонию исполнил Государственный симфонический оркестр, руководимый Н. Рахлиным. Я глубоко благодарен советским и иностранным дирижерам за ту любовь и внимание, какое они проявили к моей симфонии. Но наиболее близко мне как автору прозвучала она в исполнении оркестра Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского».

В судьбе дирижера общение с Шостаковичем сыграло исключительную роль. В сборнике «Дмитрий Шостакович», опубликованном к шестидесятилетию композитора, Мравинский написал: «Если бы мне пришлось заполнять анкету, посвященную главным событиям моей биографии, то на ее вопросы я бы ответил так: Самая значительная человеческая встреча в Вашей жизни? – С Шостаковичем. Самые сильные музыкальные впечатления? – От творчества Шостаковича. Самое важное в Вашей исполнительской деятельности? – Работа под управлением Шостаковича. Самые большие трудности, стоявшие на Вашем пути дирижера? – Препятствия и противодействие, «мучительные роды» при подготовке почти каждой премьеры симфоний Шостаковича».

Мравинский был первым исполнителем величайших симфоний Шостаковича – Пятой, Шестой, Восьмой, Девятой, Десятой, Одиннадцатой, Двенадцатой. На одной из репетиций, перед премьерой Восьмой симфонии, Шостакович объявил, что посвящает Евгению Александровичу Мравинскому это свое произведение.

Следует подчеркнуть, что даже в тех случаях, когда первыми исполнителями симфоний были другие дирижеры, Шостакович, знакомясь с интерпретацией Мравинского, выделял ее как образцовую. Мравинский дирижировал премьерами Первого скрипичного и Первого виолончельного концерта Шостаковича.

С 1950 по 1975 г. Ленинградский оркестр побывал во многих городах Советского Союза – от Таллинна до Красноярска, выступил в 24 зарубежных странах. Знаменитый швейцарский дирижер Эрнест Ансерме с восхищением сказал Мравинскому после его выступления с Ленинградским оркестром в Женеве в 1960 г.: «Да, вот это – правда! Это – настоящее!».

В одном из интервью Мравинский сказал: «Я твердо убежден, что гастроли не требуют какой-либо чрезвычайной подготовки. Основой и главным критерием должен стать высокий уровень повседневных концертов. Просто за рубежом надо играть не хуже, чем дома. Да и стремиться надо не к количеству программ, а к их качеству. Лучше меньше, да лучше».

Великие музыканты считали за честь выступить с оркестром Мравинского: Рихтер и Гилельс, Ойстрах и Коган, Шафран и Оборин, а также В. Клиберн, И. Стерн и Л. Стоковский (США), А. Фишер (Венгрия), Ш. Мюнш (Франция) и др.

Первым из советских дирижеров Мравинский начал активную популяризацию симфоний Брукнера. Интерпретации Чайковского Мравинским столь же выдающееся явление, как тосканиниевский Верди, Скрябин Софроницкого, Вагнер Фуртвенглера. Крупнейшие достижения Мравинского связаны с музыкой Бетховена, Брамса, Вагнера, Прокофьева, Стравинского.

Он принадлежит к числу художников с предельно развитым чувством ответственности за дело, которому отданы силы и знания. В дирижерской манере Мравинского нет ничего внешнего, чувства никогда не выставляются напоказ. Иногда Мравинского упрекали за «академический аскетизм».

Дирижер славился исключительным репетиционным мастерством. Свидетельствует Шостакович: «Наиболее близко я узнал Мравинского во время нашей совместной работы над моей Пятой симфонией. Должен сознаться, что сначала меня несколько испугал метод Мравинского. Мне показалось, что он слишком много копается в мелочах, слишком много внимания уделяет частностям, и мне показалось, что это повредит общему замыслу. О каждом такте, о каждой мысли Мравинский учинял мне подлинный допрос, требуя от меня ответа на все возникавшие у него сомнения. Но уже на пятый день нашей совместной работы с ним я понял, что такой метод является безусловно правильным. Я стал серьезнее относиться к своей работе, наблюдая, как серьезно работает Мравинский. Я понял, что дирижер не должен петь подобно соловью. Талант должен прежде всего сочетаться с долгой и кропотливой работой».

Подготовленные Мравинским произведения отмечались филигранной отделкой. Мало кто из мастеров дирижерского искусства умел так целенаправленно, углубленно, с поразительной эффективностью работать с оркестром. Особое внимание дирижер уделял ритму, тембровому колориту, балансу звучания, ансамблевой слаженности, точности динамических нюансов.

К. Кондрашин писал: «Когда он дирижирует Моцартом, оркестр звучит как камерный, хотя имеет полный состав; когда дирижирует Брукнера, у него совершенно иное звучание; Чайковского – третье. Он умеет этого добиться, требуя разного качества вибрации. Правда, очень кропотливой работой. Но такие важные вещи и требуют большого труда».

Если исходить из общепринятых норм, то Мравинский репетирует много. Если же судить по самому ходу репетиционного процесса, то он никогда не бывает излишне длинным. Он таков, как заранее задуман: ознакомление оркестра с сочинением в целом, разработка крупных пластов произведения, совершенствование деталей, возвращение к целому на новом уровне. Если сочинение новое, репетиций бывает более десяти. Повторение уже игранных сочинений у Мравинского никогда не бывает буквальным. Это отмечает концертмейстер ленинградского оркестра В. Либерман: «Каждый раз дирижер ставит перед оркестром новые задачи, которые всегда оказываются сложнее, ответственнее и в конечном итоге значительнее задач вчерашних. Мравинский обладает каким-то необъяснимым, сверхъестественным умением «извлечь» из оркестра все ресурсы, заставить музыканта сделать невозможное. Поэтому работать с Мравинским не только поучительно, полезно, но и в высшей степени интересно. И вместе с тем трудно... Но как бы ни сложны были требования дирижера, они всегда предельно логичны и реально достижимы. Для этого надо перенять веру, терпение, настойчивость и, я бы сказал мужество Мравинского. Именно в этом музыкант должен к нему приблизиться, и тогда успех обеспечен». Евгений Александрович Мравинский – гениальный репетитор

Органическая нелюбовь Мравинского ко всему показному привела его к неприязненному отношению к концертной эстраде. По собственному признанию дирижера, он всегда выходит на нее с чувством внутреннего сопротивления. Сотни глаз, направленных на Мравинского, вызывают у дирижера чувство замкнутости, ощущение недовольства. Для него концерт симфонической музыки лишен элемента зрелищности. На эстраде Мравинскому была присуща полная творческая самоотдача при максимальной внешней сдержанности и благородной строгости поведения.

Каждый концерт Ленинградского оркестра был событием. Публика шла на него, настроиваясь на высокий лад и, покидая зал, сохраняла в душе пережитое, веря в великую силу Музыки. Мравинский – выдающееся явление советской дирижерской школы. Его фонографическое наследие бесценно.

«Мечтаю о подлинно товарищеских взаимоотношениях всех людей театра... на основе беспредельной любви к благородному делу, на основе безупречной художественной дисциплины...»

А.Ш. Мелик-Пашаев

Александр Шамильевич Мелик-Пашаев (1905–1964) родился в Тифлисе. Он был шестым сыном мирового судьи. Получил домашнее музыкальное воспитание, начав в семь лет учиться играть на фортепиано. Александр Шамильевич вспоминал: «Мне долго не давались мнимые трудности соотношений длительности нот, а зазубривание гамм нагоняло смертельную тоску <...>. В конце каждого урока учительница музыки с сердцем говорила, что из меня ничего путного не получится <...>».

Затем с мальчиком произошла метаморфоза – он увлекся музыкой, появилась цель – научиться играть на фортепиано. Прежде Шура уклонялся от уроков и не приобрел даже сносных навыков игры, а теперь стал проводить за инструментом неслыханные часы. Всё внешкольное время и немалая доля школьного отдается музыкальным занятиям и вечерним посещениям театральной галерки. Шура буквально обшаривал полки нотных магазинов в поисках новых клавиров. За два-три года у него раскрылись незаурядные способности пианиста, появилась и техника, и умение читать с листа. Позднее дирижер вспоминал: «Ни в теории, ни в гармонии я ничего не смыслил, но ретиво принялся за сочинение опер, ибо более мелкие формы считал недостойными для себя».

В четырнадцать лет, поступив в класс теории Тифлисской консерватории и, попав в атмосферу традиционной педагогики, Мелик-Пашаев проявил такое же полное отсутствие интереса и прилежания, как и на своих домашних уроках. Вскоре он был исключен из консерватории. Самообразование продолжалось и в шестнадцать лет Мелик-Пашаев подал такое своеобразное заявление в Тифлисский оперный театр: «Настоящим прошу зачислить меня в штат Государственного театра. Аккомпанирую и прохожу с листа любую оперу и знаю более тридцати пяти опер наиболее репертуарных. Имею аккомпаниаторский навык – занимался со многими певцами <...>. Теорию музыки изучал по руководством профессора Гартмана, на фортепиано брал уроки у покойного Швейгера, а дальнейшим музыкальным образованием обязан самому себе».

Помимо основной обязанности оперного концертмейстера – разучивать партии с певцами – Александру Шамильевичу доводилось дирижировать закулисными хорами, играть на фортепиано оркестровую партию арфы, суфлировать. Постоянно находясь в контакте с дирижерами, Мелик-Пашаев усваивал приемы дирижирования, элементы техники. Он никогда не работал над жестами перед зеркалом, так как был убеждён, что дирижерский жест не может существовать сам по себе, а целиком определяется характером и содержанием произведения.

В восемнадцать лет Александр Мелик-Пашаев впервые появился у дирижерского пульта и провел 2-ой и 3-ий акты оперы «Лейла» на авторском вечере композитора Долидзе. Дебют прошел успешно. В 1927 г. в Тифлисе гастролировал великий немецкий пианист и педагог Эгон Петри. Продирижировать Пятым фортепианным концертом Бетховена было поручено Мелик-Пашаеву. После концерта Петри подарил своему юному партнеру фотографию с примечательной надписью: «Господину Мелик-Пашаеву с горячей искренней благодарностью за прекрасное чуткое сопровождение (лучшее во всем СССР!) 4 декабря 1927 г.».

Бруно Вальтер считал, что существует «врожденная техника» – юношеское предвосхищение настоящего мастерства. Она даёт лёгкость и уверенность в начале творческого пути, когда ты еще не подозреваешь о истинных трудностях дирижерской профессии. Она приносит успех, чреватый переоценкой себя и недооценкой серьезных творческих задач. Вальтер сумел уберечься от этой опасности, так как рядом с ним был Малер, одно присутствие которого не позволяло самоуспокаиваться. Мелик-Пашаеву было легко переоценить свои первые успехи, но он понимал необходимость более высокого уровня музыкального сознания, новых впечатлений, новых профессиональных средств.

В 1928 г. Мелик-Пашаев поступил в Ленинградскую консерваторию, в дирижерский класс Николая Андреевича Малько. Ещё в 1926 г. Малько писал Н.Я. Мясковскому: «Талантливых учеников у меня нет...», а вскоре у Николая Андреевича сложился уникальный класс. В нем учились три выдающихся в будущем музыканта: Е. Мравинский, А.Ш. Мелик-Пашаев, Е. Микеладзе. Образ дирижера-педагога Малько был идеалом для Мелик-Пашаева в зрелые годы.

Николай Андреевич занимался с классом два раза в неделю по три часа. Студентов было около двадцати, дирижировать на занятиях приходилось не часто, один-два раза в месяц. В обсуждение, которое состоялось после урока, профессор вовлекал всех. Александр Васильевич Гаук, сменивший Малько после отъезда за границу, привнес, по словам Мравинского «конкретность,

профессионализм и систему», дал ученикам настоящую дирижерскую технику, вовремя компенсировав некоторое невнимание Малько к этой стороне дела. Гаук нравился студентам своей бодростью, организованностью, волей, его работоспособность не знала границ. Добрые отношения между Гауком и Мелик-Пашаевым сохранились до конца жизни: они были на «ты», следили за новыми работами друг друга, детально обсуждали лучшие современные произведения, слушали вместе музыкальные записи.

Высшей практической школой дирижерского мастерства была для студентов Ленинградская филармония. Наиболее сильное впечатление на Мелик-Пашаева произвели два великих дирижера-антипода: Отто Клемперер и Бруно Вальтер. «Пример Отто Клемперера показал мне, как важно в процессе работы с оркестром над деталями сохранять перспективу целого, всей архитектоники произведения, его идейно-эмоционального содержания». Интерес к Бруно Вальтеру нарастал с годами. Мелик-Пашаеву импонировала просветленная духовность его музицирования, близость по психологическому типу.

В мае 1930 г. Александр Шамильевич получил консерваторский диплом и звание музыканта-дирижера высшей квалификации. Таким образом пятилетний консерваторский курс был пройден за два года. В сентябре 1930 г. Мелик-Пашаев дал ряд симфонических концертов в Тифлисе, исполнив произведения Вебера, Вагнера и И. Штрауса, а затем продолжил работу в Тифлисской опере. В сезоне 1930 – 1931 гг. главный режиссер театра В.А. Лосский ставил с Мелик-Пашаевым оперы «Князь Игорь» и «Прорыв». Молодой дирижер очень понравился маститому режиссеру. Благодаря протекции Лосского, Мелик-Пашаев получил дебют в Большом театре.

13 июля 1931 г. Александр Шамильевич дирижировал «Аидой» Верди. Дебют молодого дирижера вызвал огромный интерес среди знатоков оперного искусства. Мелик-Пашаева особенно интересовало мнение В.И. Сука, который был среди зрителей. Двадцать пять лет назад Сук дебютировал «Аидой» в Большом театре. После окончания спектакля работники театра обступили Вячеслава Ивановича и ждали его суждения о дирижере. Сук сказал: «У него только один недостаток. Он очень молод. Но это пройдет».

После успешного дебюта Большой театр заключил с Мелик-Пашаевым договор на один год. Тринадцать строго предупреждающих пунктов, и лишь четырнадцатый, дополнительный, гласил: «Дирекция обязуется предоставить дирижеру Мелик-Пашаеву комнату в Москве». Молодому дирижеру не пришлось испытывать тяготы работы с посредственными оркестрами и

актёрами в посредственных театрах. Рядом с ним были выдающиеся дирижеры – В. Сук, Н. Голованов, С. Самосуд, А. Пазовский. каждый из них – неповторимая индивидуальность и школа мастерства. Мелик-Пашаев много подчеркнул из огромного опыта своих старших коллег. Долгие годы он был вторым дирижером, но никогда не был на вторых ролях.

Уже в сентябре 1931 г. Мелик-Пашаев дирижировал пятью операми, кроме «Аиды»: «Кармен», «Риголетто», «Тоска», «Фауст», «Чио-Чио-сан». Дирижеру удалось быстро завоевать симпатии слушателей и оркестрантов, а завоевать любовь последних очень трудно. Александр Шамильевич не строил свои театральные взаимопонимания на основе личных пристрастий, не делил работников театра на «чужих» и «своих». Он был объективен и справедлив, а это коллектив ценит больше всего.

Одной из черт исполнительского искусства Мелик-Пашаева был дар «отмывания» самых заигранных произведений. После исполнения «Фауста» рецензент писал: «Даже обветшалому маршу дирижер придал свежесть!». В 1932 г. Мелик-Пашаев поставил оперу Верди «Отелло». Готовясь к работе над ней, дирижер слушал имевшиеся в записи вокальные фрагменты из оперы в исполнении великих певцов. С особым вниманием – Франческо Таманьо, веря, что в звучании его удивительного голоса воплощены указания Верди, много работавшего с певцом над ролью Отелло. Мелик-Пашаев изучал опыт больших мастеров, ему и в голову не приходило, что чужие интерпретации могли повредить его трактовке. Маэстро было приятно, когда он мог подтвердить своё требование ссылкой на запись Тосканини или на указание Фуртвенглера.

Великий советский оперный режиссер Борис Александрович Покровский, много лет работавший с Мелик-Пашаевым, писал: «Ни один из известных дирижёров Большого театра не связал свою судьбу, саму жизнь с деятельностью в этом театре так тесно, как Александр Шамильевич. Другие приходили и уходили; Мелик-Пашаев, раз встав за пульт в Оркестре Большого театра, не расставался с ним до конца своей жизни <...> Никто из дирижеров Большого театра не относился к проведению спектаклей <...> с такой ответственностью, граничащей с щепетильностью, с такой самоотдачей и верным служением творческому процессу <...> Он никогда не был «начинающим» или «средним, но обещающим» дирижером. Он сразу же встал в ряды первых, в ряды признанных мастеров <...> Он очень боялся оказаться на какой-нибудь репетиции не совсем подготовленным. «Я не такой способный человек», – без рисовки говорил он мне, – чтобы позволить себе прийти и читать партитуру прямо за пультом с оркестром; нет, мне надо долго готовиться к репетиции дома».

Деликатность Александра Шамильевича иногда воспринималась как недостаточная твердость. Однако, его записи, сделанные в дирижерской комнате после спектаклей, дают подлинное представление о личности дирижера. Вот один из примеров: «Я отношусь к Х с большой симпатией <...>, однако то, что он исполнил в первом выходе, переполнило чашу даже моего снисходительного терпения. По сути дела Х поставил себя вне критики и лишил меня возможности дальнейших творческих общений в этой опере». У Голованова и Пазовского порядок был результатом чувства страха у исполнителей, а Мелик-Пашаев воздействовал личным обаянием. Его руки были чрезвычайно выразительны и пластичны. Логичность и естественность жеста, выразительная мимика – все помогало ему с удивительной точностью передать свои намерения.

В 1938 г., включившись в уже начавшийся Первый Всесоюзный конкурс дирижеров и, одновременно выпуская в Большом театре новую постановку, Александр Шамильевич стал одним из лауреатов. Он поразил всех исполнением Шестой симфонии Чайковского.

К лучшим постановкам Мелик-Пашаева в Большом театре СССР относятся «Отелло» (1932), «Кармен» (1943), «Пиковая дама» (1944), «Борис Годунов» (1946), «Руслан и Людмила» (1948), «Аида» (1951), «Фиделио» (1954), «Война и мир» (1959), «Фальстаф» (1962).

В 1961 г. Маэстро пригласили в Лондонский оперный театр «Ковент-Гарден» для постановки «Пиковой дамы». Он был первым советским дирижером, приглашенным в этот театр. Английская пресса откликнулась многочисленными восторженными рецензиями на выступления Мелик-Пашаева. Александр Шамильевич дирижировал «Князем Игорем» и «Кармен» в Праге, Острове, «Фаустом» в Будапеште, «Аидой» в Лондоне.

Постоянно, хотя и не часто выступал Мелик-Пашаев как симфонический дирижер. В его репертуаре – увертюры «Кориолан», «Эгмонт», «Фиделио» Бетховена, увертюры и симфонические фрагменты из опер Вагнера, «Прелюды» Листа, Реквием Верди, Девятая симфония Бетховена. Мелик-Пашаев дирижировал произведениями советских композиторов: Первой и Седьмой симфониями Шостаковича, Седьмой симфонией Прокофьева, впервые исполнил в 1954 г. Праздничную увертюру Шостаковича, в 1955 г. – Праздничную увертюру Глиэра.

Мелик-Пашаев любил музыкантов. Он никогда не оставлял без внимания ни одного удачно сыгранного соло, всегда приветствовал артиста доброй улыбкой. Его способность видеть в исполнителе музыканта, в музыканте – творящего человека, способность воодушевлять оркестр – все говорит о большом дирижере.

Один из скрипачей, игравший под руководством Мелик-Пашаева всего один раз, рассказывал: «Когда он начал репетицию, я вдруг понял, что я – хороший скрипач! А я думал, что плохой. Так же и многие...».

Александр Шамильевич был особенно осторожен и тонок в работе с вокалистами, зная их психофизиологическую уязвимость. Во время спектакля подавал находящимся на сцене только знаки одобрения, внимания и удовлетворения. Для строгого разбора Маэстро находил другое время.

Вспоминает Галина Вишневская: «Со многими Маэстро я пела и в России, и за границей. Но, к сожалению, никогда больше не было у меня ощущения этой гармонии и единения с дирижером, который так бы, как Мелик-Пашаев, чувствовал мою творческую индивидуальность. После его смерти я спела Аиду в Большом театре несколько раз и с отчаяньем поняла, что больше я не хочу её петь <...> Это был его спектакль, и, когда он умер, вместе с ним умерла и моя Аида.» А.Ш. Мелик-Пашаев работал в Большом театре СССР тридцать три года.

Таким образом, один из первых выпускников дирижерского класса Ленинградской консерватории Мелик-Пашаев внес большой вклад в развитие Советского оперного искусства, продемонстрировав успехи молодой Советской дирижерской школы не только у себя в стране, но и за рубежом.

«Если сложить нас, всех советских дирижёров, то не будет и половины Рахлина».

Л.М. Гинзбург

Н.Г. Рахлин (1906–1979) родился в семье военного капельмейстера в маленьком городке Сновске (ныне Щорс), недалеко от Чернигова. В семье было десять детей, учить Натана музыке никто не собирался. Позднее дирижер говорил: «Меня никто не учил, никто не показал мне ноты, никто не учил грамоте <...>. Вот так – копался в песочке и начал играть на скрипке». В семь лет Натан выучил на скрипке Концерт Мендельсона по слуху, а в девять поступил в Черниговское музыкальное училище. Однако через год пришлось вернуться в Сновск: отец был мобилизован на фронт – шла мировая война.

Чтобы прокормить семью десятилетний Натан стал работать скрипачом в кинотеатре, а потом и руководителем небольшого оркестрика («стоячим скрипачом»). Пленный австрийский солдат (по национальности – испанец), прекрасно игравший на гитаре, научил своему искусству маленького

скрипача. Впервые услышав симфонический оркестр, исполнявший «Прелюды» Листа, Рахлин потерял сознание, пораженный красотой звучания.

В четырнадцать лет Натан Рахлин вступил добровольцем в Красную армию. Он был трубачом-сигналистом в бригаде Г.И. Котовского, с 1922 по 1926 г. – музыкантом оркестра Высшей военной школы в Киеве; сначала трубачом, затем кларнетистом, затем баритонистом и, наконец, тромбонистом. Последними двумя инструментами Рахлин владел в совершенстве, играл на них виртуозные пьесы. В 1924 г. командование Высшей военной школы в порядке совместительства командирует Рахлина на учебу в Киевскую консерваторию. В 1927 г. он закончил ее по классу скрипки, исполнив на выпускном экзамене Концерт для скрипки Брамса. Ещё обучаясь в консерватории, Рахлин поступил в 1926 г. на дирижерский факультет Музыкально-драматического института им. Н.В. Лысенко в класс В.В. Бердяева. Вскоре Бердяев уехал в Польшу, и с 1927 г. Рахлин учился у А.И. Орлова, закончив институт в 1930 г.

Летом 1925 г. артисты Киевского оперного театра организовали духовой оркестр для выступлений в Гаграх. Рахлин, приглашенный в оркестр в качестве баритониста, по единодушной просьбе всех музыкантов заменил дирижера, не справлявшегося со своими обязанностями. Молодой музыкант оправдал доверие своих товарищей и еще дважды приглашался в качестве дирижера в 1926 и 1929 гг. Командование Высшей военной школы шло навстречу талантливому молодому музыканту: Рахлин имел возможность во время зимнего театрального сезона работать в оркестре Киевской оперы в качестве первого скрипача, затем – кларнетиста и первого трубача в сценическом духовом оркестре. Рахлин с особой теплотой рассказывает о том, чем он обязан Красной Армии, в которой прослужил десять лет: «Чувство горячей, глубокой благодарности охватывает меня, когда я вспоминаю дни, проведенные в ее рядах. Армия воспитала меня, помогла мне осуществить мою мечту – стать настоящим музыкантом. Я был принят в дружную семью красноармейцев, относившихся ко мне с подлинно братской заботой. И когда, попав в Киев (вместе с кавалерийской частью червонных казаков), я был послан на учёбу в консерваторию, я не расстался с военной службой, а продолжал работать в Высшей военной школе. Это было истинно отеческое внимание. Именно в школе я приобрел знания и опыт, которые мне сейчас помогают в моей дирижерской деятельности. В военном оркестре я познакомился со всеми духовыми инструментами, а многими даже овладел более или менее основательно. Участвуя в красноармейской музыкальной самодеятельности, я научился играть также на баяне и на гитаре. Школа

руководила и моим общим образованием. Мой добровольный наставник, школьный библиотекарь, снабжал меня книгами. Мне никогда не удавалось отдать обратно книгу непрочитанной – добрый малый обычно подвергал меня строжайшему экзамену. Школа наблюдала и за моей музыкальной учебой в консерватории. Я регулярно выступал на красноармейских самодеятельных концертах, играя то на скрипке, то на каком-нибудь духовом инструменте. Мой первый самостоятельный концерт в Киеве, на котором я выступал как дирижер, тоже состоялся в школе».

В то же время Рахлин критически отзывался об учебе в консерватории и особенно в Музыкально-драматическом институте им. Н.В. Лысенко. Уроки по различным музыкальным дисциплинам не сливались в единую систему воспитания, каждый из педагогов интересовался только своим предметом. Большой след в душе Рахлина оставило лишь общение с педагогом по инструментовке Борисом Николаевичем Лятошинским.

Рахлин писал: «формирование дирижера как музыканта-художника проходит самотеком, на стороне, вне поля зрения руководителя по основной специальности. Вопросы художественной интерпретации не занимают большого места в академической учебе дирижеров; не изучается традиция исполнения произведений того или другого композитора; не изучается история исполнительских стилей на основе тщательного анализа мировой музыкальной литературы». Рахлин считал, что обучение его как дирижера, сводилось лишь к выработке элементарной дирижерской техники.

В конце 1931 г. он переезжает в Харьков и начинает работать в консерватории в качестве преподавателя и в оркестре местного радиокомитета как скрипач и ассистент дирижера. Маленький оркестр (до двадцати трех музыкантов), обслуживавший литературные и детские передачи не мог удовлетворить дирижера, и он начал строить планы самостоятельной дирижерской работы, где-то на новом месте, куда настоящая симфоническая культура ещё не проникла.

В 1935 г. в Харьков приехал выдающийся австрийский дирижер Фриц Штидри, бывший в те годы главным дирижером Ленинградской филармонии. Он попросил молодого ассистента дирижера Рахлина сыграть на рояле произведения, партитуры которых изучает. Рахлин не владел фортепиано, поэтому сыграл одну часть симфонии Бетховена на баяне, другую – на гитаре. Штидри был в восторге: «Вот такие люди могут делать оркестры!»

Летом 1935 г. Рахлин приехал в Донецк на должность дирижера недавно сформированного симфонического оркестра областного радиокомитета. В его составе было всего тридцать музыкантов, в основном невысокой квалификации. Объявив групповую репетицию, Рахлин вернулся

к себе в гостиницу и нашел анонимную записку: «Уважаемый Натан Григорьевич! Отмените групповые репетиции, если не хотите, чтобы Вам испортили фигуру». Эта угроза не остановила Рахлина. Уже через полгода, когда в составе оркестра был шестьдесят музыкантов, несколько раз была исполнена с огромным успехом Девятая симфония Бетховена.

Через некоторое время в Донецк был направлен в качестве главного дирижера молодой чешский музыкант Роберт Брок. В 20-30-е гг. XX в. в СССР существовала мода на иностранных дирижеров, практически независимо от их достоинств. Однако, местное руководство посчитало более правильным оставить главным дирижером советского музыканта Натана Рахлина.

В сентябре 1937 г. ему предложили провести анонсированный концерт Государственного симфонического оркестра УССР, в программу которого входили Пятая симфония и «Франческа да Римини» Чайковского. Заменив заболевшего дирижера М. Канерштейна, Рахлин подготовил программу с двух репетиций и блестяще провел концерт. С осени 1937 г. решением правительства он был назначен главным дирижером Государственного симфонического оркестра УССР.

Весной и летом 1938 г. состоялись первые выступления Рахлина в Москве, наличие огромного дирижерского таланта было признано сразу и единодушно. Особенно сильное впечатление произвело на слушателей блистательное исполнение симфонии Дворжака «Из Нового Света».

На Первом Всесоюзном конкурсе дирижеров Рахлин вошел в число лауреатов, разделив второе место с А.Ш. Мелик-Пашаевым. Председатель жюри конкурса дирижер С.А. Самосуд заявил: «Дирижер Н.Г. Рахлин – несомненно феноменальное явление. Он обладает необычайной музыкальной памятью, изощренным слухом, предельно пластичной выразительностью дирижерского жеста».

В сентябре 1941 г. Рахлин был назначен главным дирижером Государственного симфонического оркестра СССР. В годы войны оркестр выступал в городах Средней Азии (база коллектива была в городе Фрунзе), Казахстане, на Урале и в Сибири. Железная дирижерская воля Рахлина позволила сохранить высокий исполнительский уровень оркестра в суровое военное время. Под управлением дирижера Седьмая симфония Шостаковича была исполнена 37 раз.

В начале 1946 г. Рахлин вновь принял на себя руководство Государственным симфоническим оркестром Украины. Одновременно он вел педагогическую деятельность в Киевской консерватории в качестве

профессора дирижерского класса, воспитав большую группу молодых дирижеров.

С 1966 г. и до конца жизни Н.Г. Рахлин был художественным руководителем и главным дирижером созданного им в Казани Государственного оркестра Татарской АССР, являлся профессором Казанской консерватории, затем перешел на работу в институт культуры. Незадолго до смерти Натан Григорьевич сказал: «я всегда считал себя дирижером-воспитателем. Фактически, самое лучшее, что я сделал, – это создание оркестров. Исполнительство – это уже как продолжение моей педагогической работы».

В симфоническом репертуаре Рахлину удалось почти все, но он предпочитал романтиков: «Фантастическую симфонию» Берлиоза и «Прелюды», «Тассо» Листа; Симфонии Чайковского, его же «Манфред», «Франческу да Римини», «Ромео и Джульетту». Удивительно тонко, стильно и изящно исполнял он симфонии Гайдна, Моцарта, Шуберта. Рахлин убедительно интерпретировал и симфонии Бетховена, и симфонии Шостаковича, Первую и Пятую симфонии Малера.

Уверенно можно сказать, что во всем мире не было дирижера, владевшего игрой на стольких инструментах. Когда великий гитарист Андреа Сеговия услышал в Киеве, как Рахлин играет на гитаре «Чакону» Баха, он воскликнул: «Зачем вы меня пригласили, когда у вас есть такой замечательный гитарист?!» Работая со своими студентами в дирижерском классе и, заменяя заболевшего концертмейстера, Натан Григорьевич играл на гитаре оркестровую партию Концерта Чайковского для фортепиано (сибемоль минор!!), ни разу не заглянув в партитуру. Много лет спустя Рахлин сыграл скрипичный Концерт Мендельсона ... на тромбоне.

Не беря на протяжении ряда лет тот или иной инструмент в руки, он мог показать артисту оркестра как играть трудное место в его партии, причем делал это с завидной легкостью и чистотой интонации.

Рахлин глубоко и разносторонне знал оркестр, начиная с технологии буквально каждого оркестрового инструмента и кончая индивидуальной психологией каждого музыканта. Г.Я. Юдин писал о Рахлине: «Он хорошо знал, чего можно требовать от оркестра вообще и от данного оркестранта, в частности; от кларнета, тромбона, фагота – вообще и от данного кларнетиста, тромбониста, фаготиста – в частности».

Природная и отлично развитая память позволяла Маэстро овладеть самыми сложными партитурами в короткий срок. Однажды Рахлин выиграл пари, сыграв без нот партию второй скрипки из Седьмой симфонии Бетховена и партию первой скрипки из Первой симфонии Калинникова.

Иногда продуктивность репетиций Рахлина снижалась из-за недостаточно четкого планирования репетиционной работы. Зачастую на последней репетиции или даже на самом концерте появлялись новые дирижерские находки, заменяя найденное накануне. Часто оркестранты ворчали: «На репетициях добивался одного, а на концерте – совсем другого. Зачем репетировали?» Натан Григорьевич был художником с повышенной эмоциональной возбудимостью, он неизменно вносил элемент импровизации в свою работу с оркестром. Г.Я. Юдин вспоминал: «приходится с огорчением признать, что не поглядывая во время репетиций на часы, не зная, таким образом, сколько времени он уже репетирует и сколько у него осталось, Натан Григорьевич нередко оказывался в жестком цейтноте и не успевал сделать все, что было им задумано. Поэтому случалось, что первую часть симфонии он успевал пройти весьма тщательно, вторую и третью – более или менее, а на финал не оставалось столько времени, сколько требовалось».

Сам Рахлин говорил, что не испытывает вдохновения на репетициях, «если дирижер на репетиции делает вид, что дирижирует несделанным произведением – он лжет. Не может быть дирижирования, если не готово произведение. На репетициях нужно делать и только делать. Дирижирование приходит только в самый последний момент – на эстраде, в силу тех возможностей, которыми ты располагаешь».

Следует признать, что Рахлин не любил аккомпанировать. Знаменитые исполнители старались избегать выступлений с дирижером. И хотя в концертах не бывало никаких ансамблевых расхождений, но аккомпанемент не достигал того высокого художественного уровня, на котором исполнялась основная программа. На своих репетициях Маэстро уделял аккомпанементам чрезвычайно мало времени. Следовать за солистом, выполняя все его требования, было сложно, а порой и непереносимо из-за несовпадения трактовок, а может быть из-за дирижерского самолюбия.

Рахлин считал, что использовать грамзаписи в работе над партитурой – это то же самое, что питаться консервами. Пытаясь кого-то контролировать, дирижер теряет собственное представление о произведении. В нем умирает художник-интерпретатор. В интервью Рахлин говорил: «Я анализирую партитуру по группам инструментов. Сначала анализирую духовые. Это самое трудное и основное, это – краски. Затем анализирую группу струнных – главный источник мелодического развития. И так далее. Затем у меня уже возникают представления о звуковых соотношениях. Потом я начинаю решать вопрос о соотношении темпов». Рахлин не учил партитуру за роялем, считая, что от этого теряется оркестровый слух.

Натан Григорьевич Рахлин осуществил премьеры Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича и «Патетической оратории» Г. Свиридова. Это были крупнейшие события советской музыкальной жизни. Рахлин был уникальным, неповторимым дирижером, прославившим Советскую дирижерскую школу.

Таким образом, художественные результаты Первого Всесоюзного конкурса дирижеров превзошли все ожидания. Стало ясно, что теории о закономерном отсутствии в СССР дирижерских талантов ошибочны. Лауреаты конкурса своей деятельностью доказали, что высокая оценка их конкурсных выступлений была не случайной.

2.2 Информационные ресурсы БГУКИ по проблематике учебной дисциплины

1. Бабич, Т. Н. Женщины-дирижеры симфонических и театральных оркестров: феномен музыкально-исполнительского искусства / Т. Н. Бабич // Культура Беларусі і сусвет: агульнае і асаблівае : матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі (13-14 лістапада 2008 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. – С. 136–141. (Унифицированный идентификатор ресурса в Репозитории БГУКИ: <http://hdl.handle.net/123456789/2089>).
2. Бортновский, В. В. Мировая и отечественная история оперно-симфонического дирижерского исполнительства: Геберт фон Караян (1908-1989) / В. В. Бортновский // Культура. Наука. Творчество : сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2013. – [Вып. 7]. – С. 133–136. (Унифицированный идентификатор ресурса в Репозитории БГУКИ: <http://hdl.handle.net/123456789/2082>).
3. Бортновский, В. В. С. А. Кусевицкий [(1874-1951)] – выдающийся деятель музыкальной культуры России первой половины XX в. / В. В. Бортновский // IX Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 23-26 мая 2003 г.) : матэрыялы чытанняў / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры. – Мінск, 2004. – С. 44-49. (Унифицированный идентификатор ресурса в Репозитории БГУКИ: <http://hdl.handle.net/123456789/11184>).
4. Волоткович, В. М. Основные задачи и содержание оркестрово-дирижерской подготовки (по материалам обучения специалистов духового искусства Беларуси) / В. М. Волоткович // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры : матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 23-24 лістапада 2011 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 105–108. (Унифицированный идентификатор ресурса в Репозитории БГУКИ: <http://hdl.handle.net/123456789/1019>).
5. Куприянюк, Д. М. Режиссер и дирижер: проблемы синтеза в постановке музыкального спектакля / Д. М. Куприянюк // Інтэрпрэтацыя сімвала ў нацыянальнай культуры : XXXIX навуковая канферэнцыя студэнтаў, магістрантаў, аспірантаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў (26 сакавіка 2014 г.) : зборнік навуковых артыкулаў / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2015. – С.

67–70. (Унифицированный идентификатор ресурса в Репозитории БГУКИ: <http://hdl.handle.net/123456789/5863>).

6. Куприянюк, Д. М. Современные тенденции развития дирижерской школы в Беларуси / Д. М. Куприянюк // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры : матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 23-24 лістапада 2011 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 231–235. (Унифицированный идентификатор ресурса в Репозитории БГУКИ: <http://hdl.handle.net/123456789/1053>).

7. Куприянюк, Д. М. Специфика дирижерской интерпретации оперного спектакля / Д. М. Куприянюк // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2015. – № 1 (23). – С. 70–77. (Унифицированный идентификатор ресурса в Репозитории БГУКИ: <http://hdl.handle.net/123456789/5557>).

8. Мазаник, О. В. Просветительские тенденции в дирижерском искусстве Беларуси на современном этапе / О. В. Мазаник // VIII Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 23-26 мая 2002 г.) : матэрыялы чытанняў / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры. – Мінск, 2003. – Ч. 2. – С. 131–135. (Унифицированный идентификатор ресурса в Репозитории БГУКИ: <http://hdl.handle.net/123456789/12578>).

9. Сосновский, А. П. Из истории создания белорусской дирижерской школы: Иосиф Абрамис / А. П. Сосновский // Культура. Наука. Творчество : X Международная научно-практическая конференция (Минск, 12 мая 2016 г.) : сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусская государственная академия музыки, Белорусская государственная академия искусств. – Минск, 2016. – [Вып. 10]. – С. 482–487. (Унифицированный идентификатор ресурса в Репозитории БГУКИ: <http://hdl.handle.net/123456789/11120>).

10. Таирова, Л. С. И. А. Мусин и его дирижерско-педагогическое кредо : (из авторских воспоминаний маэстро) / Л. С. Таирова // Творческий портрет Ильи Александровича Мусина в контексте музыкальной культуры XX века : материалы научно-творческой конференции, посвященной выдающемуся музыканту и педагогу, основоположнику формирования и развития петербургской/ленинградской дирижерской школы, г. Минск, 23 апреля 2015 г. / Белорусский государственный университет культуры и искусств, Кафедра оркестрового дирижирования. – Минск, 2015. – С. 30–40. (Унифицированный идентификатор ресурса в Репозитории БГУКИ: <http://hdl.handle.net/123456789/11766>).

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Литература по темам учебной дисциплины

Тема 1. Возникновение и становление дирижерского исполнительства

1. Афанасьева, А.А. История дирижерского исполнительства : учебное пособие / А.А. Афанасьева. – Кемерово : Изд-во КемГУКИ, 2007. – С. 4 – 13.
2. Грум-Гржимайло, Т.Н. Оркестр и дирижер / Т.Н. Грум-Гржимайло // Музыкальное искусство. – М. : Знание, 1984. – С. 90–112.
3. Пог, Д. Классическая музыка для «чайников» / Д. Пог, С. Снек. – М. : Издательский дом «Вильямс», 2004. – С. 60–64.
4. Шатило, З.Б. Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учебно-метод. пособие / З.Б. Шатило. – Минск : БГК им. Луначарского, 1990. – С. 3–7.

Тема 2. Дирижерское исполнительство XVIII – XIX вв.

1. Афанасьева, А.А. История дирижерского исполнительства : учебное пособие / А.А. Афанасьева. – Кемерово : Изд-во КемГУКИ, 2007. – С. 14–27.
2. Шатило, З.Б. Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учебно-метод. пособие / З.Б. Шатило. – Минск : БГК им. Луначарского, 1990. – С. 3–7.

Тема 3. Дирижерская деятельность К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Листа

1. Гинзбург, Л.М. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Л.М. Гинзбург. – М : Музыка, 1975. – С. 57–59; 96–98; 140–142; 132–149; 151–156; 196–199.
2. Грум-Гржимайло, Т.Н. Оркестр и дирижер / Т.Н. Грум-Гржимайло // Музыкальное искусство. – М. : Знание, 1984. – С. 90–112.
3. Кенигсберг, А.К. Карл Мария Вебер (1786–1826) : Популярная монография / А.К. Кенигсберг. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1981. – 112 с.
4. Мейлих, Е. Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) : Популярная монография / Е.Мейлих. – Л. : Музыка, 1973. –104 с.
5. Шатило, З.Б. Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учебно-метод. пособие / З.Б. Шатило. – Минск : БГК им. Луначарского, 1990. – С. 7–10.

Тема 4. Дирижерская деятельность Г. Берлиоза и Р. Вагнера

1. Берлиоз, Г. Дирижер оркестра / Г. Берлиоз // Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. – М. : Музыка, 1972. – С. 510–524.
2. Левик, Б.В. Рихард Вагнер / Б. Левик. – М. : Музыка, 1978. – С. 79–101; 337–338.

Тема 5. Последователи Г. Берлиоза и Р. Вагнера

1. Алексеев, А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века : в 2 т. / А.Д. Алексеев. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – Т. 1 – С. 19–25; 328.
2. Артур Никиш и русская музыкальная культура. Воспоминания, письма, статьи : сб. статей [ред.-сост. Л.Н. Раабен]. – Л. : Музыка, 1975. – С. 5–22.
3. Густав Малер: Письма. Воспоминания : сб. статей [сост., вступ. ст. и примеч. И. Барсовой]. – М. : Музыка, 1964. – С. 252; 380; 442; 475.
4. Гинзбург, Л.М. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Л.М. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – С. 166–173; 290–291; 371–387; 393–395; 408–413.
5. Исполнительное искусство зарубежных стран : сб. статей / Сост. Т. Эдельмана, ред. Л.Баренбойма. – М. : Музыка, 1975. – Вып.7. – С. 87–95; 141–143; 173–175.
6. Гинзбург, Л. Избранное / Л. Гинзбург. – М. : Сов. Композитор, 1982. – С. 9–16.
7. Малько, Н.А. Воспоминания. Статьи. Письма / Сост. О.Л. Данскер, общ. ред. Л.Н. Раабена. – Л. : Музыка, 1972. – С. 87–95.
8. Хессин, А.Б. Из моих воспоминаний / А.Б. Хессин. – М. : ВТО , 1959. – С. 25 – 29; 187–195.
9. Шатило, З.Б. Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учебно-метод. пособие / З.Б. Шатило. – Минск : БГК им. Луначарского, 1990. – С. 11–21.

Тема 6. Немецкая дирижерская школа конца XIX – начала XX вв.

1. Алексеев, А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века : в 2 т. / А.Д. Алексеев. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – Т. 1 – С. 37–47.
2. Аносов, Н.П. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / Сост. В.П. Варунц. – М. : Сов. Композитор, 1978. – С. 42–56.

3. Гинзбург, Л.М. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Л.М. Гинзбург. – М : Музыка, 1975. – С. 165–193; 312–346; 397–440.
4. Гинзбург, Л. Избранное / Л. Гинзбург. – М. : Сов. Композитор, 1982. – С. 16–33; 55–56.
5. Исполнительное искусство зарубежных стран : сб. статей / Сост. Т. Эдельмана, ред. Л.Баренбойма. – М. : Музыка, 1967. – Вып.3. – С. 195–197; 219–223.
6. Исполнительное искусство зарубежных стран : сб. статей / Сост. Т. Эдельмана, ред. Л.Баренбойма. – М. : Музыка, 1975. – Вып.7. – С. 177–180; 182–184.
7. Вейнгартнер, Ф. Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам / Ф. Вейнгартнер. – М. : Музыка, 1965. – Т.1: Бетховен. – С. 3–50.
8. Шатило, З.Б. Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учебно-метод. пособие / З.Б. Шатило. – Минск : БГК им. Луначарского, 1990. – С. 21–29.
9. Прослушивание грамзаписей: 33Д – 0321338, 33Д 031237- 38, 33Д-19196, С10-12018.

Тема 7. Дирижерская деятельность А. Тосканини

1. Алексеев, А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века : в 2 т. / А.Д. Алексеев. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – Т. 1 – С. 52–58.
2. Тосканини, А. Искусство Артуро Тосканини. Воспоминания. Биографические материалы / А. Тосканини. – Л. : Музыка, 1974. – С. 123–184.
3. Исполнительное искусство зарубежных стран : сб. статей / Сост. Т. Эдельмана, ред. Л.Баренбойма. – М. : Музыка, 1975. – Вып.7. – С. 175–177.
4. Исполнительное искусство зарубежных стран : сб. статей / Сост. Т. Эдельмана, ред. Л.Баренбойма. – М. : Музыка, 1971. – Вып.6. – С. 3–7; 78–116.
5. Шатило, З.Б. Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учебно-метод. пособие / З.Б. Шатило. – Минск : БГК им. Луначарского, 1990. – С. 31–37.
6. Грампластинка 33Д-028991-92.

Тема 8. Выдающиеся дирижеры национальных школ

1. Алексеев, А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века : в 2 т. / А.Д. Алексеев. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – Т. 1 – С. 47–50; 62–63.

2. Аносов, Н.П. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / Сост. В.П. Варунц. – М. : Сов. композитор, 1978. – 157 с.
3. Ансерме, Э. Беседы о музыке / Э. Ансерме. – М. : Музыка, Ленинградское отд., 1976. – С. 3–20.
4. Бабич, Т.Н. Женщины-дирижеры симфонических и театральных оркестров: феномен музыкально-исполнительского искусства / Т.Н. Бабич // Культура Беларусі і сусвет: агульнае і асаблівае : матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі (13–14 лістапада 2008 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. - С. 136–141.
5. Бортновский, В.В. Мировая и отечественная история оперно-симфонического дирижерского исполнительства: Геберт фон Караян (1908–1989) / В.В. Бортновский // Культура. Наука. Творчество : сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2013. – [Вып. 7]. – С. 133–136.
6. Гинзбург, Л. Избранное / Л. Гинзбург. – М. : Сов. Композитор, 1982. – С. 57–58.
7. Гинзбург, Л.М. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Л.М. Гинзбург. – М : Музыка, 1975. – С. 441–451.
8. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – Т.3. – С. 537.
9. Шатило, З.Б. Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учебно-метод. пособие / З.Б. Шатило. – Минск : БГК им. Луначарского, 1990. – С. 37–41; 44–47.
10. Грампластинки: М10-44435-8 (Менгельберг); М10-45697-000 (Мюнш); С10-19405-005 (Ансерме); С10-09973-76 (Бернстайн); С10-08373-4 (Аббадо).

Тема 9. Русские дирижеры конца XIX – начала XX вв.

1. Алексеев, А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века : в 2 т. / А.Д. Алексеев. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – Т. 1 – С. 85–71, 79–82.
2. Берберова, Н. История одной жизни. Чайковский / Н. Берберова. – СПб. : Петро-риф, 1993. – С. 53–57, 110–113.
3. Гинзбург, Л. Избранное / Л. Гинзбург. – М. : Сов. Композитор, 1982. – С. 59–60.
4. Ильин, М. Александр Бородин. Письма. / М. Ильин, Е. Сегал. – М. : Правда, 1989. – С. 156–157; 214–221; 242–247.
5. Михеева, Л.В. Э.Ф. Направник / Л.В. Михеева. – М. : Музыка, 1985. – С. 31–74.

6. Равичер, Я.И. Василий Ильич Сафонов / Я.И. Равичер. – М. : Госмузиздат, 1958. – С. 112–161.

7. Хайкин, Б.Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи / Ю.Э. Хайкин. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 157–168.

Тема 10. Русские дирижеры первой половины XX в.

1. Алексеев, А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века : в 2 т. / А.Д. Алексеев. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – Т. 1 – С. 85–71, 79–82.

2. Астров, А.В. Деятель русской музыкальной культуры С.А. Кусевицкий / А.В. Астров. – Л. : Музыка, 1981. – С. 45–89.

3. Бортновский, В.В. С.А. Кусевицкий [(1874-1951)] – выдающийся деятель музыкальной культуры России первой половины XX в. / В.В. Бортновский // IX Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 23-26 мая 2003 г.) : матэрыялы чытанняў / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры. – Мінск, 2004. – С. 44–49.

4. Рахманинов, С. Сергей Рахманинов: Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. Лондон. 1934. / С. Рахманинов. – М. : Радуга, 1992. – С. 111–112; 122–127; 193.

5. Руденко, В.И. Вячеслав Иванович Сук. / В.И. Руденко. – М. : Музыка, 1984. – С. 30–42; 89–98; 104–112.

6. Хайкин, Б.Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи / Ю.Э. Хайкин. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 16; 37; 52.

7. Шатило, З.Б. Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе : учебно-метод. пособие / З.Б. Шатило. – Минск : БГК им. Луначарского, 1990. – С. 39–43, 46–51.

Тема 11. Зарождение советской школы дирижирования

1. Гаук, А.В. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников / А.В. Гаук. – М. : Сов. композитор, 1975. – С. 10–13; 178–183; 252.

2. Гинзбург, Л. Избранное / Л. Гинзбург. – М. : Сов. Композитор, 1982. – С. 65–67; 232–236.

3. Малько, Н.А. Воспоминания. Статьи. Письма / Сост. О.Л. Данскер. – Л. : Музыка, 1972. – С. 33–36; 109–111; 129–133.

4. Сараджев, К.С. Статьи. Воспоминания / сост. Г.Г. Тигранов. – М. : Сов. композитор, 1962. – С. 32–33; 46–51; 168–175.

5. Таирова, Л.С. И.А. Мусин и его дирижерско-педагогическое кредо : (из авторских воспоминаний маэстро) / Л.С. Таирова // Творческий портрет Ильи Александровича Мусина в контексте музыкальной культуры XX века : материалы научно-творческой конференции, посвященной выдающемуся музыканту и педагогу, основоположнику формирования и развития петербургской/ленинградской дирижерской школы, г. Минск, 23 апреля 2015 г. / Белорусский государственный университет культуры и искусств, Кафедра оркестрового дирижирования. – Минск, 2015. – С. 30–40.
6. Фомин, В.С. Оркестром дирижирует Мравинский / В.С. Фомин. – Л. : Музыка, 1976. – С. 26–29; 38.
7. Хайкин, Б.Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи / Ю.Э. Хайкин. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 184–188.
8. Юдин, Г.Я. За гранью прошлых дней / Г.Я. Юдин. – М. : Музыка, 1977. – С. 20–24; 30–35; 51–53.

Тема 12. Первый Всесоюзный конкурс дирижеров

1. Богданов-Березовский, В. Советский дирижер / В. Богданов-Березовский. – Л. : Музиздат, 1956. – С. 13–25.
2. Бялик, М. Евгений Мравинский / М. Бялик. – М. : Музыка, 1982. – 32 с.
3. Гинзбург, Л. Избранное / Л. Гинзбург. – М. : Сов. Композитор, 1982. – С. 43–48; 232–236.
4. Фомин, В. Оркестром дирижирует Мравинский / В. Фомин. – Л. : Музыка, 1973. – С. 130–152.
5. Иванов, К.К. Волшебство музыки / К.К. Иванов. – М. : Мол.гвардия, 1983. – С. 16–81.
6. Мелик-Пашаев, А.Ш. Звучание жизни / А.Ш. Мелик-Пашаев. – М. : Музыка, 1989. – С. 9–122.
7. Мелик-Пашаев, А.Ш. Воспоминания. Статьи. Материалы / А.Ш. Мелик-Пашаев. – М. : Музыка, 1976. – С. 7–50.
8. Рахлин, Н. Натан Рахлин Статьи. Интервью. Воспоминания / Н. Рахлин. – М. : Сов.композитор, 1990. – С. 13–51.

3.2 Тематика семинарских занятий и перечень вопросов

1. Выдающиеся дирижеры национальных школ

- 1.1. Творческий портрет В. Менгельберга.
- 1.2. Творческий портрет Г. Вуда.
- 1.3. Творческий портрет Ш. Мюнша.
- 1.4. Творческий портрет Э. Ансерме.
- 1.5. Творческий портрет К. Аббадо.
- 1.6. Творческий портрет Г. Караяна.

2. Зарождение советской школы дирижирования

- 2.1. Развитие профессионального дирижерского образования в СССР.
- 2.2. Значение деятельности мастеров дирижерского искусства старшего поколения для развития музыкальной культуры советского периода.
- 2.3. Развитие лучших традиций русской дирижерской школы в деятельности ведущих советских дирижеров.
- 2.4. Деятельность Н. Малько и К. Сараджева.
- 2.5. Деятельность А. Гаука.
- 2.6. Деятельность Э. Купера.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Вопросы для самоконтроля

Тема 1. Возникновение и становление дирижерского исполнительства

1. Перечислите предпосылки дирижирования в ранних формах музыкально-исполнительской практики.
2. Кто являлся прототипом дирижера в эпоху античности?
3. Какие исторические факторы определяли становление дирижирования в XVI – начале XVIII вв.?
4. Обозначьте исторические этапы эволюции дирижерского жеста и охарактеризуйте различные способы управления музыкальным коллективом?
5. Назовите наиболее известные имена капельмейстеров и концертмейстеров XVII – XVIII вв.

Тема 2. Дирижерское исполнительство XVIII – XIX вв.

1. Опишите эволюцию оркестра и эмоционально-драматургического диапазона музыки у венских классиков.
2. Как зародился и развивался жанр симфонии и состав симфонического оркестра?
3. Кто из венских классиков занимался дирижированием и какими способами дирижирования они пользовались?
4. Когда где и кем стала использоваться дирижерская палочка?
5. Какие факторы оказали влияние на появление метрических схем тактирования?
6. Как повлияло творчество композиторов-романтиков на развитие симфонического оркестра?
7. Какие тенденции характерны для исполнительского искусства в эпоху романтизма?
8. Кого из дирижеров можно назвать в числе первых дирижеров-гастролеров?

Тема 3. Дирижерская деятельность К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Листа

1. Охарактеризуйте дирижерскую и реформаторскую деятельность К.М. Вебера (борьба за национальную немецкую оперу, строгая система репетиций и др.).

2. Опишите новый порядок размещения оркестрантов, разработанный К.М. Вебером.
3. Ф. Мендельсон и «Страсти по Матфею» И.С. Баха.
4. Раскройте значение деятельности Ф. Мендельсона в Лейпцигском Гевандхаусе.
5. Охарактеризуйте особенности репетиционной работы Мендельсона.
6. Деятельность Ф. Листа в Веймаре.
7. Опишите особенности дирижерской техники Ф. Листа
8. Какое значение имело «Письмо о дирижировании» Ф. Листа для развития методической мысли в данной области?

Тема 4. Дирижерская деятельность Г. Берлиоза и Р. Вагнера

1. Как повлиял программный симфонизм на оркестровку Г. Берлиоза?
2. Раскройте ключевые особенности дирижерской деятельности Г. Берлиоза?
3. Перечислите основные теоретические положения главы “Дирижер оркестра” из “Большого трактата о современной инструментровке и оркестровке” Г. Берлиоза.
4. Сохранили ли актуальность в настоящее время практические рекомендации Г. Берлиоза по организации репетиций?
5. Почему Р. Вагнер считается основателем новой дирижерской школы?
6. Какое значение имело создание Р. Вагнером музыкальной драмы в развитии оркестрового исполнительства?
7. Охарактеризуйте новаторство оркестра Р. Вагнера.
8. Раскройте центральные положения статьи Р. Вагнера «О дирижировании».

Тема 5. Последователи Г. Берлиоза и Р. Вагнера

1. Назовите фамилии первых дирижеров-профессионалов.
2. Назовите педагогические принципы А. Никиша.
3. Кто из последователей Г. Берлиоза и Р. Вагнера продолжил традиции композиторского дирижирования.
4. Какие реформы провел в опере Г. Малер?
5. Какой вклад внесли в развитие дирижерского исполнительства Г. Рихтер, Ф. Мотль, К. Мук, Г. Леви?

Тема 6. Немецкая дирижерская школа конца XIX – начала XX вв.

1. Самые яркие представители немецкой дирижерской школы. Что их объединяет?
2. Ф. Вейнгартнер: творческая деятельность, книга «Исполнение бетховенских симфоний»: за и против.
3. Какие идеи сформулировал Ф. Вейнгартнер в статье «О дирижировании»?
4. Актуальны ли в настоящее время «Десять заповедей молодому дирижеру» Р. Штрауса и почему?
5. Какие интерпретации прославили О. Фрида, В. Фуртвенглера?
6. Чем определялось равновесие дирижерской и режиссерской сущности в личности О. Клемперера?
7. Назовите особенности дирижерской манеры Б. Вальтера.
8. Какое значение имели для развития дирижерского искусства книги Б. Вальтера «О музыке и музицировании» и «Тема с вариациями»?

Тема 7. Дирижерская деятельность А. Тосканини

1. Где состоялся дебют Тосканини?
2. Что говорил дирижер о работе в провинциальных театрах?
3. Перечислите оперные постановки, прославившие Тосканини.
4. Что входило в симфонический репертуар Тосканини?
5. Фонография дирижера.

Тема 8. Выдающиеся дирижеры национальных школ

1. Назовите имена представителей голландской, английской, французской дирижерской школы.
2. Почему Э. Ансерме считается блестящим интерпретатором именно современной музыки?
3. Творческий портрет К. Аббадо.
4. Почему за Г. Караяном закрепился статус – «главного дирижера Европы»?

Тема 9. Русские дирижеры конца XIX – начала XX вв.

1. Какая организация выступила центром развития оркестрового и дирижерского исполнительства XIX в.?
2. Какое значение сыграли концерты под управлением М.А. Балакирева при Бесплатной музыкальной школе?
3. Что говорили Балакирев и члены «Могучей кучки» о профессиональном музыкальном образовании?
4. В каком году была открыта первая в России консерватория?

5. Какое значение оказала деятельность Н.А. Римского-Корсакова для развития дирижерского искусства в России?

6. Кто из русских дирижеров оказал значительное влияние на развитие русского оперного искусства?

7. Назовите имя первого русского дирижера-профессионала, получившего мировую известность.

Тема 10. Русские дирижеры первой половины XX в.

1. Перечислите имена выдающихся русских дирижеров первой половины XX в.

2. В каких театрах работал В. Сук? Какие произведения входили в оперный и симфонический репертуар дирижера?

3. С какими театрами была связана дирижерская деятельность С. Рахманинова? Охарактеризуйте его концертный репертуар.

4. Перечислите принципы педагогической деятельности и особенности дирижерской школы С. Кусевицкого.

Тема 11. Зарождение советской школы дирижирования

1. В каких социально-культурных условиях происходило рождение советской школы дирижирования?

2. В каком учебном заведении и когда был открыт дирижерский класс?

3. Назовите основоположников советской дирижерской школы и сформулируйте их педагогические принципы.

4. Охарактеризуйте репертуар и фонографию первых советских дирижеров.

Тема 12. Первый Всесоюзный конкурс дирижеров

1. В каком году и с какой целью проходил первый Всесоюзный конкурс дирижеров?

2. Сколько туров было в конкурсе и какими были программные требования?

3. Назовите фамилии лауреатов конкурса.

4. В чем заключались отличительные свойства репетиционного процесса и концертных выступлений Е. Мравинского, Н. Рахлина, А. Мелик-Пашаева, К. Иванова, М. Павермана?

4.2 Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов

В тематическом плане учебной дисциплины «История и теория дирижерского исполнительства» предусмотрена контролируемая самостоятельная работа студентов по ряду тем, что ориентировано на приобретение студентом углубленных историко-теоретических знаний о деятельности западноевропейских и русских дирижеров и оркестровых коллективов, развитие аналитических способностей, научно-исследовательских навыков, необходимых для будущей самостоятельной деятельности. Такая самостоятельная работа предусматривает подготовку докладов, а ее контроль осуществляется согласно учебно-методической карте учебной дисциплины во время опросов.

Тема 4. Дирижерская деятельность Г. Берлиоза и Р. Вагнера

1. Программный симфонизм в композиторской деятельности Г. Берлиоза и его влияние на оркестровку.
2. Дирижерская деятельность Г. Берлиоза.
3. «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» Г. Берлиоза и его значение для развития теории дирижерского исполнительства.
4. Р. Вагнер как основатель новой дирижерской школы.
5. Оркестр Р. Вагнера.
6. Вклад Р. Вагнера в теорию дирижерского исполнительства.

Тема 5. Последователи Г. Берлиоза и Р. Вагнера

1. Творческий портрет Г. Бюлова.
2. Творческий портрет А. Никиша.
3. Творческий портрет Г. Малера.
4. Творческий портрет Г. Рихтера.
5. Творческий портрет Ф. Мотля.
6. Творческий портрет К. Мука.
7. Творческий портрет Г. Леви.

Тема 9. Русские дирижеры конца XIX – начала XX вв.

1. «Русское музыкальное общество» как центр развития оркестрового и дирижерского исполнительства XIX в.
2. Деятельность М. Балакирева.

3. Взгляды на дирижирование представителей «Могучей кучки».
4. Взгляды на дирижирование П. Чайковского.
5. Творческий портрет Э. Направника.
6. Творческий портрет В. Сафонова.

Тема 10. Русские дирижеры первой половины XX в.

1. Дирижерская деятельность В. Сука.
2. Дирижерская деятельность С. Рахманинова.
3. Дирижерская деятельность С. Кусевицкого.

4.3 Вопросы к зачету

1. Исторический аспект возникновения и становления дирижерского исполнительства.
2. Становление дирижирования в XVI – начале XVIII в.
3. Этапы развития дирижерского жеста.
4. Эволюция дирижерского исполнительства в эпоху венских классиков.
5. Эволюция дирижерского исполнительства в эпоху романтизма.
6. Дирижерская деятельность К. М. Вебера.
7. Дирижерская деятельность Ф. Мендельсона.
8. Дирижерская деятельность Ф. Листа.
9. Дирижерская деятельность Г. Берлиоза.
10. Дирижерская деятельность Р. Вагнера.
11. Дирижерская деятельность Г. Бюлова и А. Никиша.
12. Дирижерская деятельность Г. Малера.
13. Характеристика дирижерской деятельности Г. Рихтера и Ф. Мотля.
14. Характеристика дирижерской деятельности К. Мука, Г. Леви.
15. Немецкая дирижерская школа конца XIX – начала XX вв.
16. Дирижерская деятельность А. Тосканини.
17. «Русское музыкальное общество» как центр развития оркестрового и дирижерского исполнительства XIX в. Деятельность М. Балакирева.
18. Дирижерская деятельность Э. Направника.
19. Дирижерская деятельность В. Сафонова.
20. Дирижерская деятельность В. Сука.
21. Дирижерская деятельность С. Рахманинова.
22. Дирижерская деятельность С. Кусевицкого.
23. Дирижерский класс Московской консерватории как центр подготовки профессиональных дирижеров.
24. Первый Всесоюзный конкурс дирижеров.
25. Дирижерская деятельность Е. Мравинского.
26. Дирижерская деятельность А. Мелик-Пашаева и Н. Рахлина.
27. Дирижерская деятельность К. Иванова, М. Павермана.
28. Дирижерская деятельность В. Менгельберга и Г. Вуда.
29. Дирижерская деятельность Ш. Мюнша и Э. Ансерме.
30. Дирижерская деятельность Г. Караяна.

4.5 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности и рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Контроль учебной деятельности студентов по дисциплине «История и теория дирижерского исполнительства» осуществляется с помощью следующих форм диагностики: анализ аудиовизуальных документов; опрос; контрольный урок; зачет.

Самостоятельная работа по курсу «История и теория дирижерского исполнительства» включает в себя изучение теоретического материала, а также анализ аудио и видеозаписей концертных выступлений выдающихся дирижеров. Систематизировать данную работу можно путем методического анализа, изучения изданий из перечня основной и дополнительной литературы. Благоприятно на качестве самостоятельной подготовки студентов скажется посещение репетиций профессиональных оркестров и концертов симфонической, оркестровой народной и духовой музыки.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «История и теория дирижерского исполнительства» для студентов, которые обучаются по специальностям 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализациям 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная,

На современном этапе развития музыкальной культуры предъявляются особые требования к подготовке руководителей оркестровых коллективов. Как свидетельствует практика, такая подготовка предполагает не только свободное владение методикой организации деятельности оркестрового коллектива, навыками собственно дирижерской работы, но и наличие глубоких прочных знаний истории развития мирового и отечественного дирижерского и оркестрового исполнительского искусства. Поэтому учебная дисциплина «История и теория дирижерского исполнительства», входящая в модуль «История и теория оркестрового дирижерского искусства», играет значительную роль в формировании профессиональных качеств будущих руководителей оркестровых коллективов.

Данная учебная дисциплина находится в тесной взаимосвязи с рядом учебных дисциплин («Музыкальное искусство», «Анализ музыкальных форм и полифония», «Дирижирование», «Инструментоведение», «Инструментовка», «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур», «Методика работы с ансамблем и оркестром»), что обеспечивает музыкально-теоретический фундамент профессиональной деятельности и формирует у студента определенный уровень практической профессиональной подготовки.

Цель учебной дисциплины – приобретение студентом необходимых историко-теоретических знаний о деятельности западноевропейских, русских и отечественных дирижеров и оркестровых коллективов.

Задачи учебной дисциплины:

- познакомить студентов с историей развития мирового и отечественного дирижерского и оркестрового исполнительского искусства и эстетическими принципами творчества крупных дирижеров;
- дать представления об этапах, формах и особенностях работы дирижеров с оркестрами;
- воспитать художественно-эстетический вкус на лучших образцах мирового и отечественного дирижерского искусства;
- развить аналитические способности, необходимые для будущей самостоятельной деятельности;

- сформировать умения использовать теоретические и практические знания в области любительского и профессионального музыкального искусства.

Освоение учебной дисциплины «История и теория дирижерского исполнительства» должно обеспечить формирование специализированной компетенций СК-15 – Применять в профессиональной деятельности историко-теоретические основы оркестрового и дирижерского исполнительства и лучшие образцы оркестровой и ансамблевой литературы.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен *знать*:

- историю развития мирового и отечественного дирижерского и оркестрового исполнительского искусства в соответствии с эпохами и стилями;

- ведущих представителей дирижерско-исполнительских школ и художественных направлений;

- основные исторические события и даты, связанные с творчеством дирижеров и оркестровых коллективов;

уметь:

- ориентироваться в эпохах, представителями которых являются различные дирижеры;

- выявлять особенности работы определенных дирижеров с оркестровыми коллективами;

- определять характерные черты исполнительского мастерства различных оркестровых коллективов;

- сопоставлять, сравнивать особенности дирижерского исполнительского стиля;

владеть:

- рациональными методами поиска, отбора, систематизации и использования информации в области истории и теории дирижерского исполнительства;

- практическими навыками анализа исполнительских интерпретации ведущих дирижеров.

Материал состоит из двух разделов: «История западноевропейского и русского дирижерского исполнительства» и «История оркестрового исполнительства Беларуси», что обуславливает структуру учебной дисциплины. Работа со студентами дневной и заочной формы обучения строится на основе тематического плана, в котором отражается уровень требований к содержанию и объему изучаемого материала.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «История и теория дирижерского исполнительства» всего предусмотрено 82 часа, из них для очной формы 38 – аудиторных (32 лекционных и 6 семинарских занятий), для заочной формы обучения – 18 – аудиторных (10 –

лекционных и 8 – семинарских) занятий. Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачет.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

РАЗДЕЛ I ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО И РУССКОГО ДИРИЖЕРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Тема 1. Возникновение и становление дирижерского исполнительства

Цель, задачи, содержание и основные требования учебной дисциплины «История и теория дирижерского исполнительства». Место и практическое значение дисциплины в общей системе подготовки специалиста высшей квалификации в сфере народно-инструментального творчества. Учебно-методическое обеспечение.

Предпосылки дирижирования в ранних формах музыкально-исполнительской практики. Корифей в античном театре как прототип современного дирижера. Становление дирижирования в XVI – начале XVIII вв. Этапы развития дирижерского жеста: хейрономия, баттута, дирижирование и исполнение партии генерал-баса, двойное и тройное дирижирование, дирижер-концертмейстер. Дирижеры-капельмейстеры: К. Монтеверди, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Ж. Б. Люлли.

Тема 2. Дирижерское исполнительство XVIII – XIX вв.

Эволюция оркестра и эмоционально-драматургического диапазона музыки у венских классиков. Введение дирижерской палочки в исполнительскую практику. Возникновение метрических схем тактирования. Формирование образного дирижерского жеста как средства передачи выразительных и пространственных компонентов исполняемой музыки.

Дирижирование в эпоху романтизма. Художественные концепции композиторов-романтиков и их воплощение в выразительных средствах оркестра. Основные тенденции развития дирижерского исполнительства в эпоху романтизма: утверждение статуса дирижера как исполнителя-интерпретатора, гастрольная практика, появление дирижеров-профессионалов.

Тема 3. Дирижерская деятельность К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Листа

Дирижерская деятельность К. М. Вебера: объединение функций оперного режиссера и дирижера, система инструментальных групп, борьба за национальную оперу в Дрезденском театре.

Выдвижение Ф. Мендельсона как нового типа руководителя оркестра – дирижера-гастролера и интерпретатора. Ф. Мендельсон и оркестр «Гевандхаус»: особенности репетиционной работы. Просветительская

деятельность Ф. Мендельсона: популяризация творческого наследия И. С. Баха, открытие Лейпцигской консерватории.

Дирижерское исполнительство Ф. Листа. Деятельность Ф. Листа в Веймаре. Особенности дирижерской техники: принцип образности, динамические градации, темпы, зримое выражение фразировки, интонационно-смысловая настройка. Взгляды на дирижирование в работе Ф. Листа «Письмо о дирижировании». Л. М. Гинзбург и В. Фуртвенглер о Ф. Листе.

Тема 4. Дирижерская деятельность Г. Берлиоза и Р. Вагнера

Программный симфонизм в композиторской деятельности Г. Берлиоза и его влияние на оркестровку. Дирижерская деятельность Г. Берлиоза: введение новых инструментов, развитие выразительных и виртуозных возможностей оркестра. Основные теоретические положения главы «Дирижер оркестра» из «Большого трактата о современной инструментровке и оркестровке» Г. Берлиоза. Практические рекомендации Г. Берлиоза: групповые репетиции, рациональное размещение музыкантов оркестра на сцене,

Р. Вагнер как создатель музыкальной драмы и основатель новой дирижерской школы. Оркестр Р. Вагнера. Р. Вагнер и Ф. Мендельсон. Статья Р. Вагнера «О дирижировании»: мелос, правильный темп, взаимосвязи между частями крупных произведений, интерпретация нотного текста.

Тема 5. Последователи Г. Берлиоза и Р. Вагнера

Г. Бюлов и А. Никиш как представители первых дирижеров-профессионалов. Дирижерская деятельность Г. Бюлова: виртуозность, неповторимость артистического облика. Противоречивые оценки деятельности Г. Бюлова современниками: Ф. Вейнгартнер, Р. Штраус и др. Творческий путь А. Никиша. Дирижерская манера А. Никиша: собранность, внутренняя раскрепощенность, отсутствие внешних эффектов, экономность жестов. А. Никиш и русская музыкальная культура. П. И. Чайковский, И. Брамс о А. Никише. Педагогические принципы и ученики А. Никиша.

Г. Малер как продолжатель традиций композиторского дирижирования. Характерные черты творческой индивидуальности Г. Малера. Особенности дирижерской деятельности Г. Малера: глубина внутренних чувств, раскрепощение от тактовых основ, авторитаризм, детальный план исполнения, тщательная редакция партитур. Реформаторство в опере. Г. Малер – дирижер и режиссер. Г. Малер в Венской опере. А. В. Оссовский о Г. Малере.

Характеристика дирижерской деятельности Г. Рихтера, Ф. Мотля, К. Мука, Г. Леви.

Тема 6. Немецкая дирижерская школа конца XIX – начала XX вв.

Дирижерская и публицистическая деятельность Ф. Вейнгартнера. Работа Ф. Вейнгартнера «Исполнение бетховенских симфоний». Особенности дирижерской манеры Р. Штрауса: наглядность, простота и

скудость жестов. Работа Р. Штрауса «Десять заповедей в памятную книжку молодого дирижера».

Дирижерская манера Б. Вальтера: принцип убеждения, мягкость и поэтичность, искренность. Публицистическая деятельность Б. Вальтера: «О музыке и музицировании». Дирижерская манера В. Фуртвенглера: техника волевого посыла, аналитический подход, модификация темпов. В. Фуртвенглер и нацизм. Публицистическая деятельность В. Фуртвенглера: «О ремесле дирижера», «Проблема дирижирования», «Размышления о романтизме», «Бетховен и мы».

Дирижерская манера О. Клемперера: масштабность, тяготение к медленным темпам. Гастроли О. Клемперера в СССР. Деятельность О. Клемперера в «Кроль-театре». Дирижер-гастролер О. Фрид: репертуар, дирижерская манера. Роль О. Фрида в формировании советской дирижерской школы.

Тема 7. Дирижерская деятельность А. Тосканини

Реформаторская деятельность А. Тосканини в «Ла Скала» и «Метрополитен-опера». Репетиции А. Тосканини, специфика работы с певцами и партитурой. Эмоциональная насыщенность как отличительная черта дирижерской манеры А. Тосканини. Репертуар и фонография дирижера. Работа с оркестром NBC. Исполнительские интерпретации: мелодизм, темпы. А. Тосканини и оперы Дж. Верди.

Тема 8. Выдающиеся дирижеры национальных школ

В. Менгельберг – основатель голландской дирижерской школы. В. Менгельберг и Г. Малер. Г. Вуд – создатель английской школы дирижирования. «Променада-концерты». Книга Г. Вуда «О дирижировании». Ш. Мюнш – представитель французской дирижерской школы. Книга Ш. Мюнша «Я – дирижер». Деятельность Ш. Мюнша в Бостонском симфоническом оркестре. Э. Ансерме – блестящий интерпретатор современной музыки. Э. Ансерме и И. Стравинский. Творческий портрет К. Аббадо.

Г. Караян – «главный дирижер Европы». Деятельность в оркестре Берлинской филармонии, в Венской государственной опере. Организация Зальцбургского фестиваля. Дирижерская манера и фонография Г. Караяна.

Тема 9. Русские дирижеры конца XIX – начала XX вв.

«Русское музыкальное общество» как центр развития оркестрового и дирижерского исполнительства XIX в. Деятельность М. Балакирева. М. Балакирев о системе музыкального образования. М. Балакирев и М. Глинка. Отражение необходимости создания русской дирижерской школы в статье Н. Римского-Корсакова «Эпидемия дирижерства». Взгляды на дирижирование представителей «Могучей кучки» и П. Чайковского.

Великий русский дирижер Э. Направник и его роль в развитии русского оперного искусства. Деятельность Э. Направника в Мариинском

театре. Особенности дирижерской манеры Э. Направника: глубина интерпретации, бережное отношение к точности воспроизведения авторского замысла, скупость жестов.

В. Сафонов – первый русский дирижер-профессионал, получивший мировую известность. Деятельность В. Сафонова в «Русском музыкальном обществе», в Нью-Йоркском филармоническом оркестре.

Тема 10. Русские дирижеры первой половины XX в.

Дирижерская деятельность В. Сука: оперный и симфонический репертуар. Особенности дирижерской работы В. Сука в провинциальных русских театрах и Большом театре. Русские оперы, поставленные В. Суком.

Дирижерская деятельность С. Рахманинова: Русская опера С. Мамонтова, Московский Большой театр. Дирижерская манера: самообладание, графическая точность жеста, выверенные темпы. Концертный репертуар С. Рахманинова-дирижера.

Творческий путь С. Кусевицкого. Деятельность в качестве главного дирижера Бостонского симфонического оркестра. Педагогическая деятельность и дирижерская школа С. Кусевицкого.

Тема 11. Зарождение советской школы дирижирования

Дирижерский класс Московской консерватории (1922 г.) как центр подготовки профессиональных дирижеров. Педагогическая деятельность Н. Малько, К. Сараджева, А. Гаука.

Деятельность Э. Купера – ведущего дирижера Большого театра, главного дирижера Мариинского театра, основателя и главного дирижера Петроградской филармонии. Репертуар и фонография первых советских дирижеров.

Тема 12. Первый Всесоюзный конкурс дирижеров

Организация Первого Всесоюзного конкурса дирижеров (1938 г.) как способ выхода из дирижерского кризиса предвоенных лет. Лауреаты и участники: Е. Мравинский (I премия), Н. Рахлин (II премия), А. Мелик-Пашаев (II премия), К. Иванов, М. Паверман.

Творческий путь Е. Мравинского. Е. Мравинский и Д. Шостакович. Деятельность оркестра Ленинградской филармонии в годы Великой Отечественной войны. Гастроли оркестра Ленинградской филармонии за рубежом. Репертуар и фонография Е. Мравинского. Особенности дирижерской манеры. Творческий путь А. Мелик-Пашаева. Оперный и симфонические репертуар, фонография. Особенности работы с вокалистами и партитурой. Творческий путь Н. Рахлина. Особенности репетиционной работы: владение оркестровыми инструментами, показ во время репетиций, работа над аккомпанементом. Л. М. Гинзбург о Н. Рахлине.

РАЗДЕЛ II

ИСТОРИЯ ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА БЕЛАРУСИ

Тема 1. Истоки оркестрового исполнительства Беларуси

Инструментальная капелла как первоначальная форма оркестрового исполнительства. Деятельность инструментальных капелл на территории Беларуси в XVII – XVIII вв. Военные оркестры (Брест, Гродно, Новогрудок, Пинск, Слоним, Слуцк), янычарские капеллы. Музыкальный театр XVIII в. и его роль в развитии оркестрового исполнительства Беларуси (Гродно, Несвиж, Ружаны, Слоним, Слуцк, Шклов). Первые белорусские дирижеры.

Оркестровое исполнительство в XIX – начале XX вв. Организация городского оркестра в Минске (1803 г.) и его первые дирижеры. Дирижерская деятельность Ф. Милодовского. Музыкальная жизнь Витебска, Гомеля, Могилева, Минска в начале XX в.

Тема 2. Симфонические оркестры в 1918-м – 1920-х гг.

Симфонический оркестр Витебска и просветительская деятельность представителей русского музыкального искусства (Н. Малько, К. Григорович, С. Брауде и др.). Симфонический оркестр Могилева и деятельность Ю. Дрейзина, С. Певзнера. Симфонический оркестр Гомеля и деятельность С. Захарина.

Репертуар симфонических оркестров Беларуси и просветительская направленность симфонических концертов данного этапа. Сочетание исполнительства с практикой проведения популярных лекций для широкой аудитории слушателей как основа просветительской деятельности симфонических оркестров Беларуси.

Тема 3. Минск как центр развития оркестрового исполнительства в 20-е гг. XX в.

Роль Минского музыкального техникума и А. Бессмертного в развитии оркестрового исполнительства. Белорусский государственный театр как центр развития оркестрового исполнительства. Симфонические концерты сезона 1926/1927 гг. под руководством дирижера М. Купера. Деятельность объединенного профессионального симфонического оркестра на базе музыкального техникума и Белорусского государственного театра. Его первые руководители А. Бессмертный, И. Гитгарц, А. Михайлов.

Тема 4. Основные достижения оркестрового исполнительства в 1930-е – начале 1950-х гг.

Открытие Белорусской государственной консерватории (1932), Государственного театра оперы и балета БССР (1933), Белорусской

государственной филармонии (1937). Характеристика Государственного народного оркестра БССР, симфонических оркестров Белорусского радиокомитета, Белгосфилармонии, Государственного театра оперы и балета БССР.

Влияние русской дирижерской школы на развитие оркестрового исполнительства Беларуси (Л. Штейнберг, А. Орлов – 1934–1936 гг.). Дирижерская деятельность И. Мусина, К. Симеонова, Э. Шнейдермана, И. Гитгарца, Н. Грубина, Н. Балазовского, А. Брона, Т. Коломийцевой. Значение декады белорусского искусства в Москве (1940 г.) в развитии оркестрового и дирижерского исполнительства.

Тема 5. Расцвет оркестрового исполнительства в 1950–1960-е гг.

Творческая деятельность В. Дубровского (1956–1962 гг.), В. Катаева (1962–1971 гг.), Л. Любимова (1951–1964), И. Абрамиса (1951), Б. Афанасьева (1952). Дирижеры Государственного народного оркестра БССР – И. Жинович, М. Ривкин, С. Ратнер, Г. Оловников, В. Барсов.

Анализ оркестрового репертуара (произведения русских и зарубежных композиторов, белорусская музыка). Первые постановки спектаклей в Государственном театре оперы и балета Беларуси под руководством И. Абрамиса, Б. Афанасьева. Вклад в развитие музыкального исполнительского искусства Беларуси И. Жиновича.

Организация новых оркестровых коллективов: концертно-эстрадный оркестр (симфонический оркестр Белорусского телевидения и радио), Минский камерный оркестр. Деятельность Ю. Бельзацкого, Б. Райского, О. Янченко, Ю. Цирюка.

Тема 6. Ведущие дирижеры и оркестровые коллективы 1970–1980-х гг.

Дирижеры Государственного академического театра оперы и балета Беларуси: Е. Воцак, Т. Коломийцева, В. Мошенский, Л. Лях, Н. Колядко, А. Анисимов, Г. Проваторов. Постановки Е. Воцака.

Дирижеры Государственного симфонического оркестра БССР: Ю. Ефимов, А. Энгельбрехт. Формы проведения концертов. Деятельность М. Козинца в качестве художественного руководителя и главного дирижера Национального академического народного оркестра Республики Беларусь имени И. Жиновича.

Организация и функционирование новых оркестровых коллективов: Симфонический оркестр Государственного музыкального театра (1971 г. – Государственный театр музыкальной комедии Беларуси). Дирижеры А. Лапун, И. Абрамис, В. Волоткович, А. Сосновский. Национальный концертный оркестр Республики Беларусь (1987 г. – Государственный оркестр симфонической и эстрадной музыки) под руководством Н. Финберга.

Тема 7. Дирижерское исполнительство на современном этапе

Развитие оркестрового исполнительства в областных центрах страны: симфонический оркестр Гомельской областной филармонии (В. Кравцов), Гродненская городская капелла в составе камерного оркестра и хора (В. Бормотов), Брестский камерный оркестр (А. Мартыненко), Брестский симфонический оркестр (А. Сосновский), Молодеченский симфонический оркестр (Р. Сорока). Основные формы концертно-исполнительской деятельности оркестров.

Развитие оркестрового исполнительства в Минске: Государственный оркестр духовых инструментов «Немига» (А. Берин), камерный оркестр «Коллегиум музикум» (В. Бортновский), Государственный камерный концертный оркестр народных инструментов (В. Волоткович), Республиканский юношеский симфонический оркестр (А. Анисимов), Президентский оркестр Республики Беларусь (В. Бабарикин).

Тема 8. Формирование оркестровой дирижерско-исполнительской школы Беларуси

История дирижерского образования (на примере Белорусской государственной консерватории). Вклад в развитие дирижерского образования И. Мусина, В. Катаева. Первые выпускники-дирижеры: С. Ратнер, М. Ривкин, И. Абрамис и др.

Последовательность и преемственность в обучении дирижированию. Методические работы. Система подготовки дирижерских кадров на современном этапе (Белорусская государственная академия музыки, Белорусский государственный университет культуры и искусств).

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

**Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов,
обучающихся на дневной форме получения образования**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Количество часов УСР	Форма контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия		
1	2	3	4	5	6
	Раздел 1. История западноевропейского и русского дирижерского исполнительства	16	4	26	
1	Возникновение и становление дирижерского исполнительства	1			
2	Дирижерское исполнительство XVIII – XIX вв.	1		10	опрос
3	Дирижерская деятельность К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Листа	2	1		
4	Дирижерская деятельность Г. Берлиоза и Р. Вагнера	2		10	опрос
5	Последователи Г. Берлиоза и Р. Вагнера	2			
6	Немецкая дирижерская школа конца XIX – начала XX вв.	2			
7	Дирижерская деятельность А. Тосканини	1		6	опрос
8	Выдающиеся дирижеры национальных школ	1	1		
9	Русские дирижеры конца XIX – начала XX вв.	1			
10	Русские дирижеры первой половины XX в.	1			

11	Зарождение советской школы дирижирования	1	1		
12	Первый Всесоюзный конкурс дирижеров	1	1		
Раздел 2. История оркестрового исполнительства Беларуси		16	2	18	
1	Истоки оркестрового исполнительства Беларуси	2			
2	Симфонические оркестры в 1918-м – 1920-х гг.	2	1		
3	Минск как центр развития оркестрового исполнительства в 20-е гг. XX в.	2			
4	Основные достижения оркестрового исполнительства в 1930-е – начале 1950-х гг.	2	1		
5	Расцвет оркестрового исполнительства в 1950–1960-е гг.	2			
6	Ведущие дирижеры и оркестровые коллективы 1970–1980-х гг.	2		4	тест
7	Дирижерское исполнительство на современном этапе	2		10	тест
8	Формирование оркестровой дирижерско-исполнительской школы Беларуси	2		4	опрос
Всего		32	6	44	

**Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов,
обучающихся на заочной форме получения образования**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов	
		Лекции	Семинарские занятия
1	2	3	4
Раздел 1. История западноевропейского и русского дирижерского исполнительства		3	4
1	Возникновение и становление дирижерского исполнительства	0,25	
2	Дирижерское исполнительство XVIII – XIX вв.	0,25	
3	Дирижерская деятельность К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Листа	0,25	
4	Дирижерская деятельность Г. Берлиоза и Р. Вагнера	0,25	
5	Последователи Г. Берлиоза и Р. Вагнера	0,25	
6	Немецкая дирижерская школа конца XIX – начала XX вв.	0,25	
7	Дирижерская деятельность А. Тосканини	0,25	
8	Выдающиеся дирижеры национальных школ	0,25	
9	Русские дирижеры конца XIX – начала XX вв.	0,25	
10	Русские дирижеры первой половины XX в.	0,25	
11	Зарождение советской школы дирижирования	0,25	
12	Первый Всесоюзный конкурс дирижеров	0,25	
Раздел 2. История оркестрового исполнительства Беларуси		3	4
1	Истоки оркестрового исполнительства Беларуси	0,5	
2	Симфонические оркестры в 1918-м – 1920-х гг.	0,5	
3	Минск как центр развития оркестрового исполнительства в 20-е гг. XX в.	0,5	

4	Основные достижения оркестрового исполнительства в 1930-е – начале 1950-х гг.	0,5	
5	Расцвет оркестрового исполнительства в 1950–1960-е гг.	0,25	1
6	Ведущие дирижеры и оркестровые коллективы 1970–1980-х гг.	0,25	1
7	Дирижерское исполнительство на современном этапе	0,25	1
8	Формирование оркестровой дирижерско-исполнительской школы Беларуси	0,25	1
Всего		6	4

5.2. Основная литература

1. Мазанік, В. У. Гісторыя і тэорыя дырыжорскага выканальніцтва : вучэб. дапам. для студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі па спецыяльнасці "Народная творчасць (па напрамках)"[, "Народная творчасць (інструментальная музыка)"] / В. У. Мазанік. – Мінск : БДУКМ, 2016. – 113 с. : табл.
2. Народно-инструментальная культура Белоруссии : учеб.-метод. пособие / Г. С. Мишуров, Н. П. Яконюк. – Минск : Минский институт культуры, 1991. – 66, [1] с. : нот.

5.3. Дополнительная литература

1. Белорусское концертно-исполнительское искусство. Последняя треть XX – начало XXI века / Национальная академия наук Беларуси, Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы [авт.: Т.Г. Мдивани и др. ; науч. ред Т.Г. Мдивани ; редкол.: А.И. Локотко и др. – Минск : Беларуская навука, 2012. – 558 с.
2. 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.
3. Грум-Гржимайло, Т.Н. Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней) / Т.Н. Грум-Гржимайло. – М. : Знание, 1984. – 156 с.
4. Кенигсберг, А.К. Карл Мария Вебер (1786-1826) : популярная монография / А.К. Кенигсберг. – Изд. 2-е, доп. – Л. : Музыка, 1981. – 111 с.
5. Левик, Б.В. Рихард Вагнер / Б.В. Левик. – М. : Музыка, 1978. – 446 с.
6. Мазанік, В.У. Аркестравае выканальніцкае майстэрства Беларусі / В.У. Мазанік ; [рэц.: В.А. Антаневіч, А.І. Смагін, Л.Ф. Голікава]. – Мінск : [б. в.], 2006. – 159 с.
7. Мюнш, Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнш ; [пер. с фр. Н.Н. Савинова]. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1982. – 62 с.
8. Ракова, Е.Я. Государственный народный оркестр БССР имени И.И. Жиновича /Е.Я. Ракова. – Минск : Беларусь, 1978. – 36 с.
9. Робинсон, П. Караян : Герберт фон Караян / П. Робинсон ; пер. с англ. – М. : Прогресс, 1981. – 167 с.
10. Руденко, В.И. Вячеслав Иванович Сук / В.И. Руденко. – М. : Музыка. 1984. – 254 с.

11. Старикова, В. В. Музыкально-исполнительское искусство Беларуси в аудиовизуальной фиксации: художественно-коммуникативный дискурс / В. В. Старикова ; М-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2022. – 358 с.

12. Хайкин, Б.Э. Беседы о дирижерском ремесле : статьи / Б.Э. Хайкин ; [вступ. Ст. Т. Хренникова, Ф. Мансурова]. – М. : Сов. Композитор, 1984. – 238 с.