

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових духових інструментів
та оперно-симфонічного диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТРАДИЦІЇ ІТАЛІЙСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ (НА
ПРИКЛАДІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УВЕРТЮР ДО ОПЕР ДЖ. ВЕРДІ)**

Магістерська робота
ДЯЧЕНКА ЮРІЯ СТАНІСЛАВОВИЧА

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор
Ніколаєвська Ю. В.

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело



Юрій ДЯЧЕНКО

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ УВЕРТЮРИ	
1.1 Увертюра як музичний жанр	10
1.2 Увертюри до опер Дж. Верді – розквіт жанру	14
<i>Висновки до Розділу 1</i>	18
РОЗДІЛ 2 ІНТЕГРУЮЧИЙ АСПЕКТ ОРКЕСТРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ДЖ. ВЕРДІ	
2.1 Італійська диригентська школа як найяскравіший репрезентант виконавського диригентського мистецтва	20
2.2 Інтерпретація увертюр до опер Дж. Верді в творчості А. Тосканіні, К. Аббадо, Р. Муті	28
<i>Висновки до розділу 2</i>	44
ВИСНОВКИ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50

ВСТУП

Актуальність теми. Оперно-симфонічне мистецтво сьогодення є складним та багатовекторним процесом. Активна концертна діяльність великого розмаїття яскравих диригентів та музичних колективів позитивно впливають на розвиток оркестрового виконавства та оперно-симфонічного диригентського мистецтва, зокрема. Серед найвідоміших світових колективів слід виділити: Берлінський філармонічний оркестр (Berlin Philharmonic Orchestra), Лондонський симфонічний оркестр (London Symphony Orchestra), Баварський симфонічний оркестр радіо (Bavarian Radio Symphony), Віденський філармонічний оркестр (Vienna Philharmonic Orchestra), Клівлендський оркестр (Cleveland Orchestra), Нью-Йоркський філармонічний оркестр (New York Philharmonic), Лос-Анджелесський філармонічний оркестр (Los Angeles Philharmonic), Будапештський фестивальний оркестр (Budapest Festival Orchestra), Королівський оркестр Концертгебау (Royal Concertgebouw Orchestra), Дрезденську капелу (Dresden Staatskapelle); Чиказький симфонічний оркестр (Chicago Symphony Orchestra), Бостонський симфонічний оркестр (Boston Symphony Orchestra), Філармонічний оркестр Сан-Франциско (San Francisco Symphony), Оркестр Метрополітен-Опера (Metropolitan Opera Orchestra); Лейпцигський оркестр Гевандхаус (Leipzig Gewandhaus Orchestra), Симфонічний оркестр Сайто Кінен (Saito Kinen Symphony Orchestra), Чеський філармонічний оркестр (Czech Philharmonic) та інші. Концертна творчість визнаних в світі вищезазначених колективів є потужною рушійною силою розвитку світового оркестрового виконавського мистецтва.

Іншим важливим чинником розвитку диригентської виконавської майстерності є активний конкурсний рух. Конкурсна практика, що націлена на виявлення яскравих молодих диригентів та подальшу концертну практику найталановитіших з них, є вагомим аспектом розвитку сучасної оперно-симфонічного виконавського мистецтва. Deutscher Dirigentenpreis,

Donatella Flick Conducting Competition, Grzegorz Fitelberg International Competition for Conductors, International Besançon Competition for Young Conductors, Malko Competition, Sir Georg Solti International Conductors' Competition, Premio Guido Cantelli найпрестижніші конкурси молодих симфонічних диригентів. Слід зазначити, що лауреатами таких конкурсів у свій час були видатні диригенти сьогодення: Р. Муті, А. Фішер, С. Озава, та яскраві молоді музиканти Р. Бенкрофт, Л. МакФолл, Ф. Анжеліко, Х. Віко, Б. Глассберг, Н. Окісава та інші.

Починаючи з самого моменту зародження диригентського виконавського мистецтва, подальшої кристалізації професії «диригент», спостерігаємо процес формування національних виконавських шкіл¹ та традицій. Взагалі, проблема диригентської інтерпретації тісно пов'язана із загальним розвитком симфонічної культури ХІХ сторіччя. За словами Ю. Лошкова «оперно-симфонічне диригування як різновид музично-виконавського мистецтва сформувалося в другій половині ХІХ ст. в музичній культурі Західної Європи на естетичному підґрунті романтизму» [14, с 267]. Процес еволюції оперно-симфонічного мистецтва, високохудожнє відтворення найскладніших симфонічних та оперних творів сприяв виходу на якісно новий рівень професійності оркестрових диригентів. Визначальна роль в процесі розвитку диригентського виконавства належить творчості Г. Берліоза. До історії світового музичного мистецтва Гектор Берліоз увійшов перш за все як композитор. Вкрай важливим новаторським аспектом творчості Г. Берліоза є створення нового типу програмного симфонізму. Як відомо, характерною особливістю епохи романтизму є прагнення до синтезу музики, літератури, поезії. Саме такі фактори вплинули на появу романтичної програмності, що значною мірою відображається в композиторській творчості Г. Берліоза. Щодо

¹ «Школа виконавська» – явище, що склалося у виконавсько-педагогічній сфері мистецтва. Системний художній напрям, що пов'язаний зі своєрідністю і спільністю основних поглядів, наступністю принципів і методів в навчанні та виконавстві.[4].

диригентської творчості Г. Берліоза, слід констатувати тяжіння артистичної яскравості, виконавської темпераментності, професійного володіння диригентською технікою. До Берліозівських новацій слід також віднести оркестрову розсадку. Саме Берліоз сформував розміщення оркестрантів на сцені. напівкруглим амфітеатром. Основою філософії Г. Берліоза є поєднання оркестрової професійності (виконавської техніки колективу, високохудожнього відтворення музичного тексту) з яскравістю та практичною підготовкою диригента.

Іншою знаковою постаттю в процесі формування професії диригента та диригентського мистецтва є Р. Вагнер. Саме Вагнеру належить ідея сучасного розміщення диригента лицем до оркестру. Р. Вагнер вперше звертається до фундаментальних питань диригентської практики:

- взаємозв'язку між частинами циклічного твору;
- важливість відтворення темпів та виражальних якостей оркестру;
- наскрізної лінії розвитку музичного матеріалу, широкого охоплення симфонічної форми.

Виконавську творчість Г. Берліоза та Р. Вагнера вважаємо основоположною в процесі виокремлення та формування професійного диригентського мистецтва. Саме Г. Берліозом, Р. Вагнером та Ф. Лістом було завершено епоху поєднання композиторського та виконавського диригентського мистецтва.

Починаючи з другої половини XIX століття, принципи, що були закладені Г. Берліозом та Р. Вагнером, було з успіхом розвинуто їх послідовниками, видатними диригентами німецької школи: Г. фон Бюловим, К. Райнеке А. Нікішем, Ф. Мотлем, Г. Малером., а пізніше Ф. Вейнгартнером. Слід зазначити, що саме німецька диригентська школа є однією з найчисленніших у світі за своїм представництвом.

Пізніше, наприкінці XIX – початку XX століть зароджуються й інші європейські національні диригентські школи. Серед яких, англійська

(творчість Г. Вуда, М. Сарджента, А. Коутса, Т. Бічема); французька (творчість Е. Ансерме, П. Монте, Ш. Мюнша); італійська (творчість А. Тосканіні); американська (творчість Л. Стоковського, Ю. Орманді); японська (творчість Я. Косаку). Кожна з вищезазначених національних диригентських шкіл в теперішній час має яскравих та талановитих послідовників, що свідчить про спадкоємність на рівнях художньої-виразності, виконавських традицій, технічної майстерності.

Серед великого розмаїття національних диригентських шкіл, особливе місце займає італійська школа оперно-симфонічного диригування. Починаючи з кінця XIX століття відзначаємо процес генези сучасної італійської національної оперно-симфонічної диригентської школи та оркестрового мистецтва в цілому. Пояснити таке явище слід творчістю видатних митців світового музичного мистецтва кінця XIX – XX століття, італійських диригентів Артуро Тосканіні (*Arturo Toscanini*), Антоніно Вотто (*Antonino Votto*), Вітторіо Гуй (*Vittorio Gui*). Видатні диригенти XIX століття на основі романтичної естетики заклали основні принципи *італійської оперно-симфонічної диригентської школи* – мистецького процесу, що зумовив функціонування диригентського виконавства протягом другої половини XIX – XX ст. Саме з вектором виконавської та педагогічної творчості даних митців пов'язаний початковий виток розвитку італійського оперно-симфонічного диригентського мистецтва, що в подальшому був примножений та розвинений послідовниками (Ф. Праделлі, К. Аббадо, Р. Муті, Ф. Луїзі, Д. Гаті та іншими). Завдяки яскравій експресивності, високій професійності диригентської техніки, традицій інтерпретації італійська оперно-симфонічна диригентська школа має велике коло шанувальників та послідовників на всіх світових континентах.

Тому, вивчення основних складових італійської диригентської школи є не тільки практичним дослідженням, а й важливим завданням в мистецтвознавчому векторі, що формує актуальність даної роботи.

Метою дослідження є виявлення головних особливостей інтерпретації творів Дж. Верді у виконавській творчості представників-диригентів італійської оперно-симфонічної школи.

Зазначена мета дослідження передбачає постановку наступних **завдань**:

- окреслити генезу сучасної італійської оперно-симфонічної диригентської школи;
- виявити характерні риси в інтерпретації італійської диригентської школи на прикладі творчості їх представників;
- охарактеризувати сутність увертюри як традиційного музичного жанру;
- здійснити інтерпретологічний аналіз увертюр Дж. Верді на прикладі виконавської творчості найяскравіших представників італійської диригентської школи різних часів (А. Тосканіні, К. Аббадо, Р. Муті);
- визначити роль італійської оперно-симфонічної диригентської школи в процесі розвитку світового диригентського мистецтва.

Об'єктом дослідження є оперно-симфонічне диригентське мистецтво XX-XXI століття.

Предмет – італійська оперно-симфонічна диригентська школа.

Матеріалом дослідження слугують мистецтвознавчі праці в галузі оперно-симфонічного диригентського мистецтва, нотний текст, аудіо- та відеозаписи увертюр до опер Дж. Верді у виконанні А. Тосканіні, К. Аббадо, Р. Муті.

Методи дослідження. Методологічну базу вивчення даної проблематики складає комплекс загальнонаукових методів пізнання, а також спеціальних музикознавчих методів дослідження:

- *історико-генетичний* – використовується задля моделювання власної концепції генези та еволюції сучасного оперно-симфонічного

диригентського мистецтва, і італійської диригентської виконавської школи зокрема;

- *системний* – необхідний задля виокремлення складових італійської диригентської школи;
- *структурно-функціональний* – використовується в процесі аналітичного опису обраних творів;
- *інтерпретологічний* – необхідний при аналізі виконавських інтерпретацій обраних творів.

Теоретичну базу дослідження складають мистецтвознавчі та наукові праці в галузях:

- інтерпретаційного процесу (О. Катрич [5]; О. Колесник [8]; О. Котляревська [10]; В. Москаленко [17], [18]; Ю. Ніколаєвська [20], [21]; Л. Шаповалова [26]);
- теорії жанру та стилю в музиці (О. Катрич [6], О. Коменда [9], М. Крилова [28], В. Медушевський [16], О. Шушкова [28]);
- теорії та історії оперно-симфонічного диригентського мистецтва (С. Дідок [2], Г. Макаренко [15], Г. Берліоз [30], Г. Дехант [32], Ш. Мюнш [37], В. Плужніков [22], П. Шеметов [27], Р. Кофман [11], В. Рожок [24], А. Каселла [29], В. Мортарі [29], Р. Штраус [42], Р. Вагнер [48], Й. Зажрицький [49]).

Наукова новизна отриманих результатів. Дослідження є першим досвідом аналізу сучасної італійської оперно-симфонічної диригентської школи. В роботі вперше:

- окреслено етап генези сучасного італійського оперно-симфонічного мистецтва;
- виявлено характерні риси в інтерпретації увертюр Дж. Верді представниками італійської диригентської школи;
- визначено роль італійської диригентської школи в процесі світового оперно-симфонічного музичного мистецтва.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в можливості використання його результатів у виконавській оперно-симфонічній диригентській практиці, педагогічній діяльності, зокрема у підготовці лекцій з «Аналізу музичних творів», «Історії оперно-симфонічного мистецтва», «Історії оперно-симфонічних диригентських стилів», «Методики роботи з оркестром», «Практики роботи з оркестром» для студентів оркестрових факультетів закладів вищої освіти. Результати дослідження можуть бути використані й кваліфікованими практикуючими диригентами. Положення та висновки роботи перспективні також до подальшого наукового осмислення, розробки проблематики та дослідження.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методологічні положення роботи пройшли апробацію на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: II Міжнародній науковій конференції «Мистецтво і наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 17-18 травня 2021 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Народно-інструментальне виконавство: сучасність і перспективи» (Харків, 27-29 листопада 2021 р.), III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21 – 22 травня 2022 р.).

Структура дослідження. Дослідження складається зі вступу, двох основних розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 54 сторінки. Список використаних джерел налічує 49 пунктів.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ УВЕРТЮРИ

1.1 Увертюра як музичний жанр

Увертюра² є одним з найпопулярніших музичних жанрів у виконавському мистецтві теперішнього часу. Особливо помітно це в сфері оркестрового виконавства. Концертні увертюри, увертюри-фантазії, увертюри до опер чи балетів, увертюри з музичних сюїт користуються великою популярністю серед виконавців (як диригентів, так і оркестрантів), та слухачів. Так, аналізуючи концертні афіші багатьох професійних колективів, можемо дійти висновку, що до переважної більшості концертних програм включено увертюру музичний жанр.

Якщо розглянути увертюри за типами, то на даний момент можемо розрізнити два типи увертюр:

- увертюра як вступ до театрального спектаклю;
- увертюра як самостійний жанр музики, що має певні програмні, та композиційні властивості.

Такі типи викристалізувалися впродовж певного часового проміжку та розвитку музичного мистецтва, зокрема. Історія ж увертюри починається з часів розвитку опери XVI – XVII століття в Італії, однак сам термін «увертюра» затвердився і отримав подальше поширення в другій половині XVII століття у Франції.

Як відомо, увертюра зародилася у XVI ст. Спочатку функцію увертюри виконував оперний вступ, що представляв собою послідовність трьох розділів – швидкого, повільного і швидкого, під назвою "Симфонія" (*sinfonia*). Такий жанр закріпився в операх неаполітанської оперної школи (А. Страделла, А. Скарлатті). Крайні розділи здебільшого мають

² Увертюра (*франц. ouverture, лат. apertura — відкриття, початок*) походить від французької увертюри, яка позначала твір у двох або більше розділах, які становили урочистий вступ до балету, опери чи ораторії в 17 столітті [40].

танцювальний характер, а середній відрізняється кантиленністю, ліричним мелодизмом. Такого типу оперні симфонії отримали назву італійської увертюри.

Паралельно у Франції розвивався інший тип тричастинної увертюри. Так, для французької увертюри типовими стають чергування повільного, величного вступу, яскравої частини і останнього повільного розділу, що стисло повторює матеріал вступу або повертає до його характеру. У деяких більш пізніх зразках останній розділ (за формою увертюри) замінювався каденційними побудовами повільного темпу. Крім французьких композиторів, до даного типу увертюри звертались композитори I половини XVIII століття (Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман та ін.).

Але розквіт та становлення жанру відбулося пізніше. Так, вирішальний перелом в розвитку жанру увертюри настав у другій половині XVIII століття завдяки втіленню сонатно-симфонічного принципу розвитку, а також завдяки реформаторській діяльності К. В. Глюка. В творчості Глюка увертюра трактувалась як початковий концентрований огляд змісту опери.

В подальшому циклічний тип увертюри поступився місцем одночастинній в сонатній формі (іноді з коротким повільним вступом), що узагальнено передавав домінуючий характер основного конфлікту (опера "Альцеста" К. В. Глюка).

Зазначимо, що основною тенденцією розвитку оперної увертюри в XVII-XVIII століттях стала зміна зовнішньої структури жанру: увертюра починає виконуватися окремо від свого оперного або драматичного спектаклю. В XVIII столітті відбуваються зміни і у внутрішній структурі жанру увертюри: паралельно з увертюрою – святковим, «нейтральним» в образному плані твором – з'являється увертюра, що має приховану або явну програмність (узагальнену або сюжетну), складаються елементи монотематизму, нові композиційні структури, які відчувають вплив позамузичних факторів.

Неоціненний внесок у переродження жанру «увертюри» внесли В. Моцарт, Дж. Россіні та Л. Бетховен. Так, Моцарт значно розширив зміст музичних передмов до оперних спектаклів, а для більш точної передачі сенсу і настрою опери розвивав форми. Россіні, що справжнім майстром увертюр, створив свою формулу, за якою неповторний стиль композитора впізнаваний в його унікальних музичних шедеврах. І, звичайно ж, виняткову роль у розвитку жанру відіграла творчість Бетховен. Композитор ще більше посилив тематичний зв'язок вступу і опери, що яскраво представлено в увертюрах «Фіделіо» і «Леонора № 3», а також наповнив композиції глибоким філософським змістом, наприклад в увертюрах «Егмонт» і «Коріолан». Вищезазначені твори Л. Бетховена, що поєднані внутрішньою спільністю, максимально наповнені драматичною пружністю і цілком продовжують характер симфонічних опусів композитора. Такі фактори сприяли до появи та подальшого розвитку нового музичного жанру – концертної увертюри, що мала свою значну популярність в творчості композиторів епохи романтизму.

Жанр концертної програмної увертюри мав велике значення в розвитку симфонізму і програмної музики ХІХ століття. Така увертюра є перехідною, сполучною ланкою між жанром оперної увертюрою ХVІІІ століття і симфонічною поемою – знаковим жанром епохи романтизму. «Поява нового жанру концертної програмної увертюри в ХІХ столітті було обумовлено декількома причинами: підвищення ролі великих одночастинних творів в жанровій системі романтизму, оновлення композиційно-драматургічного мислення, поширення ідеї синтезу мистецтв і, як наслідок, програмного в музиці» [28].

О. Шушкова та М. Крилова виділяють 3 основні типи увертюри, що історично склалися до початку ХІХ століття:

- «увертюра, створена як вступ до опери чи драматичного спектаклю і виконується перед спектаклем в театрі;

- увертюра, створена як вступ до опери чи драматичного спектаклю, але яка відокремилася від них і існує окремо, як самостійний симфонічний твір;
- концертна увертюра, що створена і існує як самостійне концертний твір» [28].

До ранніх творів останнього з зазначених типів увертюр (концертної увертюри як самостійного концертного твору) належать «Володар духів» К. Вебера, «Таємні судді» і «Буря» Г. Берліоза. Серед знакових творів жанру концертної увертюри слід також виділити «Манфред» Р. Шумана, «Короля Ліра» Г. Берліоза, «Гамлет», «Ромео і Джульєтта» П. Чайковського, «Трагічну увертюру» Й. Брамса. Кожна з вищезазначених увертюр має чітко виражені риси програмності. Однак, крім творів, заснованих на темах з літературних джерел, композитори охоче створювали увертюри присвячені до якоїсь знаменної дати, тобто «урочисті», «ювілейні», «вітальні». Серед зразків даного виду необхідно відзначити «Ювілейну увертюру» К. Вебера тощо.

Одним з яскравих композиторів жанру концертної увертюри є Ф. Мендельсон. До жанру концертної увертюри Ф. Мендельсон звертався протягом усього свого життя. Так, першу він створив в п'ятнадцятирічному віці, остання увертюра з'явилася на світ за три роки до смерті. Серед них є концертні твори, що не мають програми: «Увертюра для духового оркестру» (1824) і увертюра C-dur, що отримала назву «Святкова» або «Увертюра з трубами» (1825). Дві увертюри були створені як вступу до комічних опер: увертюра «Весілля Камачо» (1825), написана до опери Дон Кіхота, і увертюра «Повернення з чужини», яка була написана для водевілю, присвяченому річниці весілля батьків Мендельсона. Остання увертюра композитора була створена для постановки трагедії Ж. Расіна «Аталія».

Поступово в другій половині XIX століття ставлення композиторів до увертюри помітно змінюється. Все частіше поряд з чудовими зразками увертюр до опер, що створювались у сонатній формі («Сила долі» Дж. Верді,

«Нюрнберзькі мейстерзінгери» Р. Вагнера), музичною передмовою до опер і балетів стають невеликі інтродукції (опера «Євгеній Онегін» П. Чайковського, опера «Кармен» Ж. Бізе, балет «Коппелія» Л. Деліба.). Крім того, в подальшому, в творчості Ф. Ліста, концертна увертюра поступається місцем симфонічним поемам.

У ХХ столітті композитори також досить часто звертаються до жанру увертюри. Проте, зазначимо, що в операх і балетах композитори застосовують різні види увертюр, тоді як жанр концертної увертюри іноді має присвяту до урочистих дата, чи подій. Серед таких слід виділити «Привітальну увертюру» А. Хачатуряна, «Святкову увертюру» Д. Шостаковича, «Урочисту увертюру» Р. Глієра. Сучасний виток розвитку увертюри знаменується також появою нового виду - увертюри до кінофільмів та мюзиклів. Такий тип увертюри зародився лише в минулому столітті.

Аналізуючи процес трансформації жанру увертюри з моменту зародження до сучасності, слід зазначити велике розмаїття векторів розвитку даного твору. Значна композиторська зацікавленість, виконавська та слухацька популярність даного жанру протягом всього окресленого часу, свідчить про значну вагу увертюри в процесі розвитку світового музичного мистецтва. Проблема трансформації жанру увертюри в композиторській творчості, а також аспекти виконавської практики є перспективним напрямком нових мистецтвознавчих пошуків та досліджень, заслуговує на подальші розробки, наукове осмислення. Проте, в рамках нашого дослідження маємо сконцентрувати свою наукову увагу на дослідженні одного з видів увертюри, а саме увертюри до опери.

1.2 Увертюри до опер Дж. Верді – розквіт жанру

Зазначимо, що в даному підрозділі увертюру в творчості Дж. Верді слід розглядати невід’ємно від опери як *«тип увертюри, що несе функцію*

вступу до опери, але яка також може існувати окремо, як самостійний симфонічний твір».

Джузеппе Верді – класик італійської музичної культури, один з найзначніших композиторів ХІХ століття. Творча діяльність Верді охоплює понад півстоліття. Великий патріот, вірний син італійського народу, Дж. Верді у своїх творах звертався до свободи та незалежності людини, возвеличував найкращі людські якості, прославляв відважність та героїзм. Його музика служила справі народної боротьби, вона нерідко ставала прапором цієї боротьби. Саме такі риси відбилися і в музиці маестро.

Вважаємо, що значною мірою вплив на творчість композитора мав його життєвий шлях, тому вважаємо за потрібне окреслити основні біографічні дані Дж. Верді. Так, із загальновідомих інтернет-ресурсів [1] відомо, що народився композитор в Буссето в департаменті Таро, яка в той момент була частиною Першої Французької імперії після приєднання князівств Парма і П'яченца. Батько композитора мав сільський трактир, а мати була ткалею. Сім'я Верді була бідною, тому дитинство композитора виявилось не легким. У сільській церкві він допомагав служити меси, де й навчався грі на органі. На Джузеппе, що мав гарні музичні здібності, звернув свою увагу А. Барецці – заможний меценат з міста Буссето. Він повірив у талант молодого музиканта та пророкував йому славу великого композитора.

За порадою Барецці в 1823 році десятирічного Джузеппе Верді, що одержав початкові знання від сільського священика, відправили в школу у Буссето. У 1832 році Верді не прийнято до Міланської консерваторії через набуття старшого віку від гранично можливого. Верді почав займатися приватно з В. Лавін'є та опановував основи композиторської техніки. Процес самовдосконалення також був вагомим для Верді. Так, відвідуючи вистави та репетиції оперних театрів Мілану, Верді опановував основи оркестровки.

У 1840 році в сім'ї композитора сталася велика трагедія — за дуже короткий проміжок часу померла дружина та двоє дітей. Саме в цей час Верді створив комічну оперу «Король на день» (*Un giorno di regno*), що не мала успіху серед слухачів і критиків. Дж. Верді тяжко пережив провал своєї опери і присягнувся не створювати більше опер, крім того висловив бажання розірвати контракт з театром. Директор театру Мереллі не прийняв відставки композитора і зробив заказ на нову оперу. Примітно, що саме наступна опера стала однією з найяскравіших у творчості Дж. Верді — «Набукко» за біблійною історією царя Навуходоносора. Не дивно що після успішної прем'єри опери «Набукко» у 1842 р. репутація композитора була відновлена повністю. Подальший розквіт композиторської творчості Дж. Верді значною мірою був пов'язаний з жанром опери. За свою музичну кар'єру композитор створив 26 опер, що є популярними і в теперішній час:

- «Оберто, граф ді Сан-Боніфачо» (*Oberto, conte di San Bonifacio*) — «Ла Скала», Мілан, 1839 р.;
- «Король на день або Удаваний Станіслав» (*Un giorno di regno, ossia Il finto Stanislao*) — «Ла Скала», Мілан, 1840 р.;
- «Навуходоносор» (Набукко), (*Nabucco*) — «Ла Скала», Мілан, 1842 р.;
- «Ломбардці у другому хрестовому поході» (*I lombardi alla prima crociata*) — «Ла Скала», Мілан, 1843 р.;
- «Ернані» (*Ernani*) — Театр Ла Феніче, Венеція, 1844 р.;
- Двоє Фоскарі - (*I due Foscari*)— Театр Арджентіна Рим, 1844 р.;
- Жанна д'Арк (*Giovanna d'Arco*) — «Ла Скала», Мілан, 1845 р.;
- Альзіра (*Alzira*) — Театр Сан Карло, Неаполь, 1845 р.;
- Аттіла (*Attila*) — Театр Ла Феніче, Венеція, 1846 р.;
- Макбет (*Macbeth*) — Театро делла Пергола Флоренція, 1847 р.;
- Розбійники (*I masnadieri*) — Театр її величності, Лондон, 1847 р.;
- Корсар (*Il corsaro*) — Театр Гранде, Трієст 1848 р.;
- Битва при Леньяно (*La battaglia di Legnano*) — Театр Арджентіна, Рим, 1849 р.;

- Луїза Міллер (Luisa Miller) – Театр Сан Карло, Неаполь, 1849 р.;
- Стіффеліо (Stiffelio) – Театр Гранде, Трієст, 1850 р.;
- Ріголетто (Rigoletto) – Театр Ла Феніче, Венеція, 1851 р.;
- Трубадур (Il trovatore) – Театр Аполло, Рим, 1853 р.;
- Травіата (La traviata) – Театр Ла Феніче, 1853 р.;
- Сицилійська вечірня (Les vêpres siciliennes) – Королівська академія музики, Париж, 1855 р.;
- Симон Бокканегра (Simone Boccanegra) – Театр Ла Феніче, Венеція, 1857 р.;
- Бал-маскарад (Un ballo in maschera) – Театр Аполло, Рим, 1859 р.;
- Сила долі (La forza del destino) – Маріїнський театр, Санкт Петербург, 1862 р.;
- Дон Карлос (Don Carlos) – Королівська академія музики Париж, 1867 р.;
- Аїда (Aida) – Хедивова опера, Каїр, 1871 р.;
- Отелло (Otello) – «Ла Скала», Мілан, 1887 р.;
- Фальстаф (Falstaff) – «Ла Скала», Мілан, 1893 р.

Створення великої кількості опер Дж. Верді значною мірою впливало на процес розвитку італійської оперної школи. Виступаючи послідовником Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті, Дж. Верді віншує золоту епоху італійського оперного мистецтва.

Слід виявити основні риси в композиції Дж. Верді. Так, в основним для Дж. Верді є мелодичне вираження емоцій героїв, неперевершена оркестровка музичного супроводу. Індивідуальною особливістю Верді також є використання «аскетичної» гармонії в оркестровому акомпанементі, особливо у сольних номерах.

Сам Верді сказав: «Із всіх композиторів я найбільший невіглас». Але додав: «Я це серйозно говорю, але під “ знаннями ” я маю на увазі зовсім не знання музики» [1].

Однак, слід відзначити, що Верді мав прекрасні знання щодо оркестрової виразності та сили оркестру й завжди залучав якості, що були необхідні. Новаторською особливістю Верді слід також назвати – індивідуальну стиль оркестровки та контрапунктне наповнення. Так, підтверджуючи власну думку, згадаємо хроматичні гамові ходи струнних в сценах «Ріголетто», що стали характерними для творчості Верді.

Верді також став одним з перших композитором, що особисто шукав сюжети для лібрето своїх опер. Часами вилучав з сюжету прохідні сцени та окремих героїв, залишаючи лише тих, що максимально влучно розкривали драматургію опери.

Саме такі риси відбилися в музичному матеріалі творів композитора і більш концентровано саме в увертюрах до опер.

Висновки до Розділу 1

Етап зародження жанру увертюри сягає періоду XVI – XVII століття в Італії і пов'язаний з розвитком опери. В процесі трансформації жанру увертюри виділяється 3 основні її типи:

- увертюра як вступ;
- оперна увертюра як самостійний симфонічний жанр;
- концертна увертюра.

Такий поділ за типами пов'язаний з історичним процесом генезису жанру увертюри, за яким в подальшому оперна увертюра заміщується інтродукцією, або вступом. А тип концертної увертюри – симфонічною поемою.

Свого розквіту жанр увертюри здобуває в творчості італійських композиторів, зокрема Джузеппе Верді. Слід зазначити, що на цьому етапі формується саме тип *симфонічної увертюри, що створена як вступ до опери чи драматичного спектаклю, але яка також існує окремо, як самостійний симфонічний твір.*

В процесі розвитку італійської опери ХІХ століття виокремлюють основні риси музичної мови, форми, оркестрової фактури, мелодики. Провідними композиторами жанру опери стають Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді.

Виокремлено особистість Дж. Верді як провідного оперного композитора та жанру оперної увертюри, зокрема. Визначено індивідуальні риси композиторської творчості Дж. Верді:

- характерне вираження емоцій героїв і дій в мелодиці;
- якість оркестрування музичного супроводу;
- впровадження «аскетичної» гармонії;
- епізодичне застосування функції оркестру виключно як акомпануючої.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕГРУЮЧИЙ АСПЕКТ ОРКЕСТРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

ДЖ. ВЕРДІ

В даному розділі доцільним є розглядати творчість Дж. Верді в контексті розвитку оперно-симфонічного мистецтва та диригентської практики, зокрема. Враховуючи визначальний вплив композитора у подальшому розвитку жанру опери, важливим для даного дослідження є аспект інтеграції творчості Дж. Верді не тільки італійського, а й світового музичного мистецтва. Невід’ємною складовою інтегративної функції оркестрової творчості Дж. Верді є виконавська практика провідних світових диригентів, особливо італійських – дуже близьких до композитора ментально та вихованих на національних італійських музично-виконавських традиціях. В цьому розділі вважаємо за потрібне окреслити італійську диригентську школу та на прикладі найяскравіших її представників, виявити основні вектори в інтерпретації увертюр до опер Дж. Верді

2.1 Італійська диригентська школа як найяскравіший репрезентант виконавського диригентського мистецтва

Починаючи з другої половини XIX ст. спостерігається процес формування естетичних принципів італійського диригентського виконавства. Творчість видатних представників оперно-симфонічного диригентського мистецтва другої половини XIX – початку XX ст., яку уособлювали А. Тосканіні, В. Гуї, А. Вотто визначили мистецький образ диригента-виконавця – «головного посередника в доведенні авторського задуму до ідеального слухача» [14, с 267]. Саме в цей час у творчості вищезгаданих митців відбувається вихід диригування на якісно новий щабель виконавського мистецтва. Творча діяльність видатних майстрів-практиків спровокувала появу багатьох послідовників, що сприяло процесу формування та розвитку італійської диригентської школи. Значною мірою процес формування італійської диригентської школи був підпорядкований

композиторській творчості (зокрема, творчості Дж. Верді), функціонуванню провідних концертних майданчиків, театрів.

Виокремивши провідних митців у процесі зародження італійської диригентської виконавської школи, констатуємо певні риси, що їх поєднували:

- часовий період;
- прихильність до національних виконавських традицій;
- репертуарний вектор (звернення до творчості італійських композиторів);
- тяжіння до великих жанрів;
- наявність послідовників.

Так, підтверджуючи власні твердження щодо спільних рис в діяльності диригентів, розглянемо більше детально основні репертуарні вектори та творчі шляхи кожного з представників італійської диригентської школи.

Визначною постаттю не тільки в процесі зародження та формування італійської диригентської школи, а й світового диригентського виконавства є Артуро Тосканіні (1867 – 1975). Протягом 15 років маестро був провідним диригентом міланського театру «Ла Скала», а період з 1921 по 1929 роки називають епохою блискучого розквіту «Ла Скала» і постановок опер італійських композиторів. Артуро Тосканіні народився в 1867 році в м. Парма. У 1885 році, після закінчення консерваторії, розпочинає роботу в оперній трупі як віолончеліст та помічник хормейстера. Перебуваючи на гастролях у Бразилії волею долі (суперечки диригента трупи з менеджерами та публікою) Тосканіні довелося стати за диригентський пульт. З того моменту розпочалася близько 70-річна диригентська кар'єра маестро. Символічним є те, що така імпровізована, проте блискуча диригентська прем'єра А. Тосканіні як диригента припала на опере саме італійського композитора Дж. Верді «Аїда». Першим місцем роботи А. Тосканіні як головного диригента став театр Реджіо у Турині в 1886 році. Згодом

Тосканіні було довірено диригувати прем'єрою опери Дж. Пуччіні «Богема». У 1892 році А. Тосканіні дебютує на сцені Мілану прем'єрою опери Р. Леонковало «Паяци». Наступні 15 років А. Тосканіні був головним диригентом театру «Ла Скала», який вивів на надзвичайний рівень професіоналізму. Слід зазначити, що через конфлікти з адміністрацією театру маестро мав перерви в роботі на чолі диригента «Ла Скали». Так, протягом 1908 – 1915 років Тосканіні – диригент «Метрополітен-опера» і саме цей час вважають новою ерою в історії театру. Разом з А. Тосканіні в «Метрополітан-опері» працювали Е. Карузо, Д. Фаррар та інші неперевершені солісти того часу. Знаходячись у США, А. Тосканіні залишається великим пропагандистом італійської музики та у 1915 р. диригує прем'єрою опери Дж. Пуччіні «Дівчина з Заходу». В цей же період маестро дебютую у США як симфонічний диригент. У 1915 році Тосканіні повертається до Мілану та знову стає на чолі «Ла Скали». Саме у цей період роботи Тосканіні з 1921 по 1929 роки в «Ла Скалі» спостерігається період найбільшого розквіту театру.

Послідовником та однодумцем А. Тосканіні слід вважати Антоніно Вотто (1896 – 1985). Його записи опер В. Белліні, А. Понкьеллі, Дж. Верді вважаються взірцем у музичному мистецтві, видатними світовими постановками. А. Вотто вперше став за диригентський пульт «Ла Скали» у 1923 році. А з 1948 року став постійним диригентом цього великого театру. Мав яскраві виступи на фестивалі "Арена ді Верона" та «Единбурзькому музичному фестивалі». А. Вотто зробив свій внесок у розвиток італійського диригентського мистецтва не тільки як виконавець, а й як викладач. Один з його учнів - Ріккардо Муті став знаменитим італійським диригентом.

У своїй виконавській діяльності А. Вотто був справжнім пропагандистом італійської музики, зробивши велику кількість записів опер:

- А. Понкьеллі «Джоконда» (Cetra);
- Дж. Пуччіні «Богема»(EMI);

- Дж. Верді «Бал-маскарад» (EMI);
- В. Белліні «Сомнамбула» (EMI);
- А. Понкьєллі «Джоконда» (EMI);
- Дж. Пуччіні «Богема» (Deutsche Grammophon);
- Дж. Верді «Травіата» (Deutsche Grammophon).

Великий внесок у формування італійської диригентської школи зробив Вітторіо Гуї (1885 – 1975). Протягом 15 років маестро був диригентом Флоренційського театру. Згодом виступив засновником музичного фестивалю «Флорентійський музичний травень» в концертах програмах якого в успіхом представив опери Дж. Верді «Луїза Міллер», Г. Спонтіні «Весталка», Л. Керубіні «Медея». Як диригент дебютував В. Гуї в 1907 році у Флоренції оперою А. Понкьєллі «Джоконда». Після вдалого дебюту маестро було запрошено з виступами до Неаполя і Турину. В 1923 році (на запрошення А. Тосканіні) відбувся дебют В. Гуї в «Ла Скалі» – Р. Штраус «Саломея». З 1925 по 1927 рік – головний диригент театру Реджіо (Турин). Саме в цей період А. Гуї створив власну оперу «Fata Malerba». Проте, основний творчий етап маестро припадає на роботу у Флоренційському театрі (1928 – 1943 роки). Саме у цей час, в 1933 р. А. Гуї організував фестиваль «Флорентійський музичний травень» і очолював його до 1943 р. Також в 1933 році взяв участь у Зальцбурзькому фестивалі та мав великий успіх. З 1938 року маестро постійний диригент Королівської опери (Лондон). Післявоєнний період знаменується діяльністю диригента Глайндборнського фестивалю – до 1963 року, а потім ще 2 роки – художній консультант фестивалю.

А. Гуї справжній пропагандист італійської оркестрової музики, за свою творчу біографію зробив постановки опер:

- Дж. Россіні «Попелюшка»;
- Дж. Россіні «Севільський цирульник»;
- Дж. Верді «Аїда»;
- В. Белліні «Норма».

Знаковою особистістю італійської диригентської школи слід вважати також Клаудіо Аббадо. Протягом 15 років (1971 – 1986) маестро був диригентом міланського театру «Ла Скала». З 1986 по 1991 рік - керівник Віденського оперного театру, паралельно з цим диригент Лондонського симфонічного оркестру, а пізніше Берлінського симфонічного оркестру. Дебют як диригента К. Аббадо відбувся в 1965 році на престижному музичному форумі – Зальцбургському музичному фестивалі. Маестро з великим успіхом представив публіці постановку опери італійського композитора Дж. Россіні «Севільський цирульник». К. Аббадо є засновником та керівником фестивалю «Малер, Відень і ХХ століття» з 1985 року, а в 1988 році заснував віденський фестиваль «Він модерн». Маестро долучився й до розвитку сучасного композиторського мистецтва та заснував у 1991 році віденський конкурс композиторів. В різні роки К. Аббадо заснував молодіжні оркестри, та займався розвитком молодіжного оркестрового виконавського мистецтва – «Молодіжний оркестр Європейського Союзу», «Молодіжний оркестр імені Г. Малера». Серед великого репертуарного розмаїття маестро, важливе місце займають опери італійських композиторів. Так, в різні роки К. Аббадо зробив запис опер:

Дж. Россіні опера «Севільський цирульник»;

Дж. Россіні опера «Подорож до Реймсу»;

Дж. Россіні опера «Попелюшка»;

Дж. Верді опера «Фальстаф»;

Дж. Верді опера «Макбет»;

Дж. Верді опера «Симон Бокканегра»;

Дж. Верді опера «Дон Карлос».

Яскравим італійським диригентом середини ХХ ст. був Франческо Праделлі - випускник Національної академії Санта-Чечілія (Рим). В 1939 р. з успіхом, дебютував у Болоньї оперою Г. Доніцетті «Любовний напій». Саме після яскравого дебюту Ф. Праделлі отримав гастрольний тур в італійських театрах міста Бергамо та міста Брешіа. Великий успіх

гастрольного турне надає змогу дебютувати маестро в театрі «Ла Скала» (Мілан) в 1946 р. В подальшому концертна географія митця стає досить широкою та налічує провідні світові концертні майданчики - Ковент Гарден (Лондон), театр Сан-Франциско (США), Віденська Державна Опера (Австрія), «Метрополітен-опера» (Нью-Йорк). Проте найбільшою часткою виконавської практики Ф. Праделлі залишається італійська сцена. З великим успіхом відбулись концерти маестро з хором та симфонічним оркестром RAI (італійська телерадіокомпанія), Римським оперним театром, оркестром Національної Академії Санта-Чечілія, театру Реджіо (Парма), оперного театру «Ла Феніче» (Венеція). Окремо слід зазначити співпрацю Ф. Праделлі з відомими солістами свого часу – Д. ді Стефано, Л. Паваротті, Л. Генджер, М. Кабальє, Б. Нільссон, Н. Гедда, Д. Сазерленд, М. дель Монако, Р. Скотто та багато інших.

Протягом 12 років, співпрацюючи з різними студіями звукозапису, зробив записи багатьох опер італійських композиторів Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Г. Доніцетті:

Дж. Верді опера «Травіата» (Decca Records, 1954 р.);

Дж. Пуччіні опера «Манон Леско» (Decca Records 1954 р.);

Г. Доніцетті опера «Любовний напій» (Decca Records, 1955 р.);

Дж. Верді опера «Сила дол» (Decca Records, 1955 р.);

Дж. Пуччіні опера «Тоска» (Decca Records, 1959 р.);

Дж. Пуччіні опера «Турандот» (EMI, 1965 р.);

Дж. Пуччіні опера «Ластівка» (RCA, 1966 р.).

Одним з найяскравіших представників сучасного диригентського мистецтва, творчість котрого значною мірою впливає на розвиток світового оперно-симфонічного диригування та оркестрового виконавства є Ріккардо Муті. Маестро є визнаним інтерпретатором музики італійських композиторів, популяризатором творчості Дж. Верді, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Россіні, Г. Спонтіні, Дж. Пуччіні та інших. Дебют Р. Муті відбувся у 1966 році. З 1966 р. є постійним учасником фестивалю

«Флорентійський музичний травень», а 1973 по 1982 рр. - художній керівник цього фестивалю. Протягом творчої біографії (від самого її початку до теперішнього часу) Р. Муті є справжнім популяризатором музики італійських композиторів та визнаним її інтерпретатором. Так, у 1971 році, ще на початку своєї блискучої диригентської кар'єри, за запрошенням Г. фон Караяна з великим успіхом Р. Муті виступив на Зальцбурзькому музичному фестивалі з постановкою опери «Дон Паскуале» Г. Доніцетті. А в 1977 р. його виконання опери Дж. Верді «Аїда» в театрі Ковент-Гарден мала приголомшливий успіх. З 1973 по 1982 роки – диригент лондонського симфонічного оркестру «Філармонія». Паралельно співпрацюючи з Філадельфійським симфонічним оркестром.

З 1981 року починається нова сторінка творчого життя маестро – співпраця з театром «Ла Скала». Так, дебютним виступом на сцені «Ла Скала» в 1981 р. стала постановка опери В. Моцарта «Весілля Фігаро». Починаючи з 1986 р. Р. Муті стає художнім керівником та головним диригентом театру «Ла Скала». Серед яскравих постановок опер італійських композиторів слід відзначити опери Дж. Россіні «Діва озера», Г. Спонтіні «Весталка» (власна редакція), Дж. Пуччіні «Тоска».

Реконструкцію театру «Ла Скала» в грудні 2004 року після пожежі, Р. Муті відсвяткував постановкою опери А. Сальєрі «Визнана Європа». Символічно, що саме цією оперою було відкрито театр «Ла Скала» в 1778 році. Творча співпраця Р. Муті з видатним італійським театром «Ла Скала» продовжувалась до 2005 року. Саме дев'ятнадцятирічний період керівництва театром Р. Муті критики називають новою золотою сторінкою в історії «Ла Скала», після творчості А. Тосканіні. З 2010 року Муті очолював Чиказький симфонічний оркестр, з яким записав велику кількість творів італійських композиторів – Дж. Верді, В. Белліні, Дж. Россіні, Дж. Пуччіні. З 2011 року маестро було призначено «довічним почесним директором» Римської опери.

Зазначимо, що маестро Муті має пряме відношення до розбудови й українського мистецтва. Так, у 2018 р., перебуваючи в Україні разом з оркестром в рамках концертного проекту «Шляхи дружби», президентом України було нагороджено Р. Муті орденом «За заслуги» III ступеня. Під час цього ж візиту маестро було обрано Почесним Професором Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського.

Серед сучасних представників італійської диригентської школи виділимо також діяльність Даніеля Гатті – випускника Міланської консерваторії. Першим успіхом митця стало виконання опери Дж. Россіні «Випадок робить злодієм» (1988 року на сцені театру «Ла Скала»). На початку своєї виконавської кар'єри Д. Гатті переважно диригував оперні постановки, а 90-х років XX ст. звернувся також до симфонічної музики. Протягом п'яти років (з 1992 по 1997 рр.) Д. Гатті головний диригент оркестру Національної академії святої Цецилії (Рим, Італія). З 1997 по 2009 рік – головний диригент Королівського філармонічного оркестру (Лондон, Англія). Критики зазначають, що під керівництвом Д. Гатті Лондонський колектив повернув собі статус одного з найкращих оркестрів Лондона. З 2009 по 2012 рік – головний диригент Цюрихської опери (Швейцарія). З 2020 року Д. Гатті є керівником оркестру Моцарта (Болонья, Італія).

Представником сучасної генерації італійської диригентської школи є також Фабіо Луїзі – випускник консерваторії імені Н. Паганіні (Генуя, Італія) як піаніст (клас М. Скьявіна, А. Чікколіні) та як диригент (клас А. Баккеллі). Продовжив навчання у музичному університеті міста Грац (клас М. Хорвата. Саме у Граці відбувся дебют Ф. Луїзі як оперного диригента (Оперний театр Граца). З 1990 по 1995 рік очолював симфонічний оркестр Грацу, а у 1995—2000 р. - художній керівник Tonkünstler-Orchester Niederösterreich (Відень). З 2005 по 2013 р. є головним диригентом Віденського симфонічного оркестру. В 2011 р. Ф. Луїзі головний диригент Метрополітен-опера (Нью-Йорк). У 2012 року – музичний керівник Цюрихського оперного театру. Попри значний період роботи в австрійських

та американських оркестрах та театрах Ф. Луїзі є представником саме італійської диригентської школи та визнаним інтерпретатором опер Дж. Верді.

2.2 Інтерпретація увертюр до опер Дж. Верді в творчості А. Тосканіні, К. Аббадо, Р. Муті

В даному підрозділі сконцентруємо свою увагу на творчій діяльності найяскравіших представників-диригентів італійської школи різних часів – А. Тосканіні, К. Аббадо, Р. Муті. Виявити основні риси в інтерпретації окремих увертюр до опер Дж. Верді. Даний підхід допоможе прослідкувати тенденції розвитку та наслідування в середині самої італійської школи оперно-симфонічного диригування, прослідкувати тенденцію наслідування та індивідуальних якостей в інтерпретації увертюр італійського композитора.

Як було зазначено вище, одним з фундаторів італійської диригентської школи є Артуро Тосканіні. Саме з творчості маестро розпочинається своєрідне піднесення музики Дж. Верді. Слід зауважити основні принципи роботи А. Тосканіні з партитурою, що, на нашу думку, великою мірою вплинуло на значну популяризацію ведріївських творів. За словами сучасників та оркестрантів А. Тосканіні, на першу репетицію маестро завжди приходив з досконало вивченою партитурою та мав концепцію звучання даного твору в оркестрі [4]. Часами робив зауваження оркестрантам, що окреме місце звучить не так (не так як за його внутрішнім слухом). Точність і ясність фразування також був одним з головних принципів інтерпретації великого диригента. С тих же споминів музикантів, що працювали з А. Тосканіні стає відомим факт недопущення «пустих» музичних фраз та речень. Особливо прискіпливо, з точки зору напруги інтонування та характеру, маестро ставився до низхідних мелодичних будов та динаміки на « *p* », « *pp* » та « *ppp* ». Сприйняття оперного оркестру на рівні з симфонічним, що виконує тільки інструментальну оркестрову

музику також стало одним з пріоритетів Тосканіні. «Всі ці зауваження призначені оркестру не італійському, що звикли до симфонічної музики, тому що між симфонічним письмом і оркестровою палітрою опер Верді немає відмінності естетичної, а отже, не повинно бути і різниці виконавства оркестрантами, що повинні бути такими ж старанними, як і при виконанні симфонічної музики.» [4, с. 190]. Маєстро був антиподом трактування оперного оркестру як «акомпануючого інструменту» та завжди ставив на один щабель художньої виразності оркестр – хор – солістів. На нашу думку, такий підхід значною мірою вплинув на розвиток оркестрового оперного виконавства, слугував виходу оркестру на якісно новий професійний рівень. В свою чергу ці принципи позитивно відбилися на традиціях інтерпретації музики Дж. Верді та значної її популяризації у світі. Слід зазначити, що послідовники ідеї якості оперного оркестрового виконавства продовжили тенденції закладені А. Тосканіні та в подальшому розвинули їх.

Щодо основних векторів в трактовці музичного тексту, Тосканіні значною мірою поляризував контрасти, дещо перебільшував гостроту артикуляції та штрихів. Зі спогадів сучасників А. Тосканіні – «виставляючи дещо перебільшені позначки, Тосканіні домагався ясності музичної тканини та мужніх ритмічних акцентів. Музика звучала в нього більш динамічно і напружено, тому здавалася більш швидкою, ніж у інших диригентів, навіть якщо темпи були оригінальними, хіба що з мінімальними відмінностями від оригіналу», – [4, с. 192]. Можемо пояснити це запальним темпераментом самого диригента та провокуванням музичного матеріалу Дж. Верді.

В технічному плані виконавства А. Тосканіні використовував комплекс раціональних, концентрованих жестів. На нашу думку на техніку диригування маєстро значною мірою вплинула виконавська специфіка віолончеліста. Так, звертаючись до струнної групи оркестру Тосканіні досить часто використовував жест «*alla vibrato*» ніби виконавського прийому на віолончелі. Підтвердити власні спостереження можемо словами авторів бібліографічного нарису про А. Тосканіні – «взагалі жести його були

дуже ясними та скупими. Він показував лише головне; користувався кількома своєрідними жестами, які потім переймали інші диригенти. Наприклад, якийсь округлий жест правої руки, коли хотів, щоб оркестр був точним, але водночас дещо гнучкішим» [4, с. 149 – 150].

Проте не слід вважати, що А. Токаніні неухильно використовував своєрідні кліше в технічній майстерності і вважав оркемі елементи виконавської диригентської техніки догмою. За словами критиків, маестро вільно володів всім спектром технічної майстерності, а впровадження влучних жестів відбувалось часом не тільки під час підготовки твору до виступу, а й на самому концерті – «не слід думати, однак, що техніка Тосканіні була засушена якоюсь системою. Іноді результат дозрівав лише на момент виконання, оскільки саме під час концерту встановлюється контакт із публікою, визначається успіх чи провал виконання» [4, с. 161].

Окремо слід звернути увагу на обрання темпів виконуваних творів маестро. Визначальними в процесі обрання темпів вважаємо 2 фактори:

- аналіз музичного матеріалу (динаміку, фактуру, штрихи та артикуляцію, авторські позначення темпу);
- власний темперамент.

Аналізуючи виконання увертюр до опер Дж. Верді, констатуємо обрання дещо швидших темпів, ніж це зазначено композитором по відношенню до метрономічних показників. Проте, зауважимо, що в авторському тексті Дж. Верді не вказано точність темпу за кількістю ударів метроному Мельцеля (в партитурах вказано лиш *“Allegro”*, *“Andante”*, *“Moderato”* тощо). Також композитор досить часто використовує широкі позначення темпу, характеру, руху: *“Allegro agitato e presto”*, *“Andante mosso con espress.”*, *“Allegro brillante”* *“rit. grandioso”*, *“leggeris.”*, *“Piu animato”*, *“Piu mosso”* та ін. Саме це, на нашу думку, дає дещо більшу свободу диригенту під час обрання темпів та прояву особистісних рис темпераменту.

Аналізуючи інтерпретації А. Тосканіні, доходимо висновку, що маестро з певною свободою підходить до вибору темпів, більшою мірою спираючись на точність характеру тем. Підтвердженням нашої думки можуть слугувати слова сучасників маестро, що в звоїх згадках зазначають – «тосканіні, замість сповільнити темпи, любив стиснути їх небагато. Напевно, вони були більш різноманітні, ніж зазвичай прийнято: часом занадто повільними або, навпаки, занадто швидкими. Можливо, це залежало від інтерпретатарської сили Тосканіні, від його прагнення виразності» [4, с. 161-162].

Вагоме значення приділено А. Тосканіні тембральним сполукам у звучанні оркестру та роботі з музичною фактурою, зокрема. Спираючись на результати власного аналізу партитур (на рівнях фактури, динаміки, гармонії, артикуляції, ритміки, авторських позначень) та переосмислюючи дані результати з точки зору власного естетичного смаку, А. Тосканіні вдавалося знайти оптимальні рішення в процесі вивчення та презентації кожного з творів. Підтвердженням нашої думки є спогади сучасників маестро «Тосканіні вимагав ясності всіх елементів музичного твору: кожна тема прослуховувалася в суцільній лавині звуків; злиття двох або кількох мелодій, одночасне їх виконання, рельєф, прихований у поліфонії звучань, – все поставало ясным, простим і очевидним. Музичний твір можна було порівняти зі складним двигуном під скляним футляром, який дозволяє стежити за рухом поршнів, клапанів, шестерень, доки стане зрозуміло більш-менш глибоко їх призначення. Уявіть, наприклад, увертюру до «Мейстерзінгерів» Вагнера, місце, де звучать одночасно кілька мелодій; так ось, жодному диригенту не вдавалося виконати його так, щоб кожна мелодія була чутна чітко, окремо одна від одної, і в той же час не пропадало їхнє загальне звучання, відчуття того цілого, частиною якого вони є» [4, с. 149]. «Одним із засобів, що застосовував Тосканіні при підготовці п'єс до виконання, була дивовижна рівновага звучання та повага до тембрів» [4, с. 161].

Підтверджуючи власні думки щодо виконавського стилю А. Тосканіні, слід зробити інтерпретаційний аналіз записів увертюри Дж. Верді. Пропонуємо зупинитись на двох найяскравіших оперних увертюрах Дж. Верді – увертюрі до опери «Набукко» та увертюрі до опери «Сила долі».

Для аналізу увертюри до опери «Набукко» Дж. Верді звернемося до запису А. Тосканіні зроблену 1946 року з оркестром театру «Ла скала» (Мілан).

Тему вступу маестро інтерпретує як ліричний хорал тромбонів та туби. Проводячи тему у дещо повільнішому темпі ніж вказано автором (*Andante*), комбінуванням штрихів *legato* та *marcato*, Тосканіні демонструє лірико-величний характер тематизму. Динамічний нюанс «*p*» дозволяє не попередити наступний туттійний епізод «*ff*», концентруючи контраст характерів. Такий принцип маестро використовує і в подальшому розділі вступу. Точність виконання авторського тексту вступу, без зайвих агогічних елементів виразності, є принциповим моментом для А. Тосканіні.

Головна тема проходить в оригінальному темпі «*Allegro*» та з чітким дотриманням авторських позначок – *stacc. e sotto voce, cresc.*, акцентів тощо. Диригент дотримується точності при зміні темпів (*Andante come prima*)

Побічна тема пропонується у більш повільному від оригіналу темпі. Причину у цьому вбачаємо ліричний, кантиленний характер теми (Хор іудеїв). Відзначимо роботу маестро з фактурою та ансамблем у виконанні оркестру. Так, тембральне поєднання гобою та кларнету в темі відмінно збалансоване за динамікою та поєднанням. Синхронність акомпанементу струнних *pizz.* що є одним з найскладніших елементів оркестрового виконавства, також є проявом високої виконавської професійності колективу А. Тосканіні. В цій темі маестро поєднує артикуляційну та ритмічну гостроту з кантиленністю, на найвищому рівні диференціює фактуру, протиставляє теми одну одній за характерами. Також використовує легке *rubato* та агогічні прийоми при виконанні. Відмітимо також, що такі

інтерпретаційні відхилення від авторського тексту жодною мірою не впливають на структурність формобудови розділу, а лише підкреслюють загальний характер тематизму.

Наступне точне повернення попереднього темпу головної партії, екзальтація штрихової гостроти лише поглиблюють контрастність характерів розділів твору.

В подальшому розгортанні музичного матеріалу інтерпретатор фокусується на підході до основної кульмінації твору шляхом збільшення динаміки, фактурної концентрації, атикуляційної пружності. Органічний перехід до нового більш рухливого темпу також великою мірою впливає на формотворчий процес та підхід до основної кульмінації в кінці твору.

Наступною, що заслуговує нашої уваги, слід розглянути увертюру до опери Дж. Верді «Сила долі». Одним з найяскравіших зразків інтерпретації даного твору А. Тосканіні вважається запис зроблений 1944 року з «NBC Symphony Orchestra».

Вже з самого початку яскравий фанфарний вступ увертюри задає неспокійний характер, що продовжується основною темою. Тосканіні інтерпретую дану тему в дещо пришвидшеному темпі. Короткі фрази виконуються бурхливо із залучення стрімких *cresc.* та *dim.* Загальна тенденція *accel.* надає бурхливого, нестримного характеру даному розділу. Проте, зазначаємо, що вищезазначені інтерпретаційні прийоми впливають лише на характер музичного матеріалу і жодним чином не погіршують якість інтонування, ритміки, фактурних пластів.

Наступна, побічна тема, що проходить у флейти, гобоя та кларнета має зовсім інший, ліричний характер. Загальний скорботний характер розділу підкреслюється не лише темою, а й акомпанементом та підголосками. Слід відмітити результати маестро в ракурсі тембрових барв. Неперевершене за якістю поєднання тембру флейти-гобоя-кларнета, взірцеве за вивіреністю динаміки та розгортанням фраз є візитівкою саме А. Тосканіні. Маестро виконує дану тему дещо швидше від позначеного авторського темпу, що

також вважаємо фактором впливу саме на характер музичного матеріалу. Цікавим для нас також постає фрагмент зміни нотного тексту підголоску струнних інструментів. Проаналізувавши різні видавництва даної увертюри, на не вдалось знайти підтвердження саме такого варіанту, що використовує А. Тосканіні. Проте, відомим фактом є те, що маестро Тосканіні максимально відповідально ставився саме до точності відтворення авторського тексту. На підтвердження даної думки наведемо приклад із загальнодоступних інтернет-ресурсів щодо біографічних даних А. Тосканіні – «Якось маестро готував "Трістана" та проводив репетицію з виконавцями під рояль. Разом із співаками він перебував на сцені. Коли проходили другий акт, Тосканіні напівобернувся у бік рояля і коротко кинув:

- Фа-дієз!

Почувши зауваження, акомпаніатор трохи розгубився. Сцену повторили ще раз, і знову, коли дійшли до того ж місця, Тосканіні знову крикнув, уже голосніше: "Фа-дієз!"

Але на нотній сторінці жодного фа-дієзу не було! Втретє ж Тосканіні в люті схопився зі стільця і заревів:

- Фа-дієз!

Переляканий акомпаніатор несміливо зауважив:

- Вибачте мене, маестро, але фа-дієза тут не написано...

Тосканіні, трохи зніяковів і... одразу пішов до свого кабінету. Через деякий час акомпаніатор відшукав інше видання партитури "Трістана", побіг до маестро в кабінет і побачив Тосканіні, що листав партитуру "Трістана", він хотів на власні очі переконатися, чи є в ній злощасний фа-дієз чи ні.

- Маестро, – радісно звернувся до Тосканіні акомпаніатор, – ви мали рацію, у партитурі була помилка!

Тосканіні відповів досить холодно, але відчувалося, що за зовнішньою його стриманістю прослизують нотки переможної радості:

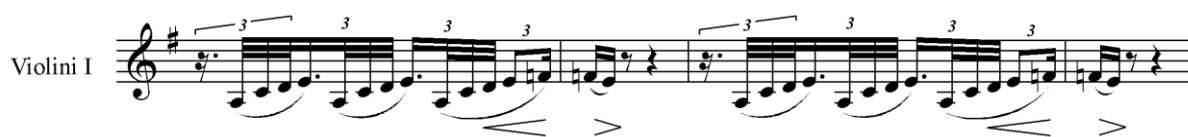
- Знаєш, мене ледь удар не хопив: виходить, я все життя був ослом, якщо завжди грав цей фа-дієз.

- Осел я, маестро, бо не помітив друкарської помилки, - відповів акомпаніатор» [13]. Тому, на нашу думку, під час даного запису увертюри Дж. Верді «Сила долі» маестро виконував варіант рідкісного видання.

Проте, у всіх в знайдених нами нотних виданнях увертюри, в темі підголосків перших скрипок побічної теми спостерігаємо такий варіант:



Тоді як Тосканіні представляє такий:



Слід відзначити ще один аспект. В каденційній фразі (почергові репліки кларнету, гобою, флейти) Тосканіні диригує солістами і тримає під своїм контролем інтерпретацію кожної з реплік, тоді як більшість диригентів «відпускає» музикантів та надають свободу виконання.

F *Andante come prima* *poco allarg.*

Fl.
Ob.
Cl.
La

p dolce

Подальші розділи увертюри інтерпретуються в більш швидких темпах, ніж зазначено у партитурі. Тосканіні використовую гостру акцентуацію, бурхливий розвиток фраз та речень, що має на меті яскравість презентації музичного матеріалу.

Однією з основних рис інтерпретації даної увертюри констатуємо значну контрастність характерів та темпів. Маестро навмисне сповільнює темпи *Andante*, *Andantino*, та пришвидшує *Allergo*, *Presto*.

У розвиток італійської диригентської школи розглянемо діяльність Клаудіо Аббадо. За словами критиків, виконавська техніка маестро – це

основний засіб інтерпретації – «репетиційна техніка Аббадо – це інший світ від інтенсивності, яку він створює у своїх виступах. Він говорить дуже мало, вказує на крихітні деталі артикуляції та балансу і майже постійно посміхається своїм гравцям. Метою є не нав'язування ансамблю інтерпретації, а створення камерно-музичної культури слухання. Єдиний раз, коли він підвищує голос на музикантів, — це говорить «слухайте фагот!» або «менше грайте, ми повинні чути валторни» [43].

Взагалі, аналізуючи виступи К. Аббадо, слід звернути увагу на безмежну свободу виконання. За словами одного з оркестрантів, що співпрацював з маестро, А. Поша, «... виступи (*з маестро – прим.*) створюють постійне «зараз», відчуття, що музика звучить заново в кожному барі, кожному такті. І саме на концертах хімія між Аббадо оркестром є найпотужнішою. Попри всю різницю в досвіді, усі з двадцяти музикантів, з якими я спілкувався, говорять те саме про Аббадо: кожен жест, кожен погляд, кожне обіймання його лівої руки чи інтенсивний вираз обличчя перетворюються на звук» [43].

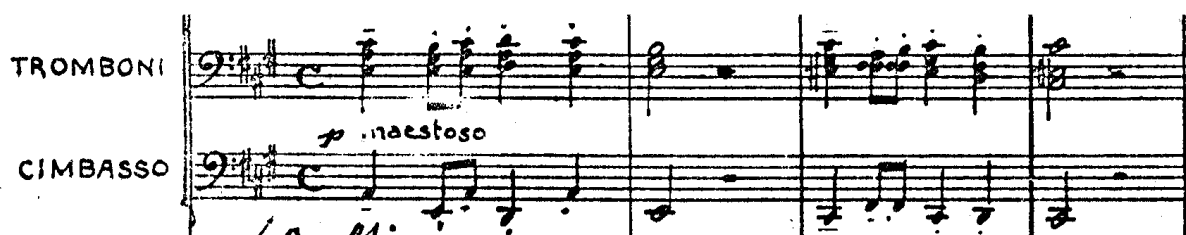
Маестро виступає ніби провідником у музиці для оркестрантів. Метафорично можемо сказати, що диригування К. Аббадо – це і є сама музика. Пластичність жестів, ясність афтактів, точність показу штрихів це лише окремі рівні диригентської техніки маестро. Окремо відзначимо міміку диригента під час виконання. Фактичне внутрішнє переживання кожного мотиву, чи фрази, точний показ оркестрантам, загальна виконавська виразність є основними складовими виконавського диригентського стилю К. Аббадо.

Зі слів слухача музичного фестивалю в Люцерні «Аббадо диригував із інфекційною свободою, створюючи експоненціально-енергійну петлю зворотного зв'язку на основі ентузіазму оркестрантів і майже телепатичних стосунків один з одним» [43].

Крім того маестро володів блискучою пам'яттю та досконало знав всі партитури напам'ять.

Для прикладу виконавського аналізу інтерпретації К. Аббадо увертюри до «Набукко» Дж. Верді, звернемося до запису 1997 року компанії Deutsche Grammophon GmbH (Берлін) зроблену разом з Берлінським філармонічним оркестром [47].

Тему вступу, що проходить у низьких мідних духових, К. Аббадо інтерпретує в ліричному характері, використовуючи штрих *legato*, на відміну від позначень автора. Вважаємо, що маестро продовжує традицію закладену А. Тосканіні щодо розуміння характеру вступу.



The image shows a musical score for Tromboni and Cimbasso. The Tromboni part is in the upper staff, and the Cimbasso part is in the lower staff. The Cimbasso part is marked 'p maestoso'. The score is in 2/4 time and features a series of chords and melodic lines.

Подальші контрасти динаміки та характеру тем вступу К. Аббадо виконує зі значним протиставленням.

Тему головної партії диригент проводить в оригінальному темпі з ритмічною стійкістю. Основним тут пружний характер та гостра артикуляція. Як і у вступі дотримано яскраву, полярну контрастність динаміки.

Тема побічної партії інтерпретується диригентом в лірико-кантиленному характері. Саме через це, на нашу думку, К. Аббадо використовує дещо повільніший темп, ніж вказано автором (*Andantino*). На відміну від А. Тосканіні, К. Аббадо не звертається до темпових відхилень (*rall.*, *rit.*, *accel.* тощо), а обмежується засобами музичної виразності на рівні фразування, динаміки та артикуляції. Еталонним також є поєднання тембрів теми та диференсація фактури. Слід відзначити дещо меншу, у порівнянні з А. Тосканіні, хвилеподібність динаміки не великих фраз. Основним для К. Аббадо є побудова довгих формотворчих розділів.

В наступному розділі інтерпретатор повертається до першого темпу та точно відтворює попередній характер головної партії. К. Аббадо не використовує пришвидшень темпу по мірі розгортання музичного

матеріалу, а лише використовує *cresc.* Також не готує *Piu mosso*, а раптово застосовує зміну метричного руху. Такий прийом сприймається як новий виток у розгортанні музичного матеріалу та динамізує подальший розвиток розділу.

В коді К. Аббадо, також як і А. Тосканіні, застосовує бурхливе *accel.*, що слугує своєрідним знаком оклику в кінці увертюри.

Для порівняльного аналізу розглянемо також увертюру до опери «Сила долі» Дж. Верді в інтерпретації К. Аббадо. Для зразку візьмемо запис зроблений маестро в 1998 році ZDF та Берлінським філармонічним оркестром [31].

Рішучий фанфарний вступ мідних духових інструментів з самого початку задає основний тривожний характер увертюри, що продовжується в темі головної партії. На відміну від А. Тосканіні, К. Аббадо виконує головну партію у більш повільному темпі та менш бурхливо. Тембрально маестро віддає перевагу нижньому голосу октавного унісону теми, що виконують віолончелі. В диригентській техніці простежуються пластичні кругові рухи, а міміка маестро лише підкреслює тривожний характер теми.

В наступній, побічній темі, спостерігаємо використання агогічних прийомів, що є проявом виконавської індивідуальності диригента. Зазначимо, що К. Аббадо використовує більш «рівну» динаміку, будує довгі за розвитком музичні фрази та речення.

Наступний розділ знаменується чіткою диференсацією фактури. Рівноправність голосів поліфонічної фактури, збалансованість динаміки та тембрів також є однією з візитівок маестро.

В наступній темі (соло кларнета) К. Аббадо дещо змінює штрихи в мелодії. Маестро трактує дану тему в життєрадісному, світлому характері, що, на нашу думку, і спровоковано комбінуванням штрихів (*stacc.* Та *legato*).

Авторський текст:



В інтерпретації К. Аббадо:



Наступний розділ К. Аббадо диригує обравши схему тактування «на 2». Головним для маестро є кантиленність нижнього голосу поліфонічної фафактири. Саме вибором більш широкої схеми тактування забезпечується пластика диригентських рухів, що позитивно впливає на характер виконання даної теми оркестрантами.

В подальшому прослідковуємо наскрізний розвиток музичного матеріалу кульмінаційної коди.

Слід сказати, що інтерпретація даної увертюри К. Аббадо повною мірою підпорядкована точному відтворенню авторського тексту (обрання темпів, точність виконання динаміки та штрихів, позначок автора). Аббадо використовує дещо меншу експресивність розвитку коротких музичних фраз, а націлюється на більш довгі побудови речень та періодів.

Р. Муті є одним з визнаних майстрів-інтерпретаторів сучасності музики Дж. Верді. В репертуарі диригента велика кількість постановок опер композитора на престижних концертних сценах. Творчість композитора має велике значення для маестро, розкриває духовний світ людини, її почуття та емоції і є актуальною в сучасному світі. Зі слів самого Р. Муті «... Верді, як і Моцарт – композитор майбутнього. Верді розповідає нам про нашу любов, заздрості, бажання, слабкості. Світ Верді відрізняється від світу Глюка або метафізичного, ідеологічного світу супергероїв Вагнера. Верді актуальний сьогодні і залишиться актуальним через п'ятдесят років... Верді залишається одним з тих композиторів, з якими я не розлучаюся все життя. Я почав свою

кар'єру оперного диригента в 1969 році з "Розбійників" Верді на флорентійському музичному фестивалі "Maggio Musicale Fiorentino". Я цікавився не тільки популярними операми Верді, а й Verdi minore, тобто тими операми, які не розглядалися оперними театрами. Серед них була опера "Аттіла"» [38].

Одним з головних чинників в інтерпретації музики Дж. Верді, диригент вбачає точну трактовку партитур і тексту, що можемо підтвердити словами самого Р. Муті – « ... шанобливе ставлення до партитури стало для мене принциповим ще з часів роботи над "Розбійниками" ("I Masnadieri") у Флоренції... Коли я в перший раз зіткнувся з дивною манерою співаків, які без будь-яких коливань беруть партитуру і підлаштовують її під себе: "Це занадто складно для виконання, тому ми це приберемо, а це було б краще заспівати на півтону нижче ..." . Все заради тієї заповітної фінальної ноти... Особисто я вважав подібне ставлення образливим по відношенню до великого композитора, практично якоюсь формою заколоту і став ще більше цікавитися тим, що написав сам Верді (в тому числі і в своїх листах), тим, чого він хотів і що б сказав.» [38]. Й насправді, аналізуючи інтерпретації увертюр по опер Дж. Верді «Сила долі», «Набукко», «Сицилійська вечірня» та інші констатуємо точне виконання тексту (в широкому значенні слова) творів диригентом.

Окремої уваги заслуговує робота маестро з музикантами над точним втіленням характерів, образів та фразування. «На жаль, посилаючись на непохитність Верді, я породив антипатію по відношенню до себе: мені часто дорікали в тому, що я диригент, який бажає підпорядкування співаків і не дозволяє їм сяяти. Але Верді писав не для того, щоб змусити сяяти тенора або сопрано: він писав виключно тому, що за допомогою їх голосів хотів висловити свої почуття. В кінці мого життя я думаю, що ця боротьба буде програна, але я радий, що вів її, тому що в моєму розумінні "гордості бути італійцем" і віри в цю Італію, я весь час вважав, що наші оперні постановки нітрохи не гірше моцартовських або вагнерівських, прослуховування яких

здійснюється з граничною і священною повагою, благоговінням: ніхто не наважився б вносити зміни в їх партитури.

Німці часто дорікали нам в тому, що в музиці ми народ «zumrarra». Але я весь час повторюю, що так званий вердівський акомпанемент не просто "акомпанемент", а навпаки, ноти, які за допомогою ритмічної вібрації повинні створити навколо голосу магію внутрішньої драматичної ситуації» [38].

Одним з пріоритетів в інтерпретації вокальних сцен опер Дж. Верді для Р. Муті є точна і чітка вимова тексту. Диригент досить довгий час працює з вокалістами над окремими епізодами. Домагається точного викладення задуму композитора, артикуляції, «чіткого слова» та інтонації. Саме такий принцип маестро втілює і в роботі над музичним матеріалом оркестру. На сам перед це стосується увертюри, де концентровано викладені основні теми опер. Диригент змушує оркестр «розмовляти», передавати засобами музичної виразності сюжетних перепитій опери.

Характерною особливістю виконавською творчості Р. Муті є яскрава експресивність, контрастність образів та полярність характерів музичних тем. Задля точної передачі художнього змісту маестро залучає широку палітру власної диригентської техніки. Серед багатьох сучасних диригентів Р. Муті більше за всіх схожий на легендарного А. Тосканіні. Головною ознакою схожості є неймовірний темперамент, який позначається і в житті, і в диригуванні.

Загальновідомим є факт прояву принциповості позицій маестро – на початку свого диригентського шляху, Муті пішов з репетиції в театрі, сказавши, що якщо оркестр не буде йому підкорятися, то він ніколи більше не повернеться. Після цього маестро не повертався кілька років, поки оркестр не погодився з вимогами диригента.

Ще одна схожість Р. Муті з А. Тосканіні – непохитне виконання авторського задуму композитора, точне виконання нотного тексту та позначень. Для Р. Муті музика Дж.Верді – еталон італійського

композиторського мистецтва. Муті часто повторює: «Досить учиняли ми всякого роду жорстокостей з партитурами Верді. Потрібно повернутися до справжнього Верді, до того, який складав колись свої партитури один, дивлячись тільки на нотний папір» [38]. У виконавській інтерпретації Р. Муті твори Дж. Верді звучать так, як ноти тільки що з'явилися на папері.

Для підтвердження вище зазначеного проведемо виконавський аналіз інтерпретації Р. Муті увертюри до опери «Набукко» Дж. Верді. Для аналізу візьмемо запис 1987 року, що був зроблений маестро разом з оркестром театру «Ла Скала» [39].

На відміну від А. Тосканіні та К. Аббадо, Р. Муті неухильно дотримується штрихових позначок композитора у вступі та виконує тему *staccato marcato*. Проте, характер величного хоралу залишається пріоритетним і для Муті. Маестро, так само як і попередні диригенти, що були нами розглянуті, робить акцент на полярності характерів музичних тем та контрастів динаміки у вступі. Цікаво, що в кінці вступу увертюри Р. Муті навпаки виконує *cresc*, натомість в тексті вказано *dim*. Пояснити можемо це формотворчим поєднанням розділів – вступу з головною партією.

Авторський текст:



В інтерпретації Р. Муті:



Тему головної партії маестро проводить дещо швидше ніж *Allegro*, проте зберігаючи пружний характер мелодики, яскраві динамічні контрасти. Муті використовує бурхливий хвилеподібний розвиток фраз та речень, що значною мірою впливає на яскравість інтерпретації музичного матеріалу.

Однією з основних особливостей виконання побічної партії в інтерпретації Р. Муті є використання *rosso vibrato* в темі дерев'яних духових. Тембровий баланс та структурованість фактури як і у попередніх, аналізованих нами диригентів, є еталонними у виконавській версії Р. Муті. Окремо слід сказати про відмінну диференціацію поліфонічної фактури даної теми у виконанні оркестру.

В наступному поверненні до теми головної партії маестро точно відтворює попередній темп та характер. Слід звернути увагу на засоби диригентської виразності в цьому місці. Окрім високопрофесійної мануальної диригентської техніки, Р. Муті використовує яскраву міміку. Красномовним є епізод, коли маестро моментально змінює вираз обличчя в моменті паузи при переході до нового розділу – контрастного за характером. В подальшому маестро застосовує принцип наскрізного розвитку музичного матеріалу, що з успіхом впроваджувалось й попередньо проаналізованими нами диригентами.

Головними особливостями інтерпретації даної увертюри Р. Муті є вибір дещо пришвидшених темпів, акцентність та гострота артикуляції, поляризація динамічних контрастів.

Щодо увертюри до опери Дж. Верді «Сила долі» в інтерпретації Р. Муті (з оркестром театру «Ла скала» 1995 р.) [33], слід відзначити ніби поєднання версій А. Тосканіні та К. Аббадо. Так, в темі головної партії Р. Муті використовує бурхливість розвитку коротких фраз разом у поєднанні з тривожним характером теми. Маестро обирає оптимальний темп виконання, на нашу думку, максимально близько до авторського позначення – *Allegro agitato e presto*. Зауважимо, що темп виконання головної теми твори у Муті є дещо повільніший ніж у А. Тосканіні та дещо швидший ніж у К. Аббадо. Маестро залишає принцип полярної контрастності динаміки та характеру у викладенні музичного матеріалу даної теми.

У темі побічної партії також спостерігаємо ніби поєднання виконавських версій А. Тосканіні та К. Аббадо. Відзначимо обрання темпу

Andantino (саме такого, що вказано автором в партитурі), точне виконання всіх позначок композитора та відсутність значних агогічних прийомів. Динамічний баланс поліфонічної фактури, що застосований Р. Муті, виводить теми на один щабель важливості сприйняття та не трактується, як «тема з акомпанементом». Використання *vibr.* струнної групи оркестру в поєднанні з довгою побудовою фраз та речень також є індивідуальною особливістю авторської інтерпретації Р. Муті. Ніби поєднуючи версії розглянутих нами попередніх диригентів, Муті досягає експресивності звучання груп та інструментів оркестру разом з відтворенням довгих мелодичних побудов. В каденційному епізоді маестро надає «контрольовану свободу» виконавцям – показує моменти вступу солістів, проте не тактує протягом виконання теми.

В подальшому спостерігаємо розвиток розгортання музичного матеріалу. Основними рисами такого розгортання є – динамізація характеру, використання більш гострої артикуляції, хвилеподібної динаміка фраз та речень, темпове нарощення.

Слід відзначити велику експресивність виконавської інтерпретації та залучення різноманітної диригентської техніки маестро в даному творі.

Висновки до розділу 2

Важливим чинником розвитку виконавського мистецтва є системний напрям, що пов'язаний спільністю естетичних, виконавських принципів та має принципи послідовності – виконавська школа. Саме такими якостями виділяється італійська оперно-симфонічна диригентська школа. Виділено етап зародження італійської диригентської школи, що пов'язано з творчістю А. Тосканіні та продовжено однодумцями А. Вотто, В. Гуї. В подальшому тенденції, що було закладено на початковому етапі зародження школи, було не тільки продовжено, а й з успіхом розвинуто послідовниками – К. Аббадо, Ф. Праделлі, Р. Муті, Д. Гатті, Ф. Луїзі. Італійська школа оперно-

симфонічного диригування вийшла на провідне місце світового музичного мистецтва.

Розглянуто творчу діяльність найяскравіших представників школи в часовому просторі її генези, зокрема, в ракурсі інтерпретації творів італійського композитора. Проаналізовано увертюри до опер «Набукко» та «Сила долі» Дж. Верді у виконавських версіях А. Тосканіні, К. Аббадо, Р. Муті.

Шляхом інтерпретаційного та порівняльного аналізу, визначено основні риси спадкоємності в розвитку виконавської школи

- прихильність до музики італійських композиторів;
- точність трактування авторського тексту;
- експресивність та виразність виконавської інтерпретації;
- яскравість та висока професійність диригентської техніки.

Виокремлено також індивідуальні інтерпретаційні засоби кожного з диригентів.

ВИСНОВКИ

Дослідження оперно-симфонічного диригентського мистецтва, традиції національних виконавських шкіл ставить низку актуальних питань, що потребують наукового осмислення даної проблематики. Систематизація індивідуальних інтерпретаційних стилів провідних італійських диригентів, пов'язаних загальними тенденціями виконавської школи, має важливе значення в процесі наукової розробки.

В результаті комплексного аналізу основних тенденцій в оперно-симфонічній диригентській практиці з моменту виокремлення професії «диригент» до сьогодні, опрацювання знакових досліджень в галузі оркестрового диригентства (Г. Дехант, Р. Кофман, Г. Макаренко, Ш. Мюнш, В. Фуртвенглер, П. Шеметов та інші) можемо представити чітку картину формування та генези оперно-симфонічного диригентського мистецтва. Так, виконавську діяльність Р. Вагнера та Г. Берліоза вважаємо початком оркестрового диригентського мистецтва, що згодом (з другої половини XIX ст.) з успіхом було розвинуто послідовниками – диригентами-професіоналами Г. фон Бюловим, К. Райнеке А. Нікішем, Ф. Мотлем, Г. Малером., Ф. Вейнгартнером. Подальший етап розвитку диригентського мистецтва спровокував появу національних виконавських шкіл, що першочергово було пов'язано з діяльністю фундаторів та їх послідовників. Наприкінці XIX – початку XX століть констатуємо зародження наступних національних диригентських шкіл: італійська (творчість А. Тосканіні), англійська (творчість Г. Вуда, М. Сарджента, А. Коутса, Т. Бічема); французька (творчість Е. Ансерме, П. Монте,); американська (Ю. Орманді); японська (творчість Я. Косаку).

В дослідженні виокремлено італійську оперно-симфонічну диригентську школу як взірцевий приклад яскравого світового музичного виконавського явища. Окреслено генезу італійської оперно-симфонічної диригентської школи від моменту її зародження до сьогодні. В процесі аналізу доходимо висновку, що італійська диригентська школа має значний

вплив на світове диригентське мистецтво. Окремі риси італійської школи на сучасному етапі впроваджені й в інших, більш молодих національних диригентських школах. Також італійська школа є однією з найбільш чисельних, а її репрезентанти представляють всі світові континенти. Так, до найбільш яскравих представників італійської диригентської школи слід віднести А. Тосканіні, А. Вотто, В. Гуї, К. Аббадо, Р. Муті, Ф. Праделлі, Д. Гатті, Ф. Луїзі та інших. Аналізуючи концертні програми зазначених диригентів, робимо висновок, що одним з пріоритетних векторів в їхньому репертуарному доробку є твори італійських композиторів: А. Понкьеллі, Дж. Пуччіні, Дж. Верді, В. Белліні, Дж. Россіні, Г. Доницетті, Г. Спонтіні. Визначено провідну роль італійської оперно-симфонічної диригентської школи в процесі розвитку світового диригентського мистецтва.

Також охарактеризовано сутність жанру увертюри, та виявлено два типи:

- увертюра як вступ до театрального спектаклю;
- увертюра як самостійний жанр музики, що має певні програмні, та композиційні властивості.

Крім того, з аналізу наукових праць визначено, що увертюра як вступ до театрального спектаклю поділяється також на:

- увертюру, що створена як вступ до опери чи драматичного спектаклю і виконується перед спектаклем в театрі;
- увертюра, створена як вступ до опери чи драматичного спектаклю, але яка відокремилася від них і існує окремо, як самостійний симфонічний твір.

В дослідженні здійснено інтерпретологічний аналіз увертюр Дж. Верді на прикладі виконавської творчості найяскравіших представників італійської диригентської школи різних часів (А. Тосканіні, К. Аббадо, Р. Муті). Виявлено характерні риси в інтерпретації італійської диригентської школи на прикладі творчості представників-диригентів, та визначено константні рівні її втілення:

Інтонаційний рівень. Диригенти максимально точно трактують авторський текст (партитуру). Проте, використовують різноплановість артикуляційних і штрихових барв, поляризацію контрастів динаміки та характерів, яскравість фразування, фактурні прийоми в інтерпретації, що підкреслюють характер музичних фраз та речень.

Жанровий рівень. У репертуарі італійських диригентів саме жанр увертюри посідає провідне місце. Так, аналізуючи концертні програми А. Тосканіні, К. Абадо, Р. Муті виокремлюємо коло композиторів увертюри до опер яких займають провідне місце в репертуарі митців: Дж. Верді, В. Белліні, Дж. Пуччіні, Дж. Россіні, А. Понкьєллі, Г. Доніцетті.

Образно-змістовний рівень, що обумовлює трактування увертюри до опер Дж. Верді вступом до опери, що виокремився та існує як самостійний симфонічний твір.

Шляхом виконавського аналізу виявлено характерні індивідуальні риси інтерпретації увертюри Дж. Верді. Так, А. Тосканіні властиве точне трактування авторського тексту, поляризація контрастів динаміки та характерів, максимальне використання тембральних барв оркестру, диференсація фактури, темпове «перебільшення» (сповільнення повільних темпів та пришвидшення швидких), яскравість диригентської техніки. В інтерпретації К. Абадо точно слідує авторському тексту, використовує легке *rubato* та незначні темпові відхилення в кантиленних темах, фактурну диференсацію, послідовність побудови музичних фраз та речень, використання яскравих тембральних барв оркестру, пластичність диригентської техніки. Р. Муті також еталонно точно інтерпретує авторський текст та всі позначки композитора в партитурах, максимально точно обирає темпи виконання, що вказані композитором, поляризує контрастність динаміки та характерів тем, загострює акцентність артикуляції та штрихів в швидких, ритмічно пульсуючих темах, досягає максимальної мелодійної пластики ліричних розділів, диференціює фактурні пласти (особливо в поліфонічних розділах), використовує широку

палітру диригентської техніки, що максимально впливає на яскравість слухацько-візуального сприйняття.

Визначено інтегративну роль творчості Дж. Верді в процесі оркестрово-виконавської практики як такої, що мала значний вплив не тільки на подальшу творчість композиторів-послідовників, а й на оркестрово-диригентське виконавство. Так, опери композитора міцно увійшли в репертуарну скарбницю багатьох світових театрів та диригентів. Особливо яскраві інтерпретації творів Дж. Верді можемо відмітити у представників італійської диригентської школи. Вважаємо, що творчість Дж. Верді стала одним з визначальних факторів у формуванні італійської оперно-симфонічної диригентської школи, а шедевральні виконавські інтерпретації А. Тосканіні, К. Аббадо, Р. Муті увійшли в скарбницю світового музичного фонду, мають велике коло шанувальників серед слухачів та послідовників серед диригентів.

Враховуючи все вищезазначене, вважаємо, що італійська оперно-симфонічна диригентська школа є еталонною та самобутньою, а тема дослідження італійського диригентського мистецтва перспективною до подальшої розробки та наукових розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верді Джузеппе. URL: [http://www.library.dudaryk.ua/ua/authors/~Giuseppe Fortunino Francesco Verdi](http://www.library.dudaryk.ua/ua/authors/~Giuseppe_Fortunino_Francesco_Verdi) (дата звернення 15.10.2020)
2. Дідок С. Роль оперно-симфонічних диригентів у формуванні вокальної майстерності оперного співака. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 96. 2011. С. 214-215.
3. Иванов В.Д. Словарь музыканта-духовика. URL: www.slovari.yandex.ru (дата звернення 05.09.2013).
4. Искусство Артуро Тосканини: Воспоминания: Биографические материалы. 268 с. URL: https://archive.org/stream/B-001-026-419-ALL/B-001-026-419_djvu.txt (дата звернення 21.02.2021)
5. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження. Київ, 2000. 90 с.
6. Катрич О. Т. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю. Музичне виконавство : зб. наук. пр. вип. 5. Київ. 2001. Кн. 7. С. 115-122.
7. Колесса Н. Основы техники дирижирования. Київ : Музична Україна. 1981. 208 с.
8. Колесник О. Художня інтерпретація як феномен культури : дис. ... д-ра культурології : 26.00.01 — теорія та історія культури. Київ, 2014. 430 с.
9. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю // Українське мистецтвознавство. Київ, 2009. Вип. 9. С. 113–117.
10. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 16 с.
11. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості. К.: Музична Україна. 1986. 40 с.

12. Кушнер Б. Сторінка з життя Верді. URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=96551> (дата звернення: 04.03.2021)
13. Легендарный Артуро Тосканини – случаи из его жизни и его божество – Музыка. URL: <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com/41196.html> (дата звернення: 15.02.2021)
14. Лошков Ю. Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.). Культура України. Х. : ХДАК, 2012. Вип. 36. С. 267–276
15. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: автореф. дис... д-ра мистецтвозн. : 17.00.01 – теорія та історія культури. К., 2006. 34 с.
16. Медушевский В. В. К теории исполнительства: о Божественных тайнах общения (из цикла : «Если есть бытие есть и общение») // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 130 – 141.
17. Москаленко В. Г. Теоретичний і методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1994. 25 с.
18. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Київ : Клякса, 2013. 272 с.
19. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство : зб. ст. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–95.
20. Николаевская Ю. В. Музыкальная интерпретация как возможность «событийной культуры» // зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 34. С. 212–221.
21. Ніколаєвська Ю. В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і

- практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 94–110.
22. Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці XIX ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Х., 2006. 17 с.
 23. Ріккардо МУТІ: «Диригентський пульт — місце не влади, а самотності». URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/rikkardo-muti-dirigentskiy-pult-misce-ne-vladi-samotnosti> (дата звернення: 04.04.2022)
 24. Рожок В. І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60 – 80-х рр. XX століття: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” К., 1997. – 47 с.
 25. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. К., 2008. №1 (1). С. 118—125.
 26. Шаповалова Л. В. Интерпретология как интегративная наука // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
 27. Шеметов П. Школа концертно-дирижерського искусства. Харків : Лівий берег, 2004. 302 с
 28. Шушкова О. М., Крылова М.А. Концертные програмне увертюры Ф. Мендельсона: к вопросу о жанровой модели. URL: http://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/131587/F_Iskobr2017_272_280.pdf;jsessionid=C651C85DF3718BF62AACA9168EC1D5D0?sequence=1 (дата звернення: 03.11.2020)
 29. Alfredo Casella, Virgilio Mortari The Technique of Contemporary Orchestration. BMG Ricordi, 2004. 278 p.

30. Berlioz H. The Orchestral Conductor. Theory of His Art. The Musical Times and Singing Class Circular. Vol. 7, No. 159 (May 1, 1856), pp. 227-230. URL: <https://www.jstor.org/stable/3370919?seq=4> (дата звернення: 07.12.2020)
31. Claudio Abbado New Years Eve 1998, Verdi La Forza del Destino, DVD Lost Version. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGLyPUMZdM8> (дата звернення: 05.08.2021)
32. Dechant H. Dirigieren. Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation. Wien / Freiburg i. Breisgau / Basel 1985.
33. Direttore d'orchestra Riccardo Muti, 1995. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-XRTnawNXAU> (дата звернення: 03.10.2021)
34. D. Verdi La forza del destino. Sinfonia. Score. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP400671-PMLP55369-Destino_Overture_Only.pdf (дата звернення: 29.06.2021)
35. D. Verdi Nabucodonosor Sinfonia. Score. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP45972-PMLP51151-Overture.pdf> (дата звернення: 25.06.2021)
36. Giorgio Bagnoli The La Scala Encyclopedia of the Opera. URL: https://books.google.com.ua/books?id=FUJ0bvo6rQIC&sitesec=buy&hl=ru&source=gbs_vpt_read (дата звернення: 29.01.2022)
37. Munch Ch. I Am a Conductor. Oxford University Press. 1955. 104 p.
38. Muti R. "VERDI, l'italiano. Ovvero, in musica, le nostre radici" a cura di Armando Torno, casa editrice Rizzoli, 2012. URL: <http://cittadipuccini.ru/Appunti/LeggiamoMuti.html> (дата звернення: 18.12.2021)
39. Nabucco Giuseppe Verdi Opera. Riccardo Muti, Renato Bruson, Ghena Dimitrova 1987. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QlpCwsxeEGg> (дата звернення: 15.09.2021)
40. Overture (Fr. *ouverture Ouverture sinfonia*). Nicholas Temperley. Grove Music Online. URL:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020616> (дата звернення: 15.05.2021)

41. S. Pavlov Performance of Accompanied Recitative in Italian Opera According to the Conducting Method of Ilya Musin. University of Illinois, 2011.
42. Richard Strauss' 10 Golden Rules for a Young Conductor. URL: <https://interlude.hk/richard-strauss-10-golden-rules-young-conductor/> (дата звернення: 12.12. 2020)
43. The Abbado effect. URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2008/aug/19/theabbadomoment> (дата звернення: 12.07.2021)
44. The Art of Conducting Technique: A New Perspective. URL: https://books.google.com.ua/books?id=5W-z-wtm9fgC&pg=PA43&dq=italian+conducting&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjZ7oS5_v33AhXnsosKHZXqBngQ6AF6BAgHEAI#v=onepage&q=italian%20conducting&f=false (дата звернення: 23.04.2022)
45. Toscanini conducts Verdi Nabucco overture (complete) Scala 1946. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tKQNL_Ms3Pg&t=120s (дата звернення: 25.06.2021)
46. Toscanini FORZA Overture. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9JQvyg3kJ54&t=56s> (дата звернення: 29.06.2021)
47. Verdi: Nabucco – Overture. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=maaKrLc6QIY> (дата звернення: 21.07.2021)
48. Wagner R. Wagner On Conducting. Dover Publications Inc. 118 p.
49. Zarzycki J. Dyrygent jako podmiot kreatywny. URL: <https://docplayer.pl/15899615-Jan-zarzycki-dyrygent-jako-podmiot-kreatywny-wstep.html> (дата звернення: 27.02.2022)