

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА  
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СИМФОНІЙ. БРАМСА  
В АСПЕКТІ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота

**ФАН ЦЗІНЬЦЯО**

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



Фан Цзінцяо

**Харків – 2023**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1 АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА: ТЕОРІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.....</b>	<b>5</b>
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>15</b>
<b>РОЗДІЛ 2 ДИРИГЕНТСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ СИМФОНІЙ Й. БРАМСА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1. Перша симфонія в інтерпретаціях Д. Баренбойма та Л.Бернстайна.....</b>	<b>21</b>
<b>2.2. Друга симфонія в інтерпретаціях Г.фон Караяна та З.Мети...32</b>	
<b>2.3 Інтерпретаційні версії Третьої (Л.Бернстайн, А.Ороцо-Естрада) та Четвертої симфоній (Г. фон Караян, А.Нельсон).....</b>	<b>41</b>
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>48</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>50</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>53</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Творчість Й. Брамса викликає постійний та живий інтерес музикантів. Дослідженню його творчості присвячені й великі монографії, й невеликі статті. Написані в різний час, вони є цінним пізнавальним матеріалом. До фундаментальних праць слід зарахувати монографії О. Царьової «Йоганнес Брамс», Г. Галя «Три майстри – три світи», а також, – М. Друскіна, К. Гейрінгера, П. Грасбергера, в яких розглядаються особливості творчої особистості автора, стиль і твори різних жанрів. Творчість Й. Брамса завжди викликає особливий інтерес для всіх музикантів, оскільки в ньому своєрідно взаємодіють закономірності мислення класичної та романтичної музичної епох.

Актуальність теми дослідження зумовлена інтересом диригентів до симфонічної творчості Й. Брамса наявністю великої кількості видатних інтерпретацій. Тож, необхідним є виокремлення критеріїв, що складають позиції традиції та новизни в диригентських інтерпретаціях творів композитора.

**Мета дослідження** – сформулювати основи диригентської інтерпретації симфоній Й. Брамса в історичній ретроспекції.

**Завдання дослідження:**

- 1) сформулювати поняття диригентської інтерпретації;
- 2) проаналізувати симфонії Й. Брамса в аспекті формо- та стилетворення;
- 3) виявити особливості різних диригентських інтерпретацій симфонічних творів Й. Брамса.

**Об'єкт дослідження** – творчість видатних диригентів ХХ ст.

**Предмет дослідження** – диригентська інтерпретація симфоній Й. Брамса.

**Матеріалом дослідження** є партитури симфоній Й. Брамса та аудіозаписи їх виконань.

**Методологія дослідження** базується на загальнонаукових методах пізнання, а також – спеціальних музикознавчих методах:

- *жанровому* – у зв'язку із виокремленням жанру симфонії в творчості Й.Брамса;
- *історичному* – який задіяно щодо рецепції традиції диригентських інтерпретацій в історичній динаміці;
- *стильовому* – стосовно творчості композитора та усвідомлення концепції його стилю;
- *виконавському* підході, який в межах пропонованого дослідження опирається на порівняльну інтерпретологію.

**Теоретичну базу** дослідження складають мистецтвознавчі та наукові праці в галузях:

- жанру, стилю, інтерпретаційного процесу (О. Катрич [5], О. Колесник [6], О. Коменда [7], О. Котляревська [8], В. Москаленко [12-13], Ю.Ніколаєвська [16-17]);
- теорії та історії оркестру та оперно-симфонічного диригентського мистецтва (Г. Берліоз [1; 27], С. Дідок [2], Ю.Дяченко [3], Н. Колесса [4], Р. Кофман [9], Ю.Лошков [10], Г. Макаренко [11], С. Мурза [14] В.Ніколаєв [15], В. Плужніков [18], В. Ракочі [19], Р. Муті [20], В. Рожок [21], А.Стрілець [23], П. Шеметов [24], Biasutti M. [29], Munch Ch. [32], Р. Вагнер [35], Zarzycki J. [36],).

Окремі джерела пов'язані з творчістю Й. Брамса [22; 28; 30; 31; 33] та обраних диригентів-інтерпретаторів творчості [25; 26; 34].

**Наукова новизна отриманих результатів** дослідження полягає у:

- досвіді аналізу сучасних диригентських інтерпретацій симфонічної творчості Й. Брамса;
- визначенні поняття диригентської інтерпретації як комунікативної стратегії.

**Практична значимість отриманих результатів.** Матеріали роботи можуть бути залучені до викладання дисциплін у закладах вищої освіти III–IV рівнів акредитації («Музична інтерпретація», «Історія диригування», «Методики роботи з оркестром», «Практики роботи з оркестром» тощо), а також можуть бути залучені при підготовці здобувачів диригентської спеціалізації.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження викладені під час двох конференцій: «Магістерські читання» (Харків, грудень 2022 р.), IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21 – 22 травня 2023 р.).

**Структура роботи.** Робота складається зі Вступу, основної частини та Списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1

### АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА: ТЕОРІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Диригуванням є вміння направляти, керувати процесом виконання групою музикантів (закладено в етимології слова в різних мовах) й це – один з найбільш складних видів музично-виконавського мистецтва. Предметом диригування є концептуальна сторона твору, його основою – особлива, спеціально розроблена система рухів рук.

Теоретичні аспекти вивчення мистецтва диригування перш за все пов'язані з такими параметрами, як ритмічна організація, тактування, динаміка, оркестрова фактура, звучання груп оркестру. Власне саме розширення складу оркестру, розвиток та ускладнення саме оркестрової гри (кінець XVIII ст.) посприяли затвердженню професії диригента. Як відомо, у 1812 р. І. Мозель вперше замінив смичок на диригентську паличку, його досвід підхопили К.М.Вебер (1817) та Л.Шпор, для яких вона стала необхідним атрибутом диригентської діяльності.

Одними з перших видатних диригентів були Г. Берліоз, Ф. Мендельсон та Р. Вагнер, якого можна вважати засновником сучасного диригування.

Як зазначає в магістерській роботі Ю. Дяченко [3], з моменту зародження диригентського виконавського мистецтва та подальшої кристалізації професії «диригент», можна спостерігати процес поступового формування національних виконавських шкіл та традицій. За словами Ю. Лошкова «оперно-симфонічне диригування як різновид музично-виконавського мистецтва сформувалося в другій половині XIX ст. в музичній культурі Західної Європи на естетичному підґрунті романтизму» [10, с 267]. Й дійсно диригентська специфіка найбільш розвинулася в період розвитку симфонічного мистецтва XIX ст. «Процес еволюції оперно-симфонічного мистецтва, високохудожнє відтворення найскладніших симфонічних та

оперних творів сприяв виходу на якісно новий рівень професійності оркестрових диригентів», – зазначає Ю.Дяченко [3, с.13].

Визначальна роль в процесі розвитку диригентського виконавства належить творчості Г. Берліоза. З його власних досліджень [1; 27] можна припустити, що він. Він був з одного боку, емоційним, артистичним, темпераментним диригентом, в іншого – славився саме інтелектуальним підходом до виконання, створенням хрестоматійних характеристик тембрів та можливостей інструментів, напрацювання диригентської техніки, що було на той момент вкрай важливим рухом вперед. Вважається, що саме Берліоз саме так розсадив оркестр, як на сьогодні він й існує, що дало змогу створити повноцінне, об'ємне звучання, здатне заповнювати великі концертні зали, першим працював над просвітництвом для оркестрантів, ввів групові репетиції, як обов'язкову умову досягнення гарного виконання.

Не можна оминати й диригентську діяльність Ф.Ліста, який розмірковував над цими процесами у дослідженні «Лист про диригування», в якому він виступив проти домінуючої манери диригування за допомогою відбивання такту. Для його диригентської інтерпретації визначальним був не такт і строго витриманий темп, а музична думка, зміст музичного матеріалу. Тож можна сказати, що Ф. Ліст стояв на шляху диригентською інтерпретації не як ремісництва, а як художнього сенсу: прагнув передати малюнок мелодії, її спади та підйоми, добивався фразування, нюансування тощо.

Іншою знаковою постаттю в процесі формування професії диригента та диригентського мистецтва є Р. Вагнер, який:

- розвернув диригента лицем до оркестру (хоча достеменно не відомо кому належала ця ініція);
  - розмірковував над взаємозв'язками в симфонічному (або іншому циклі), тобто над драматургією;
  - працював над темповими особливостями та оркестровими засобами виразності (в статті «Про диригування», яка стала

основою розвитку диригентів наступних поколінь, Вагнер пояснює саме цінність для диригента правильного вибору темпу, який впливає на мелос, стиль, інтерпретацію).

Друга половина XIX століття розвинула принципи, закладені попередниками. Вважається, що в цей період зароджується та розвивається німецька диригентська школа (Г. Ріхтер, Ф. Мотль, Ф. Вейнгартнер, пізніше – Б. Вальтер, О. Клемперер, В. Фуртвенглер), на межі XIX– XX століть актуальними стають австрійська (Г. Малер), англійська (Г. Вуд, М. Сарджент, А. Коутс); французька (Е. Ансерме, П. Монте, Ш. Мюнш); італійська (А. Тосканіні, А. Вотто, В. Гуї); американська (Л. Стоковський, Ю. Орманді) школи, що свідчить про розвиненість як диригентської професії, так й основних диригентських концепцій. В Україні в першій половині XX ст. засновником диригентської школи вважається Микола Колесса [4] (його послідовниками є С. Турчак [21], Натан Рахлін та ін.).

На сьогодні збереглися форми керування оркестровим колективом, такі як: за допомогою жестів, відбивання такту ногою, за допомогою інструменту (соліст-диригент) тощо.

Звернемося до основних моментів, що складають процес диригування та надамо деякі розміркування стосовно зв'язків в системі «диригент-інтерпретація».

Перш за все, слід виокремити деякі параметри, необхідні для диригентської діяльності: рухово-моторні (за допомогою яких здійснюється керування колективом); емоційні (що відбиваються на певних рухах, міміці та впливають на вираженню емоційної ідеї та розкриттю задуму твору).

Для диригента важливі обидві сторони. З одного боку, виразні рухи є засобом управління як технічною, так й художньою складовою. Вони мають бути зрозумілими, чіткими, здатними передавати намір диригента, впливати на відтворення образної сторони твору. Всі великі диригенти концентрують процес звуковідтворення саме в жесті. З іншого боку, виразні рухи – безумовно, засіб керівництва художньою стороною виконання, за допомогою

якого він спілкується з виконавцями, впливає на їхню свідомість. Специфічна властивість мануальної техніки – сприяти формуванню музичного образу – у диригентському виконавстві має особливо важливе значення (іноді – вирішальну роль).

Важливою в диригентській практиці є робота над метроритмом та темповими особливостями. В. Москаленко [12] вирізняє в музичному мисленні виконавця, націленому на художню організацію темпо-ритма, три складові:

- 1) режисерський темпоритм – організація музичного руху, яка формується в мисленні виконавця на етапі попередньої роботи над музичним твором;
- 2) диригентський темпоритм – певний організований та контрольований загальний порядок музичного руху;
- 3) музично-створювальний темпоритм – цілісне сприйняття виконавцем реалізованого ним музичного руху.

А.Стрілець [23] складаючи систему позицій, що характеризують диригентську діяльність, позначає своєрідний «когнітивний трикутник», в якому пов'язані ланки від технології через психологію до власне інтерпретації. Базові здібності диригента пов'язані з основними критеріями його професіоналізму, зокрема – опанування технологією диригування, жесті, який, як позначено автором, «є інструментом, який розкриває композиторський текст через функції управління, моделювання, артикулювання, ілюстрування, терміновий вплив, спонування» [23, с.35]. До інших технологічних параметрів додано диригентську аплікатуру, мануальну пластику, – й все, що має допомогти більш плідній комунікації диригента з оркестром.

Важливо, що автор звертає увагу й на психологічні чинники роботи диригента, такі як «сугестія» («вплив диригента засобами власної волі та бачення концепції твору, що виконується, на свідомість виконавців» [23, с.38]), волю, «зовнішній» та «внутрішній» контакт, вміння контролювати м'язову активність тощо – тобто все, що допомагає налаштувати «слухову

комунікація» (за визначенням автора – «слухову комунікацію, що завжди виконує подвійну функцію. Вона не тільки контролює дії оркестру, а й слугує для диригента засобом самоспівкування, постійно порівнюючи реальне звучання з ідеальним “внутрішнім оркестром”» [23, с.39-40]). Автор доходить до висновку, що головним на шляху диригентської інтерпретації є момент само ідентифікації самого диригента.

Стосовно особливостей диригентської інтерпретації, на шляху формулювання певних її особливостей, будемо спиратися на дослідження Ю.Ніколаєвської [16; 17], яка потрактує інтерпретацію як комунікативний процес. В межах виконавської інтерпретології авторка вводить до обігу поняття «звучного» образу (звучного тексту», тобто такого, що виникає безпосередньо у процесі виконання. Таким чином інтерпретація охоплює віртуальний образ, який складається в умовно кажучи «аналітичний» період (процес вивчення партитури, складання концепції) та «звучний» образ, який створюється через його відтворення виконавськими засобами виразності.

Диригент в цьому процесі є медіатором, оркестр – інструментом концепції. А. Стрілець так характеризує поняття «диригентська концепція»: «зафіксований “звучний текст” твору, який є носієм особистісного емоційно-інтелектуального переживання духовної реальності музичного твору» [23, с.42], а власне інтерпретаційний сенс диригування позначає так: це є «мануально-образним відтворенням ідеальної структурно-семантичної моделі музичного твору» [23, с.43]. Структурно-семантична модель – не тільки те, що позначено в партитурі, але й широкий спектр того, що може бути охоплено позначками «диригентської партитури», ремарками, які й складають основу саме його виконавської концепції, причому такою, яка різнить на слух від інших інтерпретацій. Деталі диригентської партитури – безумовно саме те, що позначає тип та стиль його мислення та бачення звукових та смислових сенсів того чи іншого твору.

До речі, відношення до тексту є особливою стороною діяльності диригента як інтерпретатора.

А саме – питання співвідношення «строгого-вільного» у процесі прочитання тексту партитури: є постійними сперечання стосовно об'єктивності-суб'єктивності (тобто, є крайні позиції в даному питанні: або нотний текст вважається певною «схемою», яку треба інтерпретувати, домислювати, або це абсолют, який треба просто відтворити). З одного боку можливим є підкорення диригента композиторській волі та відтворення точної моделі твору (суб'єктивність в такому випадку нівелюється, хоча й в тут може бути повноцінна, хоча й дещо «бібліотечно-архівована» інтерпретація. Ті історичні обставини, які розвинулись у мистецтві ХІХ ст., коли інтерпретатор ставав іноді зовсім вільним від композиторських настанов, породили саме цю тенденцію обережного, навіть строгого ставлення до тексту. Безсумнівно, такий підхід актуалізований при виконанні в межах історично інформованого виконавства, хоча тут постає проблемою саме текст твору (як відомо – до ХІХ ст. текст не міг бути детально прописаним, що вже надає можливість й поле для інтерпретації).

При більш суб'єктивному підході текст твору дійсно стає вихідною точкою для демонстрації мислення інтерпретатора. Вказівки темпу та метроному, з урахуванням особливостей епохи, в яку був написаний твір, носять цілком об'єктивний характер і мають відносно статичну величину. Що ж стосується прочитання агогіки та штрихів, тут можуть виникнути істотні протиріччя, так як прочитання залежить безпосередньо від сприйняття виконавця-інтерпретатора. Очевидним є той факт, що нотний текст в своїй суті недосконалий і не містить всеосяжної інформації про композиторський задум. Він є лише свого роду «знаком», який вказує на шляхи прочитання та розкриття глибокого задуму. Однак при цьому він є носієм загальних і конкретних завдань, які ставляться перед інтерпретатором, а саме: визначення головної думки, ідеї твору, визначення концепції, вибору динамічних відтінків та темпів, охоплення музичної форми, визначення кульмінацій та логічних наголошень.

Для диригента це означає можливості реалізувати власний задум, почуття, емоції тощо.

Але не можна не розуміти того, що погляди на компоненти інтерпретації (зокрема – диригентської) протягом тривалого історичного періоду постійно змінювались. Зокрема, це стосується таких параметрів:

- гучність (особливо моментів кресендо-дімінуендо, яка еволюціонувала в період від кінця XVIII ст. до наших днів;
- штрихи, які суттєво змінились з XIX ст., що було пов'язано з туртовською реформою смичка, віднайдення нових інструментів, реформа старих інструментів тощо, що суттєво вплинуло на особливості виконання та майстерність виконавців;
- тембри, уявлення про які суттєво змінились за останні два століття (пов'язано зі змінами конструкції, просторових уявлень, техніки гри тощо. Наприклад, струнна група часів Віденського класицизму використовувала смички та струни, які давали дуже м'яке, тихе звучання, помітно відрізнялись тембри духових інструментів).

Пропонуємо увести у науковий обіг поняття, що увиразнює міру та аспекти роботи диригента з нотним текстом (партитурами) певної історичної доби – *«галузь диригентської компетенції»*. З цим поняттям ми пов'язуємо такі параметри диригентської інтерпретації, як градація динаміки, індивідуальна трактовка темпу, метроритміки, створення тембрального концепту партитури, агогіка тощо, які підкоряються волі, смаку, манері та концепції диригента та завдяки яким сукупність цих компонент відрізняє одну диригентську інтерпретацію від іншої.

Зупинимось окремо на деяких особливостях диригентської комунікативної ситуації, що є важливою стороною творчості диригента. Так, звісно, що сам диригент не створює «звучний» текст, а тільки впливає на його створення. Як зазначає А. Стрілець, «диригентська комунікація забезпечує синергійний зв'язок між музикою, яка репрезентується, і слухачем. Якість звучання і позитивна комунікація дають навчальному

колективу інший, більш високий статус. У таких умовах виховується творча зрілість (акме) кожного з учасників та особливо диригента. Отже, диригентська інтерпретація є творчим процесом, що ґрунтується на синергії функцій самосвідомості інтерпретатора на рівнях технології, психології, духовного досвіду» [23, с.48]. Чи є диригент виконавцем? Так, безумовно. Чи є він творцем? –безперечно. Чи є він в комунікаційній системі в якості слухача? – так, бо він відчуває інтерпретацію саме «ззовні», тобто зі сторони реципієнта. Чи є він тлумачем певного твору? – так, бо саме його складений у «внутрішньому просторі» мисленнєвий, смисловий образ твору є тією матрицею, яка при виконанні оркестром наповнюється звучним сенсом. Тобто, підсумуємо: його діяльність є комунікативним синтезом «творення–відтворення–сприйняття–розуміння».

Ще одним критерієм трактування є жанр. Вочевидь, всі жанрові засоби, тобто мелодичні, ритмічні, гармонічні обороти, темпи, типи фактури, пропорції частин, що використовувались для створення образу, складають форму твору. Зрозуміло, що дані компоненти пройшли значну еволюцію. Однак ця еволюція була зумовлена трансформацією самих жанрів.

Музичний жанр не несе в собі основного навантаження під час виробки диригентом виконавської концепції і може виступати тільки в зв'язку з поняттям «музичний стиль». І на останок наведемо думки щодо стильових особливостей роботи диригента. Так, інтерпретація музичного твору передбачає знання композиторського стилю, який нерозривно пов'язаний з тим чи іншим періодом в історії музики. Значимість зазначеного стилю не завжди була однаковою. Наприклад, далеко не кожен професійний виконавець зможе визначити приналежність того чи іншого твору до творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта, М. Березовського хоча ці композитори жили й творили в різному національному середовищі. Отже, аж до XIX ст. найважливіше значення для інтерпретації набуває знання стилю епохи. І лише в музиці композиторів-романтиків на перший план виходить особистість творця з його емоціями і пристрастями. Істотним в

характеристиці представляється і національний компонент, який часто служить ключем до розуміння композиторського стилю.

До того ж, для кожного національного музичного стилю притаманний ряд специфічних особливостей. Зокрема, німецька музична культура з пріоритетами суворого ритму та темпу значно відрізняється від італійської, яка ставить на перше місце верховенство мелодії та численних агогічних відхилень. Іспанська музика характеризується, образно кажучи, «величністю», «гордістю», а також загостреним почуттям ритму, в той час як французам властива витонченість та вишуканість.

Отже, після проведення аналізу національного, індивідуального стилю композитора, визначивши особливості жанру, форми та музичної мови твору, диригент приходять до вирішення головної задачі – розумінню змісту твору, оцінюванню його образного світу. В результаті ним виробляється виконавська концепція.

По суті, диригентське розуміння композиторського стилю включає в себе конкретні знання, що стосуються варіативних засобів художньої виразності, які представлені динамікою гучності, агогікою, оркестровим тембром, темпом, штрихами.

І наостанок наведемо концепцію Г. Макаренка [11], що сформулював стадії створення виконавської концепції диригента через позначення певних стадій. Так, він позначає як першоджерело стадію «особистої внутрішньої моделі твору» (вона пов'язана з внутрішньою активністю диригента над змістом та створенням цілісного звукового образу, власне стадія переходу від початкового тексту на твір, що звучить в уяві диригента). У процесі створення звукового образу, у свою чергу, можна вирізнити кілька етапів – підготовчо-інформаційний, спочатку емоційний, інтелектуально-аналітичний, образно-змістовний та емпіричний.

Сутність підготовчо-інформаційного етапу полягає у збиранні відомостей про твір – зокрема, встановлення культурно-історичного контексту твору, світоглядних особливостей його авторів (поета та

композитора), програми твору, виконавської історії тощо. Емоційний етап інтерпретаційного процесу, за Г.Макаренком, полягає у формуванні початкового ставлення до твору загальних емоційному рівні (подобається – не подобається). Інтелектуально-аналітичний етап включає аналіз співвідношення вербального і музичного текстів, музично-теоретичний і виконавський аналіз твору. У ході аналізу співвідношення музичного та словесного тексту необхідне знайомство з літературним першоджерелом твору. Музично-теоретичний аналіз передбачає розгляд загальних та специфічних засобів музичної виразності (відповідно, до перших відносяться мелодія, гармонія, динаміка, метр, агогіка, структура і т.д., до других – засоби, властиві хоровому мистецтву: встановлення темпу та виду хору, регістру, діапазону хорових голосів, хорової фактури, видів ансамблю тощо).

Стадія створення інтерпретації пов'язана з побудовою образно-змістовної концепції твору, пошуком виконавських технологій, які можуть бути використані у репетиційній роботі та усвідомлення яким чином (за допомогою яких виконавських технологій) слід здійснювати роботу над обраним твором. В диригентській інтерпретації долучається обов'язковий руховий (пластичний) компонент.

*Висновки до Розділу 1.* Підсумовуючи аспекти вивчення диригентського мистецтва виокремимо наступні позиції.

1. Диригування – це вид виконавства, який передає наміри композитора у вигляді мануальної техніки, тобто з допомогою виразних рухів без конкретного звуковидобування.

2. Основною для диригента та формування інтерпретації є слухова робота, яка впливає на всі етапи його роботи: від розшифровки авторських ремарок, до вміння відчувати найменші гармонічні та емоціональні відтінки кожного епізоду, чути та реагувати на музику, що звучить.

3. Головним засобом передачі музичної думки диригента є диригентський жест, який по своїй суті є неповторним та індивідуальним.

Прагматика диригентського жесту полягає в тому, що він є раціональним, тобто виконує конкретну задачу (показ вступу, зняття звучання, зміна темпу, динаміки тощо). Психологія диригентського жесту полягає в тому, що він є направленим і дієвим – це свідомий рух, провозвісник вольового рішення диригента. Семантика жесту задіює саме комунікаційний аспект роботи диригента, бо жест – завжди працює як певний сигнал, він є інформативним для музикантів колективу.

4. Основними компонентами, які піддаються виконавській інтерпретації, є темп, динамічні відтінки та штрихи. Диригування спрямоване на роботу над єдністю ритмічної пульсації, інтонаційною структурою мелодії, гнучкістю і цілісністю фразування, тембровим забарвленням звучання; відтворення штрихів, вибором темпу, агогікою, вибудовуванням виконавської драматургії.

3. В складному процесі створення диригентом інтерпретації вирізнімо три основні сторони, які тісно взаємодіють. Увиразнимо це в **комунікаційній моделі диригентської інтерпретації**:

- художній задум твору композитора – є інваріантом власного диригентського концепту, який має увиразнитися через мануальну техніку;
- складений віртуальний концепт потребує деталізації у реальному звучанні («звучний текст», «звучна модель») через виконання музикантами оркестру;
- сприйняття диригентської інтерпретації, здійсненне через виконання оркестром, відбувається у рецепції слухача та інтерпретатора (хто не тільки сприймає, але й трактує те, що чує, співставляючи з власним досвідом). Й важливо, щоб слухач зрозумів задум диригента.

Шлях, який проходить диригент від прочитання задуму композитора до донесення власного задуму – дидактика та прагматика – складає основу стилю інтерпретації диригента. Саме ці моменти цікавлять дослідників в процесі аналізу диригентських інтерпретацій.

## РОЗДІЛ 2

### ДИРИГЕНТСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ СИМФОНІЙ Й. БРАМСА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Чотири симфонії Й. Брамса є дійсними перлинами в репертуарі найвідоміших оркестрів та диригентів. Основними задачами при інтерпретації постають:

- відтворення стилю композитора;
- створення авторської інтерпретаційної концепції.

Надамо попередні зауваження щодо стилю Й. Брамса. Як правило, його творчість розглядається у музикознавстві на тлі закономірностей розвитку німецької культури XIX століття, яка на той час була досить різноманітною. Власне німецький романтизм має різні контексти як у хронологічному розумінні (протягом усього XIX століття він змінюється, проявляючи себе досить різноманітно), так і в індивідуально-стильовому та географічному. Важливо з огляду на творчість Й. Брамса, що він є представником саме німецького романтизму, бо він є модифікацією північно-європейського типологічного варіанта романтизму, не розмежованого з класицизмом і давнішими стилями минулого. Тому такими природними виглядають ретроспективні (здебільшого класичні) тенденції у творчості Брамса, який у своїх творах відтворив традиції культурного регіону, у якому основні ознаки романтизму сприймалися ззовні, у тлумаченні, відповідним місцевим уявленням. Найбільш істотним є процес споглядання, роздуми, переживання «вічних тем» – життя та смерті, минулого та майбутнього, долі людини та людства. Поруч із лірико-філософськими темами він поєднує в собі автобіографічні мотиви, роздуми про природу творчості, національну та духовну свободу.

Одна з рідкісних особливостей становлення Брамса-композитора полягає в тому, що він не культивує переважно якийсь один жанр, і не поєднує на тому самому етапі роботу над різними жанрами (подібно до

Моцарта, Бетховена), але зазвичай звертається до одного з них, кидає на нього всі свої сили, а потім, ніби вичерпавши свої творчі можливості в даному жанрі, переходить до іншого, щоби до попереднього більше не повертатися.

Не дивно, що музична його спадщина велика: вона охоплює багато жанрів (за винятком тільки опери) – симфонічні та камерні, вокальні та інструментальні. Ним створено 13 оркестрових творів (серед них 4 симфонії та 4 концерти) та 7 великих вокально-симфонічних творів, 24 камерно-інструментальних ансамблів, безліч фортепіанних та близько 400 вокальних п'єс. Змістовність поєднується в них з вигостреною майстерністю, образне багатство – з драматургічною єдністю. Досконала композиторська техніка Брамса ґрунтується на чудовому знанні музики різних епох та стилів. У цьому – його своєрідність серед сучасників: будучи сутнісно романтиком, як ніхто інший засвоїв і творчо переломив художні завоювання віденської класики XVIII в.

З стильової точки зору Й. Брамс ввібрав у себе романтичне світовідчуття, романтичну філософію мистецтва, романтичну етику та стиль життя. Основною є форма, яка організує інтонаційний матеріал. При цьому не спостерігається імпровізаційної розпливчастості, багатослівності.

Вже в ранньому періоді творчості Брамс виявляє неухильне прагнення до глибоко індивідуального синтезу романтичного комплексу почуттів і суто класичного структурного мислення. Але Брамс був лише хранителем завітів минулого, класичних національних традицій – він відобразив у своїх творах складний душевний світ сучасника. Його музика оспівує свободу особистості, моральну стійкість, мужність у випробуваннях; вона сповнена тривоги за долю людини, перейнята занепокоєнням і бунтівним почуттям; часом звучить і епічна міць; разом з тим їй властива душевна чуйність і ласкаво - сумна сердечність, що викликає уявлення про усмішку крізь сльози; проривається в ній і широке зітхання змученої душі і могутнє прагнення до радості. Брамс належав до типу художника, котрому характерна не пряма,

безпосередня, а опосередкована реакція на процеси розвитку навколишньої дійсності, унаслідок чого вплив на внутрішній світ композитора було синхронним. Цим пояснюється стійкість його художнього ідеалу.

Першому періоду його творчого шляху (до 1857) притаманне «вільне», відносно не стримане класичними нормами формоутворення і жорсткою логікою цілеспрямованого розвитку музичної думки палке вияв романтичних почуттів, тяжке до рапсодичності, імпровізаційності, виразності, сприйняття життя, напруження пристрастей. Дихання бетховенського драматизму поруч із деякими бетховенськими прийомами тематичної роботи відчутно вже у перших фортепіанних творах Брамса. Шумановські ж впливи позначаються насамперед у мрійливо-поривчастому ладі лірики, у пісенному складі тематизму побічних партій та повільних частин сонат. У деяких ранніх фортепіанних опусах проступає також вплив демонічної, гротескної сторони шуманівської музики.

На початковому етапі позначився вплив Вагнера (пор., наприклад, I частина Першого фортепіанного концерту ор. 15, ескізи якого сягають ще 1854 року, з увертюрою до «Летючого голландця»). Перший період творчості Брамса закінчується бунтівно-романтичними роками «бурі та натиску».

Наступний період відкривається знаменною п'ятирічкою (1857-1862 років), коли стиль композитора став відточнішим, «класичнішим», а склад музики ясніше, провітліше, то час повної ідейно-художньої зрілості виникає приблизно до середини шістдесятих років. Субперіод ознаменований прагненням опанувати класичні принципи музичного мислення, приборкати киплячий потік почуттів і невгамовну фантазію, направити їх у строго певне русло, домогтися рівноваги між романтичним емоційним ладом і класичною впорядкованістю логіки думки і, як наслідок, певною мірою даний субперіод є перехідним. Брамсу ще не вдається знайти синтез, досягти гармонії, але у творах тих років виразно відчувається перелом. Напруженість експресії пом'якшується, посилюються риси ліричної задуми, набуваючи часом типового для зрілого Брамса скорботного відтінку. Як далі у роботі

доводиться, зазначена тенденція – в іншому заломленні – виявиться однією з вирішальних протягом подальшого творчого шляху Брамса і найяскравіше втілится у творах останнього періоду.

Центральний період (1862-1887) характеризується ідейно-образним та жанровим багатством. Домінує монументальний стиль: створено чотири симфонії, три інструментальні концерти, вокально-симфонічні твори. Камерній музиці також притаманний симфонічний розмах, дійовий, вольовий характер. У музиці Брамса все виразніше проявляється врівноважене співвідношення почуття та думки.

У творчості пізнього періоду Брамса виділяються два субперіоди (1887-1891, 1891-1897). Відсутні етичні чи гостро-драматичні мотиви, зображення повнокровної життєвої боротьби. Щось обірвалося у душі композитора. Можливо, причиною тому було розчарування в сучасному суспільному житті, розбіжність Брамса в оцінці низки культурних цінностей з представниками молодого, нового покоління, його глибока, внутрішня незгода з тим, що вони ці «порушники» – робили в мистецтві (Брамс неохайно відгукується не лише про Брукнера або Вольфа, але і про Ріхарда Штрауса і Густава Малера). Можливо, давалася взнаки і духовна пригніченість самотньої, втомленої людини. Початок першого збігається із завершенням Подвійного концерту ор. 102 – твори, надзвичайно симптоматичного в аспекті подальшої еволюції Брамса і, одночасно, його останнього симфонічного опусу. Відтепер творчі інтереси Брамса зосереджені виключно на галузі камерної та хорової (а cappella) музики. Діяльність простежуються істотні зрушення в образно – емоційній сфері, відчутні стильові модифікації – з найбільшою яскравістю вони виявляються у творах останніх років (тобто другого субперіоду). Рубіж субперіодів ознаменований «Ішльським заповітом»), у якому відбито істотні зміни у психологічній ситуації «пізнього» Брамса. Так чи інакше, у творах останніх років переважають почуття невиразної тривоги, вираження душевного болю.

Але і ця музика оспівує високі моральні ідеали, пройнята справжнім гуманізмом.

І все вищезазначене потребує відтворення у концепціях, зокрема – диригентських.

Нижче запропоновані порівняльні характеристики записів всіх чотирьох симфоній Й. Брамса. В подальшому дослідженні перш за все звертається увага саме на інтерпретаційні аспекти.

## **2.1. Перша симфонія в інтерпретаціях Д. Баренбойма та Л. Бернстайна**

Щодо Симфонії №1 спираємось на запис Берлінського філармонічного оркестру («Концерт для Європи», запис 2010 р. в Шелдонському театрі Оксфорда, диригент Д. Баренбойм)<sup>1</sup>. Інтерпретація Д. Баренбойма цікава з точки зору традицій Г. фон Караяна (як очільника Берлінської філармонії) та нових тенденцій та Л. Бернстайна з оркестром Віденської філармонії (1983)<sup>2</sup>.

*Диригентська інтерпретація Симфонії 1 Й. Брамса диригентом Д. Баренбоймом.*

1 частина. Un poco sostenuto.

Вступ — дуже плавні переходи між звуками, між долями тактів, як в партії струнних, так і в партії дерев'яних духових інструментів. Темп диригент обирає стриманий (чверть з крапкою дорівнює 80). Скрипки та дерев'яні духові грають у витриманому балансі, дерево добре прослуховується, всі ходи, змінені гармонії, альтерації (особливо у кларнетів та фаготів). Динаміка зростає поступово, коли підключається мідна група, *tutti* звучить яскраво. В Allegro темп також досить стриманий (чверть з крапкою = 110). Починаючи з алегро, загальна “м'якість” звучання

<sup>1</sup> Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=n4NglzteTmk&ab\\_channel=ZemljaZarnetskaja](https://www.youtube.com/watch?v=n4NglzteTmk&ab_channel=ZemljaZarnetskaja)

<sup>2</sup> Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=1MU4gbzmd9s&list=OLAK5uy\\_1WIIjLhW3QCKQ5PCWpG3IOBAGRxxTqc x8&ab\\_channel=HerbertvonKarajan-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=1MU4gbzmd9s&list=OLAK5uy_1WIIjLhW3QCKQ5PCWpG3IOBAGRxxTqc x8&ab_channel=HerbertvonKarajan-Topic)

залишається, восьмі тривалості (у чергуванні з восьмими паузами) звучать повно, не сухо та дискретно (такти 12-18 алегро). Незважаючи на штрих стаккато, в дерев'яній групі (7 тактів до В), виконується з більш м'якою атакою та довшим звучанням. Басова група звучить міцно та впевнено, але без зайвого форсування звуку. Літера С — акуратні восьмі, в партитурі штрих мартеле, у Д. Баренбойма звучить легке стаккато. 4 такти до літери Е — стрімкі восьмі у струнних, різка зміна характеру музикування. Атака активна, динаміка зростає дуже швидко. До літери F - навпаки, заспокоєння та послаблення динаміки відбувається поступово. Ритмічний малюнок — заліговані ноти чверть та восьма в партіях струнних та дерева виконуються з “відпусканням”, легкий акцент на початку та маленьке дімінуендо наприкінці кожного такого патерну. Хоча в нотах все рівно, ніяких особливих позначок щодо цього немає. Ліричні та драматичні епізоди виконуються на великому контрасті. Фрагменти *tutti* звучать стрімко, але пом'якшеним штрихом, група мідних духових не бере на себе багато уваги, все звучить відносно легко та в балансі. Але внутрішній імпульс в драматичних фрагментах завжди відчувається. В літері Р навіть темп стає більш повільним. Це підготовка до *Meno allegro*, також там змінюється тональність та загальний характер музичного матеріалу. В цілому Д. Баренбойм сумлінно відноситься до змін динаміки, вказаних композитором. Всі найменші збільшення та зменшення динаміки добре прослуховуються. Але в даній диригентській інтерпретації динаміка може змінюватись більш раптово, в тих випадках, коли йде посилення на форте (ніж вказано в нотах), та навпаки, більш повільне згасання динаміки, коли відбувається послаблення нюансу з форте на піано.

2 частина. *Andante sostenuto*.

Темп диригентом обрано дуже повільний (чверть = 58), *andante sostenuto* звучить як адажіо. За динамікою початок другої частини звучить досить гучно та яскраво, незважаючи на позначку в нотах *pp*. 2 такти до А — *sf* звучить дуже виразно. Навіть під час соло будь-якого дерев'яного інструмента струнна група забезпечує досить щільну, вагому звукову

підтримку («звукова подушка» яскраво виражена). Утворюється тонкий баланс. Соло гобоя (літера В) м'яко підтримується акомпанементом струнної групи. Хоча ритмічний малюнок є синкопованим (восьма та шістнадцята після шістнадцятої паузи), він не сприймається з гостротою, а навпаки, звучить ніжно та легко, як зітхання, з легким *diminuendo* наприкінці кожного патерну. Три восьмі в затакті до літери Е в партіях валторни, гобоя та першої скрипки звучать з помітною віттяжкою, дуже широко. Мабуть, таке трактування диригентом позначки *espressivo*. За 6 тактів до літери F в музичному матеріалі з'являється вальсовий характер, він створюється завдяки тріольному ритмі в акомпанементі, в той час як соло скрипки виконує рівні квартолі шістнадцятих, які потім за два такти переходять у септолі. Акомпанемент звучить дуже м'яко, паузи в ритмічному малюнку прослуховуються добре. М'якість — головна риса диригентського підходу Д. Баренбойма. Загострення ритму, навіть у випадках пунктирного ритму, не відчувається.

### Частина 3. *Un poco allegretto e grazioso*.

Темп першого розділу (до літери D) диригент визначає досить стриманим — 85. Відтворення звучання спокійне, в літері В відчувається помітна схвильованість, хоча в нотах ніякої позначки немає. Соліст-кларнетист робить помітне аджитато, диригент так інтерпретує матеріал, в якому ущільнена фактура, багато ритмічних малюнків дрібними тривалостями в акомпанементі струнної групи (рваний ритм, багато пауз) та багато підголоскових патернів-фігурацій в партіях дерева та струнних. Коли в літері D змінюється розмір з 2/4 на 6/8 темп пришвидшується, це продиктовано характером музики, інша метрика, інша пульсація. Новий темп дорівнює 95 (чверть з крапкою). Зміна тональності (6 тактів до літери Е) після репризи позначається дуже помітним рітенуто, хоча в нотах позначено лише зміна динамічного нюансу, а про зміну темпу нічого не вказано. Слід припустити, що це індивідуальне художнє рішення диригента. Така підготовка уповільнення призводить до спокійного пасторального характеру

в літері Е, де цей характер втілює соло кларнета. Перед подвійною рисою (в нотах) є позначка *rosso a rosso tranquillo*. В цьому фрагменті відбувається заспокоєння не лише в плані темпу, але й в плані динаміки. В партитурі вказано: у перших та других скрипок і кларнетів патерн з пунктирного ритму слідує у висхідному напрямку, а в низьких струнних — у протилежному, низхідному. Для всіх інструментів композитором вказано зменшити динаміку до *p*, але щоб зберегти баланс, Д. Баренбойм виводить низькі струнні трохи гучніше, а тих, хто грає висхідний патерн — тихіше. Це продиктовано акустичними властивостями інструментів, за рахунок верхнього регістру звук сприймається більш гучним. При значному уповільненні частина завершується.

#### Частина 4 . *Adagio – Piu Andante – Allegro con brio*.

Темп дуже повільний, чверть дорівнює 50. Адажіо у Д. Баренбойма звучить як Ларго. Взагалі варто відмітити схильність диригента до стриманих темпів, він обирає темпи навіть трохи повільніші за вказані в композиторському тексті. В перших трьох тактах надзвичайно сильне кресендо, великий емоційний сплеск. Хоча початок матеріалу частини вже позначений субіто форте, після цього динаміка ще більше зростає. Такти 6 — 11 *rosso a rosso stringendo* матеріал піццикато у струнної групи розгойдується поступово, грамотно, добре розраховано, щоб наприкінці фрагмента темп не був занадто швидким. Але контрастна “зупинка” та повернення до висхідного темпу відчувається. Починаючи з літери А темп змінюється, стає швидшим, це провокує сам музичний матеріал, але й диригент сприяє цьому прискоренню. Фрагмент відчувається дуже стрімким, росте динаміка, в струнній групі та в дерев’яній з’являються пасажі дрібними тривалостями. Такий стрімкий характер слідує до літери В (*Piu Andante*), де характер змінюється на більш урочистий та світлий (також відбувається зміна тональності). Урочистості надає соло тромбона, що звучить благородно, широко, яскраво, але з вишуканим звуком, без форсування. Далі, коли соло перехоплює флейта, акомпанемент тремоло в групі всіх струнних звучить

дуже акуратно та збалансовано, таким чином, звучання флейти добре відтінено “звуковою подушкою” струнних.

*Allegro non troppo, ma con brio*. Д. Баренбойм дає активний афтакт, з чотиридольного тактування переходить диригувати на 2. Тема в групі струнних звучить широко, насиченим звуком, густий тембр. До літери D за рахунок ущільнення фактури (струнні передають тему дерев'яним духовим) часто багато диригентів потрапляють у “пастку” та трохи прискорюють темп, але Д. Баренбойм залишається рівно в тому самому темпі. Відступаючи від теми, варто зауважити, що диригентська інтерпретація Д. Баренбойма є дуже стриманою у всіх відношеннях — темпу, агогіки, штрихів, динаміки, фразування, тому його версію можна визначити як німецький стиль.

В літері D настає кульмінаційний момент, і незважаючи на міцну та щільну фактуру в оркестрі та динаміку форте, загальне звучання є стриманим, не сприймається надмірним. Прослуховуються всі групи оркестру, жодна з них не домінує, не перекриває звучання. В літері E відбувається динамічний “провал” (такт 118). За чотири такти до літери G (такти 164-168) відбувається прискорення темпу, матеріал набуває схвильованості та стрімкості, і вже в самій літері G встановлюється активний характер викладення, тим більше, що цьому сприяє тріольний ритмічний малюнок в дерев'яній та струнній групах (альти), і у валторн. Такти 180-183 в нотах позначені гострим штрихом мартеле, а в версії Д. Баренбойма цей штрих більш м'який, з відтяжкою, сустейн трохи довше. Такти 234-243 поліфонічний контрапункт в струнній групі звучить збалансовано за динамікою та штрихами. Літера M є кульмінаційною, і окрім загального характеру музичного матеріалу (щільна фактура, штрихове різноманіття стакато, мартеле, маркато, посилена динаміка) диригент вирішує в незначній мірі прискорити темп. В літері N (такт 285) відбувається пік кульмінації, загальний акорд (міцна вертикаль) в усіх групах оркестру звучить на *ff*, після цього динамічний спад відбувається поступово, в такті 287 нюанс не дорівнює *p*, як це позначено в нотах, а звучить *mf*. Справжнє

піано настає лише за 2 такти після цього. Взагалі, Д. Баренбойм не є прихильником надто різких динамічних змін. Темп також більш заспокійливий. Далі на позначку *animato* диригент реагує тонко. Такт 326 — першими вступають альти, виконують ритмічний патерн з дубльштрихом, досить гучним звуком, хоча в нотах *p*. Цю фігурацію підхоплюють другі та перші скрипки, і динаміка за рахунок цього ще більше зростає.

*Piu Allegro* (такт 391) звучить *alla breve*, але у Д. Баренбойма темп все одно сприймається стримано. Темп 110 у різаному ключі (половинна дорівнює 110).

З такту 431 і до кінця диригентський жест дуже широкий та крупний (він навіть підстрибує, розмаху його рук не вистачає, щоб втілити урочистість педальних акордів в оркестрі при такій щільній фактурі), це сприяє повній віддачі від музикантів оркестру. Останні 5 тактів звучать із невеликим *ritenuto*, кожен акорд на перших долях тактів виконується із затримкою, а фінальний акорд слідує після короткої паузи, з приготуванням. Загальна тривалість симфонії в інтерпретації Д. Баренбойма 45.55.

### *Диригентська інтерпретація Симфонії 1 Й. Брамса диригентом Леонардом Бернстайном*

Частина 1. *Un poco sostenuto*. Темп дорівнює 90 ударів (якщо рахувати на 6). Такт 8 на 9/8 розширює, невелике *ritenuto*. Маленькі відхилення динаміки всередині фраз відтворюються сумлінно, при цьому відчувається загальне кресендо до літери А. Такти 18 та 19 — на залігованих нотах затримується трошки довше. Такти 23, 24 під час наростання динаміки також розширення та вихід на *ff*. Перед *Allegro* (такт 38) невелика пауза, зміна музичного матеріалу не звучить без перерви. Темп дорівнює 97 (чверть з крапкою при розмірі 6/8). Штрихи більш різкі, атака більш тверда та закінчення звуку більш різке та раптове. Тріольна пульсація у других скрипок та альтів виконується штрихом *staccato*, звуки чітко відокремлюються. Такти 51, 52 та 57, 58 в партіях струнних низхідні септими

звучать із відпусканням, активний початок звуку та швидке *diminuendo* (штрих *marcato*), хоча в нотах ці звуки не мають ніяких позначок. Взагалі в версії Л. Бернстайна матеріал сприймається більш активним та інтенсивним, чітким та точним.

Літера С (такт 97) демонструє в усіх групах оркестру звучання штриху *martele*, дуже короткі звуки. Нюанс *p* в оркестрі під орудою Л. Бернстайна звучить надзвичайно прозоро, між динамічними нюансами дуже велика градація. (У Д. Баренбойма звучить все більш згладжено). Також літера С та D звучать в більш стриманому темпі, активність змінилася на ліричність, диригент тонко реагує на зміну характеру музичного матеріалу. Такт 155 та 156 в партіях валторн дуже підкреслені витримані звуки штрихом *marcato*. Далі наступні такти звучать дуже активно, патерн з трьох восьмих в партії альтів виконується коротко та сухо, *staccato*. Через те, що уповільнення темпу не відбулося, підготування не було здійснено, зміна характеру сприймається раптово, що створює виразний художній ефект непередбачуваності. Також це позначено на динаміці: звучить більш гучний нюанс *mf* замість *p*, яке позначено в нотному тексті. Стосовно балансу слід зазначити, що диригент приділяє більшу увагу струнній групі. Вона звучить більш яскраво, трохи переважає над дерев'яною групою. Але яскраво відтіняються за балансом валторни. Значна увага приділяється фанфарним сигналам у труб та валторн в тактах 243, 245, 251-262. Вони звучать над всім оркестром, прорізають звукове нашарування. З кульмінації (такти 263-265), коли оркестр *tutti* звучить на *ff*, до літери Н (такт 273) зменшення динаміки відбувається поступово, диригент чітко слідує вказівкам в нотному тексті. Літера Н пронизана інтонаціями “позіхання”, всередині маленьких патернів, низхідних чвертей з крапкою в партіях струнної та дерев'яної груп присутні ледь помітні роздування звуку (маленькі *crescendo* та *diminuendo*). Перед літерою І (такт 291-294) музика немов замирає, щоб почати наростати та розвиватись знову. Літера К звучить дуже потужно, цьому сприяє щільна фактура та динаміка. Два такти до літери М — такти 372, 373 — моментальне

зниження динамічного нюансу від *f* до *p*, як це позначено в партитурі. Літера М — уповільнення темпу, а в такті 377 робить невелику фермату на довгих звуках у перших та других скрипок. Так само, з такту 380 по такт 384 темп ще більше уповільнюється, помітне *ritenuto*, хоча в нотному тексті його немає. А в такті 384 у дерев'яної групи та валторн також фермата на залігованому витриманому звуці. Акорди восьмих по всій вертикалі партитури в оркестрі звучать надзвичайно коротко, штрихом *martele* відповідно композиторському штриху, вказаному в нотах (такти 465-474). Перед літерою Р (такт 474) трохи довше затримується на паузах, робить фермату. Темп стає більш стриманим, це підготовка до *Meno Allegro*, в якому відбувається ще більше уповільнення. Дуже виразно звучать такти 503-506: стрімке кресендо, акорд на форте, а далі провал в динаміці, моментальне піано. Загальна атмосфера заспокоєння. Варто зауважити, що оркестр під орудою Л. Бернштейна демонструє більше агогіки, апелює до чуттєвої сфери. Тривалість 1 частини — 17. 34.

#### Частина 2.

Темп дуже повільний (чверть дорівнює 50), більш повільний, ніж у Д. Баренбойма.

Під час соло гобоя «звукова подушка» струнних є вагомою, відчутною, гобой не «домінує» над всіма інструментами оркестру. Маленькі позначки агогіки, ледь помітні *crescendo* та *diminuendo* відтворюються сумлінно, із суворим дотриманням нотного тексту. Такти 29, 30 — акомпанемент у других скрипок та альтів виконується майже без відчуття шістнадцятої паузи. Такт 39 (1 до літери В) Л. Бернштейн робить значне розширення в такті, *ritenuto* досить помітне, а потім знову повертається у висхідний темп. Так само відбувається за один такт до літери С. Такт до літери Е (такт 90), коли починається соло скрипки, соліст не відтягує, не розширює затактові восьмі, вони виконуються в загальному темпі. Розширення відбувається тільки в третій фразі, перед найвищою нотою соло, сі третьої октави (такт 95). Слід відмітити загальну тенденцію диригентського почерку Л. Бернштейна, що

проявляється яскраво в другій частині Симфонії 1. Це невеликі люфт-паузи в певних стратегічних точках музичного матеріалу — в тих випадках, коли в різних групах оркестру становляться педальні витримані звуки. Таким чином, можна припустити, що диригент цілеспрямовано хоче підкреслити або зміни гармонії, або якимось підготувати слухача до цих моментів. Він не поспішає з рухом музики вперед, та демонструє вишуканий смак. Під час виконання пунктирних ритмів частіше за все відчувається легка затримка на більш довгих нотах та незначне скорочення коротких нот за рахунок цього. Це нагадує вокальний принцип музикування, коли солісти-вокалісти затримуються на довгих нотах пунктиру для створення художнього ефекту (загострення, драматизму, а в ліричних епізодах – більш виразності почуттів, більшої чуттєвості, експресії). Такт 118 – динамічний нюанс досить вагомий, можна визначити його як форте, емоційний сплеск. Хоча в нотах динамічний показник в середньому діапазоні. Третя доля в такті 122 слідує за відчутною паузою, це підготовка до постави акордової вертикалі в струнній та дерев'яній групі. Дуже добре вирізняється соло першої скрипки, вона на першому плані, а вже на неї відбувається нашарування педальних звуків інших інструментів. Закінчення частини прозоре та ніжне за тембральним забарвленням. Взагалі, в оркестрі під орудою Л. Бернстайна більша увага приділяється тембровим характеристикам інструментів, гобої, флейти та струнні використовуються помітне вібрато. Тривалість другої частини дорівнює 10. 56.

### Частина 3.

Темп також досить стриманий — чверть дорівнює 76. Незважаючи, що темп на початку частини вказано *Un poco allegretto*. Такт 33, перед ним люфтпауза. Пунктирний ритм в низхідних мотивах у дерев'яної групи звучить загострено, трохи перетягується перша нота пунктиру, а друга звучить коротше. Добре чути акомпанемент віолончелі піцicato, звучить насичено. Літера В – соло кларнета звучить схвильовано, змінюється пасторальний характер музичного матеріалу на більш драматичний.

Контрасти у Л. Бернстайна дуже помітні, він приділяє цьому увагу. Загальний темп теж прискорюється, цьому сприяє матеріал, ритмічні угруповання, фразування із стрибками на широкі інтервали, але й власно темп стає швидшим. Окрім цього у струнної групи присутні фігурації шістнадцятих із хроматичними інтонаціями. Заспокоєння приходить в літері С, коли повертається основна тема частини. Літера D – важливий стратегічний пункт, в ній змінюється тональність та тактовий розмір з 3/4 на 6/8, змінюється пульсація, метрика. Темп прискорюється, але дуже незначно, чверть з крапкою дорівнює 80. Такти 96-102 в нотах позначені фортіссімо, але диригент обирає стриманий динамічний показник, оркестр тутті звучить благородно, вишукано, без форсажу та з витриманим балансом між усіма групами. Мідь та струнна група не задавлює дерев'яну, як це часто буває у багатьох диригентів. Можна прослухати та виокремити тембр кожного інструмента оркестру. Зміна розміру на 2/4 (такт 110) відбувається із ферматою на довгому звуці у дерева, валторн та труб, в той час як струнні в розширеному стриманому вигляді проводять низхідний рух восьмими, за допомогою такого ефекту добре відтіняється педальний звук. А гучне *pizzicato* в такті 103 у всіх струнних сприймається як ще одна зупинка у підготуванні зміни характеру музичного матеріалу та повернення до основної теми. Такти 150-153 звучать з сильним уповільненням, але в плані динаміки зміни особливо не відчувається, хоча в нотах має бути динамічний “провал” з *f* на *pp*. Такт 154, *rosso a rosso più tranquillo* — в манері Л. Бернстайна, слідує після легкої затримки, паузи. Незважаючи, що в нотах композитором прописаний нюанс піано в тактах 156-157, тріольна фраза у флейт, кларнетів та фаготів звучить з внутрішніми *crescendo* та *diminuendo*, яка дуже помітна та виразна. Останні такти звучать відповідно нотним позначкам, хоча темп сповільнюється. Тривалість — 5. 37.

Частина 4. Темп початкового Adagio такий самий, як у Д. Баренбойма, чверть = 50. Виразний перехід в другому такті на динаміку *sf*. Stringendo «розгойдується» з більш повільного до більш стрімкого темпу, зміна

відбувається та відчувається швидше, ніж у версії Д. Баренбойма. Пасажі у альтів та віолончелей (2 такти до літери А, такти 20, 21) звучать більш стрімко, інші інструменти перехоплюють їх в такому ж самому характері, звучить віртуозно. Літера В звучить широко, відчувається вокальний принцип музикування. Якісний баланс в акомпанементі тремоло струнних. Соло флейти виконується широко, із зависанням на довгих звуках.

*Allegro non troppo, ma con brio.* Темп в темі, в проведенні струнних значно повільніше, ніж у Д. Баренбойма. Л. Бернстайн явно віддає перевагу диригуванню на 4. Темповий показник — чверть=92, що не відповідає темпу алегро, його більш правомірно вважати анданте. Початок у струнних дуже активний та рішучий, на нюансі форте. Але з такту 89 по 93, після того, як тема вдруге проводиться у флейт з гобоями, відбувається досить швидке прискорення темпу та в літеру D (94) оркестр вже входить в іншому темпі та більш жвавому характері. Такт 130, 131 — низькі струнні дуже гострий пунктир через паузи. Такт 132 — соло гобоя, на ньому сповільнюється темп, соліст гобоїст розтягує чвертні тріолі (такти 134, 135), грає широко та з вібрато. Особливо це чути на звуках верхнього регістру. Такт 142 — миттєва реакція на дубльштрих в партії альтів, стрімкість та рішучість, зміна темпу. Тепер диригування відбувається на 2, темп = 140, відповідно половинна =70, якщо рахувати на 2. В літері G тріольні фігурації звучать чітко, штрихом *staccato* у всієї групи оркестру. Такти 180-183 дуже гостра атака, коротке звучання, немов кожен звук через паузу. Відтворено штрих *martele*, суворо як в нотах. Після цього, в наступних тактах, літера H, характер змінюється та повертається першовочатковий темп теми. Літера I (такт 204) — тема проводить у флейт, незважаючи на щільну фактуру та міцну вертикаль в оркестрі, все звучить прозоро та ніжно. Акомпанемент ледве чути, не задавлює флейту. Такти 207-210 — незначне хвилювання трохи прискорення темпу, а потім знову повернення до висхідного темпу (такти 212-214 — проведення теми у флейт та гобоїв). Темпові відхилення взагалі притаманні трактуванню Симфонії 1 Л. Бернстайном.

Перед літерою К також темп прискорюється, а вже в К звучить тема *tutti*, дуже урочисто. За такт до літери М (267) розширення, та такт 268 починається в трохи стриманому темпі. М — кульмінація, N – послаблення після напруженого акорду *tutti*, перед яким знову витримана пауза. Літера О (такт 316) — ліричний епізод, темп стримується, а в такті 326 знову різка зміна характеру музики.

Тривалість частини 17. 55, що є в цілому близьким до партитурних позначень.

## 2.2. Друга симфонія в інтерпретаціях Г.фон Караяна та З.Мети

Щодо симфонії №2 цікаво порівняти інтерпретації Г. фон Караяна (Берлінська філармонія, 1973 р.)<sup>3</sup> та З. Мети, який очолює ізраїльський симфонічний оркестр (запис 1997 р.)<sup>4</sup>

### *Інтерпретація Герберта фон Караяна.*

Частина 1. Allegro non troppo. Темп у вступі диригент обирає 85, досить стриманий. До літери А (такт 54) фактура прозора, витримані педальні звуки мідних звучать збалансовано, без форсування звуку, але виконують функцію звукової “подушки”. Всі сольні репліки першої скрипки та дерев’яних духових добре прослуховуються. В літері А фактура ущільнюється, але баланс, різнобарвний тембровий оркестровий шар зберігається в повній мірі, жодна група оркестру не переважає за динамікою. До літери В (такт 66) відчувається ще більше фактурне нашарування, підключається вся група струнних, але при цьому темп не прискорюється, залишається в межах першопочаткового показника. Динамічні нюанси суворо виконуються згідно позначеної в нотах. Такти 64, 65 демонструють відчутне *sforzando* між другою та третьою долями тактів. В літері С (такт 82) виконується тема - соло у віолончелей та альтів, у скрипок підголоскова лінія, все звучить в балансі, штрихи так само, сумлінно відтворюються згідно нотному тексту:

<sup>3</sup> Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=8bgTur9AShY&ab\\_channel=Alps](https://www.youtube.com/watch?v=8bgTur9AShY&ab_channel=Alps)

<sup>4</sup> Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=O\\_7cH\\_AyCXg&ab\\_channel=EuroArtsChannel](https://www.youtube.com/watch?v=O_7cH_AyCXg&ab_channel=EuroArtsChannel)

*legato, non-legato* виконується за допомогою м'якої атаки. Літера Е примітна дуже гострим пунктиром в партіях струнної групи та фаготів, Г. фон Караян звертає увагу на таку маленьку, але важливу деталь — шістнадцяту паузу. Після пунктиру слідує яскраво виражене *marcato*. В тактах 134-152 проводиться синкопований ритмічний малюнок в партії кларнетів, валторн та альтів, який виконується на *f*, як предписано в нотному тексті, незважаючи на те, що ці партії виконують функцію акомпанементу. Але диригент вважає цю лінію такою ж важливою, як і партії інших інструментів, тому цей ритм звертає на себе слухацьку увагу, він наче “пронизує” музичну тканину. Такти 152-155 (4 до літери F) виконуються на *f*, без будь-якого натяку на *diminuendo*, а в такті 155 різкий динамічний провал на *p*, цьому сприяє й миттєве розрідження фактури. В своїй інтерпретації Г. фон Караян редукує репризу, музичний матеріал виконується наскрізь. В розробці важливо звернути увагу на виконання штрихів. Восьмі тривалості в партіях струнних звучать на *staccato*, з твердою атакою звуку, але не надто коротко. А чвертні тривалості в темі поліфонічного контрапункту в партіях як струнних, так і дерев'яних інструментів виконуються штрихом *marcato*, кожен звук з активною атакою й маленьким *diminuendo* наприкінці, акценти виконуються сумлінно згідно нотного тексту. При цьому, в диригентській інтерпретації Г. фон Караяна іноді все ж існують невеликі розбіжності з нотним текстом. Наприклад, в тактах 236, 237 та 240, 241 — в партії перших скрипок робляться дуже помітні акценти на першу та другу тріоль, хоча в нотах немає вказівок щодо цього. Цікавим є фрагмент (такти 258-266), коли з грандіозного нюансу *ff* оркестрового *tutti* диригент робить дуже плавне, поступове *diminuendo*, динаміка спадає повільно. З такту 278 знову поступово динаміка зростає, Г. фон Караян чітко розраховує, щоб за чотири такти “розкачати” нюанс знову до *ff* (такт 282), за такт до нього диригент робить невелике розширення, уповільнення темпу, щоб підготувати кульмінаційну оркестрову вертикаль, що триває до такту 288, поступово йде на спад в динаміці. Загалом, треба сказати, що Г. фон Караяну не притаманні

темпові відхилення, майже весь час до вказаних в нотах змін темпу музичний матеріал відтворюється в межах приблизно одного темпового показника. Уповільнення, прискорення, затримки, фермати (якщо цих позначок немає в нотному тексті) — не властиво диригентові. Перед літерою К спостерігається надзвичайно тихий динамічний нюанс. Що стосується темпу, то навіть на позначку в партитурі *un poco stringendo* (такти 462-465), диригент реагує досить стримано, темп майже не змінюється, а зростання напруги досягається шляхом посилення динаміки та активності імпульсу атаки у соліста-валторніста. Реакція на *ritardando* в диригента відбувається в такті 469, згідно нотного тексту. У фрагменті *In tempo ma piu tranquillo* (такт 477) темп сповільнюється. Тривалість частини — 16. 40.

#### Частина 2. *Adagio non troppo*.

Темп диригент обирає чверть = 55. В літері В змінюється метрика, розмір змінюється з 4/4 на 12/8, але темп не стає швидшим, загальний характер зберігається. При досить скромних реакціях диригента на темпові відхилення, музичний матеріал під орудою Г. фон Караяна ніколи не є статичним. Фразування всіх тем Симфонії 2 на перший погляд може показатися рівним, обмеженим в плані виразних наголосів в певних стратегічних пунктах тієї чи іншої фрази. Але це помилкове, зверхнє сприйняття: музика у Г. фон Караяна сповнена маленьких деталей, ледь помітних *crescendo* та *diminuendo*, штрихи у інструментів різних груп оркестру відрізняються широтою артикуляційного спектру. При цьому, диригент уникає зайвої агогіки та експресивності, саме такий підхід формує його тонкий смак, притаманний німецькій мистецькій школі. Кульмінація другої частини — такти 89- 92 — Г. фон Караян виконує з розширенням, трохи уповільнює темп, подрібнює шістнадцяті секстолі у перших скрипок. При цьому навіть в самому кульмінаційному фрагменті частини диригентський жест не є великим, він не використовує широку амплітуду розмаху рук, все виконується скромно, але динаміка і напруга передається за рахунок внутрішнього імпульсу, внутрішньої концентрації. Скромність

власно диригентського жесту Г. фон Караяна вважається однією з характерних рис його поведінки за пультом.

### Частина 3. Allegretto grazioso (Quasi Andantino)

Темп диригент обирає 88, спокійний, більш схильний до анданте. Тема у гобоїв (мелодична лінія), у кларнетів та фаготів підголоски, тривалістю 14 тактів виконується в середніх показниках динаміки. Щодо фразування, так само матеріал виконується згідно нотам партитури, спостерігається рівне звучання, агогіки використовується мало, не відчувається яскраві моменти логіки фразобудування, акценти ледь помітні, незначні коливання динаміки. У фрагменті Presto ma non assai, міняється характер та розмір з 3/4 на 2/4. Темп досить швидкий, близько чверть =170. Такт 107 Tempo primo – повернення до теми виконується в такому самому характері, як і перше її проведення. Протягом літери В звучить мінімальний динамічний нюанс. Такти 123- 125 відтворено згідно нотному тексту: невелике *ritenuto* в кінці, перед переходом до зміни розміру на 3/8. Такт 126 — 3/8, Presto ma non assai, темп 124, якщо рахувати на 1. В такті 188 диригент робить уповільнення, коли має місце повернення до теми. За два такти до F починається невелике *ritenuto*, фермата перед повторенням теми.

Частина 4. Allegro con spirito. Темп 110 якщо рахувати на 2. Слідує без змін в темпі, уповільнення настає лише в літері С, оскільки в партитурі є позначка *Largamente*. Бурхливий характер стримується та змінюється ліричною атмосферою. В літері D темп трохи набирає обертів, а в такті 105 музичний матеріал звучить вже як на початку частини. На додаток до щільної фактури, звучить грандіозно в місцях *tutti*, відчувається монументалізм. За чотири такти до I (Tranquillo) темп поступово стримується, в Tranquillo диригент входить з підготовкою, розширенням. 2 такти до K (Sempre più tranquillo) також демонструється ще більше уповільнення. В фрагменті *in tempo* (такт 244), музичний матеріал приходить до потрібного першопочаткового темпу дуже непомітно, без відчутних прискорень,

зупинок чи приготувань. Все зроблено в процесі виконання. За 2 такти до літери М знову має місце уповільнення, що готує до зміни темпу та характеру – *largamente*. Уповільненню сприяє власне викладення музичного матеріалу, з'являється тріольний ритм в низхідному напрямку більш крупними тривалостями — чвертями на зміну восьмих, у всієї групи струнних. Літера N – різкий провал в динаміці. Важливою рисою диригентського почерку Г. фон Караяна є сумлінне відтворення нотних вказівок, дотримання їх. У кожного інструмента оркестру, в кожній партії композитором прописані різні нюанси, в одних піано, в інших кресцено, сфорцандо і т.д. Тобто, в партитурі не у всіх інструментів однакові позначки. Інтерпретація Г. фон Караяна містить втілення абсолютно кожного з подібних маленьких нюансів. В тактах 391-394 диригент трохи пришвидшує темп, але незначно. Щільна фактура і наближення до фіналу Симфонії 2 «диктують» свої умови. Перед останнім фінальним акордом за вертикаллю слідує трохи більша пауза, існує маленька відтяжка перед тим, як його “поставити”. Слід звернути увагу на сам диригентський жест: коли руки диригента в нижній позиції, це не означає чітко влучення в долю, спочатку жест — потім відтворення звуку, з невеликим запізненням. Тривалість всієї симфонії у виконанні Г. фон Караяна дорівнює близько 43 хвилин.

Інтерпретація Зубіна Меті з оркестром ізраїльської філармонії (Тель-Авів, 1997 рік).

1 Частина. *Allegro non troppo*. Темп — 108, це швидше, ніж у Г. фон Караяна. Такти 37 — 44 диригент поступово уповільнює темп та перед входженням в літеру А (такт 44) невелика люфт-пауза. Літера А, соло скрипки та потім флейти вже виконується в темпі трохи повільніше, ніж на початку (чверть = 100). За нюансами — піано більш повноцінне, озвучене, перехід з піано на форте менш контрастний, хоча є досить раптові переходи. Тема у низьких струнних (літера С) проводиться досить насиченим звуком, перед темою підголоски дерева дуже чітко прослуховуються. В темі

фразування виконується з натиском, підкресленням половинних нот, на мікрорівні, а на макрорівні посилення йде до третього такту фрази. Фраза триває 4 такти з кульмінацією в третьому. Схоже, що З. Мета віддає перевагу балансу між інструментами за контекстом. Тобто, коли мають місце важливі стратегічні пункти, соло, або підголоскові відтінки — потребує більшої виразності, як за динамікою, так і рельєфністю відтворення. Стосовно штрихів все відтворюється згідно нотного тексту. 2 такти до літери Е — помітно розширяє метр, особливо це помітно за ударами литавр. Крещендо З. Мета робить за 4 такти до Е, як в партитурі, перед самою Е має місце люфт-пауза. В даному фрагменті міститься композиторська позначка *Quasi ritenuto*. Пунктирний ритм виконується дуже чітко, із зависанням на шістнадцятій паузі. Дотримання цього ритму диригент виконує суворо. Синкопований акомпанемент у кларнетів та валторн хоча й позначений в нотах на *ff*, звучить не так яскраво, як у Г. фон Караяна. Але ефект нагнітання є досить помітним. В такті 152 З. Мета виокремлює другу долю, в нотах позначка *ff*, тож перша доля такту обривається різко, перед другою долею слідує люфт-пауза. Логіка диригентської інтерпретації, як завершення попереднього матеріалу та зв'язка з новим матеріалом — заспокоєнням у літері F. В нотному тексті позначка *dolce*, ніжне соло флейти виступає яскравою ілюстрацією даної композиторської вказівки. Разом із цим, диригент робить темп спокійнішим перед даним фрагментом. З. Мета так само, як і Г. фон Караян, пропускає репризу. Музичний матеріал виконується одразу на другу вольту. Розробка (такт 199) — тема чвертними тривалостями виконується більш м'яким штрихом, впевненою чіткою атакою, але не *marcato*, як виконується в інтерпретації Г. фон Караяна (і як позначено в партитурі). Звуки витримуються повноцінно, але відтворюються рівно, без акцентів. Такти 236, 237, 240, 241 в партії перших скрипок звучать рівно, без підкреслення тріолей. Динамічні “хвилі” відтворюються згідно нотному тексту. При цьому в оркестрі під орудою Г. фон Караяна динамічні кульмінації та “провали” відчуюються краще, контраст між *ff* та *pp* значно

більше. Маленьке розширення, уповільнення темпу має місце перед тактом 274. Також розширення присутнє в тактах 295-297. Перед поверненням теми в літері К помітне уповільнення та вхід в тему після паузи. Наприкінці частини всі позначки в нотах відтворюються в незначній мірі гіперболізовано. Взагалі інтерпретація З. Мети є більш емоційною, ніж інтерпретація Г. фон Караяна. В такті 497 в інструментів дерев'яної групи спостерігається м'яке *staccato*, але звучить не дуже сухо, та нюанс в межах середнього показника. Такти 509-513 містять в партіях дерев'яної групи (позначено в нотах партитури) дуже м'який ледь виокремлений штрих *portamente*, але в даному випадку у З. Мети виконується легке *marcato*, звуки виконуються з акцентами. Відчувається контраст між штрихами з атакою та штрихами без неї. До застосування вібрато диригент відносить стримано, його чути у першої скрипки соло, у флейти та гобоя його майже немає. Тривалість першої частини 15.56.

Частина 2. Темп *Adagio*, так само, як у Г. фон Караяна — чверть дорівнює 55. У групи струнних звучить яскраво виражене вібрато. Перехід до розміру 12/8 в літері В дуже непомітний. Такти 40 — 42 демонструють невелике хвилювання, синкопи провокують прискорення темпу, але в такті 43, де позначено нюанс *f*, перед цим тактом невелика пауза та темп знову повертається до висхідного. На останній долі такту 44 пауза триває довше, ніж написано в нотному тексті. Новий матеріал починається як з “чистого аркушу”, виокремлено. Перед літерою D присутнє уповільнення темпу. Акорди *tutti* на нюансі *f*, коли має місце міцна вертикаль, звучать з приготуванням, цьому передують розширення метру та невеликі паузи. Пунктирний ритм в основній темі звучить більш вільно, восьма з крапкою триває трохи довше, а шістнадцята — трохи коротше. В повільних темпах другої частини у різних інструментів оркестру частіше помітно вібрато в звучанні, у всіх регістрах, особливо на витриманих звуках та переходах від одного звуку до іншого на чвертних тривалостях. В тактах 87-91 секстолі шістнадцятих в партіях перших та других скрипок звучать із підкресленням

кожного першого звуку з угруповань. Перед літерою F знову пауза, перед зміною розміру на 12/8. Останні вісім тактів звучать згідно нотному тексту. Зміна розміру на 4/4 також підготовлюється диригентом з витриманою паузою.

Частина 3. Темп в інтерпретації 3. Мети дорівнює 93.

В деяких фрагментах диригентові притаманні певні незначні розбіжності з нотним текстом. Наприклад, в тактах 21, 22 присутнє більш явне уповільнення та витримана фермата. В соло гобоя в тактах 8, 9, 10 обривається перша чверть, створюється більше танцювальний характер, звучить як восьма з паузою. Далі розділ *Presto ma non assai* виконується в темпі 180, що ненабагато, але швидше за темп Г. фон Караяна. Сильного розширення метру чи уповільнення перед зміною характеру не було. Літера А та В — матеріал відтворено згідно з партитурою. Слід звернути увагу на наступний важливий момент — в трактуванні музичного матеріалу Симфонії 2 3. Мети динаміка не підвищується, коли підвищується теситура, реєстри інструментів оркестру. Диригент тримає баланс, але інколи група струнних може перебивати дерев'яну групу. В третій частині до тривалостей відношення дуже чітке, майже механічне, ніяких “вільних відступів”. В тактах 124, 125 міститься невелике *ritenuto*. Далі зміна характеру та розміру 3/8 *Presto ma non assai* (такт 126) — диригент обирає досить швидкий темп, 130 (при рахуванні на 1). Штрихи й темпи слідує вказівкам в нотному тексті. Перед літерою F за 2 такти, як і в першому розділі частини — помітне *ritenuto*. Такти 228 — 233 — соло флейти з яскраво вираженим вібрато, відтворення позначки в нотах “*espressivo*”. Агогіка в середині фраз відтворюється диригентом сумлінно. Стосовно фразування слід відмітити наступне: основна тема в партії гобоя — фраза на чотири такти — виконується з імпульсом, який йде до останнього звуку четвертого такту. Хоча в першому та другому тактах теми виконуються акценти, вони не є кульмінаційними точками, лише м'яко виділяються, підкреслюються.

Частина 4. *Allegro con spirito*. Темп у З. Мети більш повільний, ніж обирає Г. фон Караян – 100 (із рахуванням на 2). В літері А після динамічного провалу – різкий спалах на нюанс *f*. Музичний матеріал відтворюється без темпових змін, уповільнень чи приготувань. Літера А звучить урочисто, з відтворенням всіх динамічних позначок та штрихів, всі *sforzando* яскраво помітні. В тактах 62- 65 в оркестрі спостерігається провал динаміки та розріджується фактура, і лише кларнет виконує яскраве соло на нюансі *f*. В літері С, згідно з нотами, темп уповільнюється, диригент дотримується цієї вказівки. Так само, як і в третій частині, в темі перша чвертна нота звучить коротше, немов трохи обривається, а потім половина після неї вже звучить повно. На слух сприймається як восьма з паузою замість чверті. В епізодах, коли в оркестрі активність, активна атака, штрихи, швидкий темп та гучна динаміка, коли в музичному матеріалі великий емоційний сплеск, жест диригента також збільшується, стає більш інтенсивним, загостреним, точки віддзеркалення дуже різкі. Та навпаки, коли матеріал спокійний та ліричний, жест диригента також м'якіший та розмірений, точки віддзеркалення плавні. У Г. фон Караяна жести більш близькі до усередненого показника. Літера Е демонструє віртуозні партії дерева та струнних, зв'язне грамотне фразування на легато, все в нюансі *p*. Проте в першому такті літери F, якій передувало явне крещендо, перша доля такту в нотах позначена паузою у всіх інструментів оркестру, але З. Мета робить цю паузу ще довшою та помітною. Можна сказати, що однією з важливих рис стилістичного диригентського почерку З. Мети є особлива увага до пауз: диригент витримує їх довше, ніж це прописано в партитурі. Повернення до теми в літері G виконано акуратно, без змін темпів. Такти 184-187 — штрихи такі самі, як в нотах. В низьких струнних штрих маркато, а у скрипок — сфорцандо під штрихом стаккато. І цю різницю можна почути. В дерев'яної групи звичайне стаккато на форте, вони прослуховуються не в певній мірі розбірливо. Перед літерою I (*Tranquillo*) уповільнення темпу та розширення досить різке, протягом двох тактів, не поступове. А перед

літерою К уповільнення відбувається в останню мить, на останніх двох долях попереднього такту (такт 220). В такті 234 — перша доля — довга пауза, половинні у флейти, кларнета та тромбона звучать одразу в більш повільному темпі, потім уповільнення ще збільшується і триває до такту 243, коли в *in tempo* повертається основна тема частини. В такті 264 має місце раптовий динамічний сплеск. 2 такти до літери М — уповільнення темпу, коли стає більш широким тріольний ритм у струнної групи, відбувається незначно, в інтерпретації Г. фон Караяна цей момент є більш помітним.

Слід підкреслити ще одну рису почерку З. Мети – зміни темпу диригент робить більш раптово, не заздалегідь, а «в останній момент». Такт 341 знову демонструє паузу на першій долі довше. Вона сприймається трохи довшою ще через різке припинення звучання пасажів струнних у попередньому такті. При цьому диригентський жест рук зазвичай направлений вгору. Перед літерою Р та сам матеріал літери Р звучить вже в прискореному темпі. Щільна фактура та швидкі пасажі у струнних сприяють створенню стрімкого активного характеру викладення.

### **2.3 Інтерпретаційні версії Третьої (Л.Бернстайн, А.Ороцо-Естрада) та Четвертої симфоній (Г. фон Караян, А.Нельсон)**

Симфонія №3 існує в академічній версії В.Фуртвенглера (1959)<sup>5</sup>. Ми проаналізували інтерпретації Л. Бернстайна<sup>6</sup> з оркестром Віденської філармонії та більш пізньою версією (2018) диригента А.Ороцо-Естрада (Andrés Orozco-Estrada)<sup>7</sup> з оркестром Франкфуртського радіо (Frankfurt Radio Symphony).

Надамо стислі характеристики інтерпретацій.

<sup>5</sup> Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_vZhs5C-baI&list=OLAK5uy\\_mseMthw7C7TdUYiHbXft0LthBj0TUffZQ&ab\\_channel=BerlinPhilharmonicOrchestra-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=_vZhs5C-baI&list=OLAK5uy_mseMthw7C7TdUYiHbXft0LthBj0TUffZQ&ab_channel=BerlinPhilharmonicOrchestra-Topic)

<sup>6</sup> Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=4L0MqnAoEJM&ab\\_channel=AhmedBarod](https://www.youtube.com/watch?v=4L0MqnAoEJM&ab_channel=AhmedBarod)

<sup>7</sup> Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=u68ETRjNQME&t=25s&ab\\_channel=hr-Sinfonieorchester%E2%80%93FrankfurtRadioSymphony](https://www.youtube.com/watch?v=u68ETRjNQME&t=25s&ab_channel=hr-Sinfonieorchester%E2%80%93FrankfurtRadioSymphony)

Симфонія №3 Симфонія №3 фа мажор ор. 90 (1883, Вісбаден) та присвячена диригенту та піаністу Гансу фон Бюлову, вона вважається чи не найважчою для інтерпретації. Присвята саме диригенту сказала на трактуванні повного оркестру. Перше виконання розділило публіку на противників та прихильників. Дійсно, Брамс знайшов нове вирішення жанру, увів романсову III ч., поєднує класичні та романтичні традиції. Переважають романтичні, бо драматургічний рух йде від мажору до скорботного фіналу мінору, що стало передбаченням фіналів у симфоніях XX ст.

Інтерпретація Д. Баренбойма – більш класична та можна сказати трохи «бетховенська». Особливо вражає як диригент вибудовує наростання звучностей, що захоплює. Він настільки тонко відчуває всі повороти фразування, взаємодію струнних і духових інструментів, кожна зміна акорду сповнена емоційного прочитання.

Симфонія починається масштабно (звучання тутті), тому так контрастно звучить як ГП, так і потім – ще більш контрастно ПП (цікаво, що вальсовість, закладена в ній, не дуже підкреслена жанрово, навпаки, це скоріш лендлер, аніж блискучий вальс. Вражає у звучанні оркестру диференціювання груп, відчуття й прослуховування кожної лінії в гомофонно-гармонічній фактурі, гра на марку то основної теми, завдячуючи чому вона звучить патетично. Д. Баренбойм трохи відтягує темп I частини, вона є наймасштабнішою за задумом і явно головною – всі інші – II, III й навіть фінал – немов би післямова. Однак диригент підсилює всі трагедійні звучання (зокрема, соло кларнету, кульмінаційні моменти у II частині, основна тема III – більш експресивно наповнена, в кульмінації та наприкінці звучить напружено та трагічно; фінал починається утаємничено а суворо). Диригент – майстер тем бровки в середині партитури та раптових перемикань динаміки (або миттєвих рухів до кульмінації)

Інтерпретація А. Ороско-Естради зовсім інша, й більш лірична за своєю суттю: досконала гра оркестру, вишукана динаміка, рівне звучання

фактури. Темп достатньо жвавий (симфонія звучить 40.31), звучання динамічне

Частина I. *Allegro con brio*. Яскраво та сильно звучить мотив (f-as-f): як відомо, це юнацький девіз композитора «вільний, але веселий» (frei aber froh). Диригент трактує мотив постає урочисто, але звучання оркестру легке (у порівнянні з Д. Баренбоймом). Акорди духових звучать опукло. зіставленням мажору і однойменного мінору.

Скрипки ГП грають співуче, диригент підсилює саме ліричність звучання. Контраст ПП (кларнет), в якій також підсилена вальсовість (закладена композитором). Вона мінлива, гнучка доручена кларнету та фаготу віддалено нагадує вальс, але має гнучкий, мінливий ритмічний малюнок. Тому так поступово в інтерпретації А. ороско-Естрада наростаю напруженість. У розробці панує трансформована вальсовість в репризі порушені тональні закономірності і віддалена тональність ГП звучить вкрай напружено. Мажор в кінці частини звучить обнадійливо.

Частина II – *Andante* – простота, витончена, схожа на колискову. Кларнети та фаготи (основна тема) звучать м'яко (взагалі для інтерпретації А. Ороцо-Естрада) притаманне пом'якшене звучання всієї маси оркестру. Перегукування інструментів створює мінливий колористичний малюнок. Контрастом звучить нова тема (в середині варіацій) – більш експресивна, яка залишається контрапунктом. А. Ороцо-Естрада трактує II ч. рівним звуком, без перебільшень та відхилень.

Частина III – романс, *Roco allegretto*. Панівний настрій – елегійний, мінорний. Диригент трактує частину лірично-просто, без емоційної наднапруги. В основній темі підкреслені «схлипування» (великий динамічний контраст між початком та закінченням фрази). Партія в оркестрі (віолончелі, скрипки, валторни) дублюють строфи теми. Ще три строфи, в іншому інструментуванні, пролунають у репризі. Жанрові контрасти (в середині частини) підкреслюють танцювальність. Диригент

педалює їхнє оркестрове забарвлення (контраст звучання духових та струнних).

В інтерпретації А. Ороцо-Естради частина IV. Allegro – безсумнівно кульмінація всього задуму. Вона звучить найдраматичніше, підкреслені пунктир (ГП), акордовий склад (2-га ГП), диригент взагалі робить пунктир основним пульсом звучання всієї частини, навіть у тихій динаміці він звучить напружено та тривожно. ПП –співуча, валторни та віолончелі утворюють немов пісенуї дует, який ненадовго перериває тривожну пульсацію, динамічно звучить завершення експозиції, розробка, початок репризи (драматизм СП). Кінець симфонії диригент вибудовує як арку до початку симфонії (мотив у флейти f-as-f). В трактовці А. Ороцо-Естрада симфонія закінчується немов би багато крапкою, настільки знівельованим є динамічний план закінчення частини (у порівнянні з бурхливим розвитком), звучання ніби розчиняється, що є оригінальним варіантом задуму.

Підкреслимо, що для А. Ороо-Естрада притаманна емоційність, артистична свобода, інтуїтивність, суб'єктивне відчуття, стихійність, імпульсивність жесту, що відбилось на трактуванні III симфонії (до речі, це стосується й досить відомого виконання IV симфонії).

Симфонія №4 (1884-1885, мі мінор) вважається вершиною творчості Й. Брамса. Інтерпретаційні версії представлені записами Г. фон Караяна (1973)<sup>8</sup>, А. Нельсона.

Склад оркестру – парний. Перша частина (мі мінор, Allegro non troppo) побудована на двох ліричних темах (ГП – імпульс, який неодноразово повертається і є основою подальшого тематизму). Друга частина (мі мажор, Andante moderato презентує семантику героїки. ПП – лірична, примхлива, але трансформована в репризі. Третя частина (до мажор, Allegro giocoso –

<sup>8</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=B-7ID1SWzKE&ab\\_channel=RecordingsHerbertvonKarajan](https://www.youtube.com/watch?v=B-7ID1SWzKE&ab_channel=RecordingsHerbertvonKarajan)

контрастне танцювальне грайливе (подекуди у рефрені – урочисте) скерцо. Нарешті фінал (мі мінор, *Allegro energico e passionato*) є кульмінацією циклу (бетховенська традиція фіналоцентризму), трагедійність підсилена жанром чакони.

Обидва обрані диригенти – й Г.фон Караян, й А. Нельсон є очільниками німецьких оркестрів – Берлінської та Лейпцізької філармоній. Г.фон Караян інтерпретував цю симфонію декілька разів з різними колективами (Віденської філармонії, й навіть з Берлінською – декілька разів у різні роки). Андріс Нельсонс є представником диригента «раціоналістичного» типу, який характеризується точним розрахунком інтерпретації, об'єктивізмом, логікою виконавського задуму, вмінням споруджувати з деталей цільні конструкції.

Якщо проаналізувати записи ч. 1, то можна дійти до таких висновків:

Перша частина симфонії має ліричний характер, але їй властиві також загострення пристрастей та елементи героїки. Розставляючи акценти на ключових місцях, інтерпретувати цю частину можна по-різному. Темп першої частини у А. Нельсонса більш стриманий ніж у Г. фон Караяна, диригент дає особливо спокійний темп спочатку, потім рухає його вперед і закріплює протягом всієї частини один пульс. Караян починає відразу у заданому ним всій частині темпі, тема звучить пристрасно, палко, відчувається внутрішній нерв, диригент досягає цього за допомогою більш рухомого темпу та підкресленню ритмічного фону завдяки більш твердій та активній атаці звуку у духових (чверті), фон А. Нельсона більш м'який, він сприяє вираженню ліричних почуттів. Перше «*crescendo*» Г.фон Караяна нагадує «*rinforzando*» (сильне наростання гучності) котре відразу налаштовує слухача на подальшу бурхливість. Вкажемо на традицію виконання фрази, котра починається з 91-го такту: хоча зміна темпу не зазначена, сформувалася традиція виконувати цей фрагмент у темпі, повільнішому ніж вся частина. А. Нельсонс більш значно уповільнює темп, але і Герберт фон Караян також грає тут традиційно (з уповільненням). Надалі диригенти притримуються партитури, виконують всі позначки вказані автором. У

репризі А. Нельсонс підкреслює партію третьої валторни під час проведення побічної партії у репризі (301 такт), тема наповнюється тугою та сумом, таким чином утворюється мікст з віолончелями котрий контрастує аналогічному проведенню теми у експозиції. У фіналі обидва диригенти не підкреслюють уповільненням темпу кульмінаційність останнього проведення – «крику душі», що відповідає романтичним тенденціям переосмислення першої частини і переносу кульмінації всієї симфонії на останній розділ. Г. фон Караян підкреслює гостроту останнього моменту додаванням суб'єктивного «*subito piano*» перед кульмінацією. А. Нельсонс дотримується нотного тексту і тільки притримує останній удар литавр перед фінальним акордом. Інтерпретація даної частини відрізняється, у А. Нельсонса вона сповнена більшим ліризмом, її відрізняє значно продумане фразування (по реченням), стриманість та об'єктивне прочитання. Трактовка Г. фон Караяна відзначається підкресленням бурхливості пристрасних поривів, емоційністю, фразування загострене на перегуки солюючих інструментів та груп, немає такої текучості як у латвійського диригента, але при великих реченнях вірно виконує фразування за вказівкою автора.

Темпи другої частини циклу також відрізняються, у Г. фон Караяна темп помірний та рівномірний, коли у А. Нельсонса він спокійніше (частина триває на хвилину довше), диригент додає більше агогіки, змінами темпів досягає унікальної інтерпретації *Andante moderato*. Диригенти дотримуються партитури, виконують всі штрихи, позначення динаміки, обидва трактують динамічні вказівки у рамках характеру частини та по відношенню складу струнних з солюючими духовими. А. Нельсонс використав дієвий спосіб розмежувати та підкреслити розділи сонатної форми, він притримує темп майже перед кожною появою нової контрастної партії (тт.29, 63 та ін.). Друге проведення III звучить дуже щільно, відчувається хоральність епізоду, у даного диригента це справжня інтимна сповідь. Динамічні відтінки А. Нельсонса яскраво виражені (наприклад контраст у останньому розділі прощання), оркестр легко досягає справжніх 2 та 3 «*piano*». Всі дрібні

тривалості вивірені ідеально, завдяки повільнішому темпу вдалося виконати всі «ліги» автора (такт 41- 56). Трактовка Г. фон Караяна підкреслює «баладність», він створює більш жвавий та грайливий настрій завдяки обраному темпу, дане виконання дуже об'єктивне у дотриманні нотного тексту та відповідає концепції Брамса – відступ від конфліктності першої частини. А. Нельсонс продовжує лінію інтимних почуттів ліричного героя обрану у першій частині. Виконання дуже проникливе, сповнене найвідвертіших почуттів, у трактовці даного диригента друга частина це не відступ від змісту першої, а її логічне продовження, пояснення, інший погляд на ліричний настрій першої частини.

Скерцо відкривається яскравим проведенням рефрену – «tutti». А. Нельсонс акцентує першу долю першого такту та притримує темп перед значним акордом у 5-му такті, Караян підкреслює першу та другу долю другого такту, як і записано в нотах. Темп третьої частини майже однаковий, у А. Нельсона трохи швидший, що додає виконанню яскравості, диригент не користується агогікою, окрім тої контра зазначена у партитурі. У обох інтерпретаціях трикутнику дана повна свобода і в тутійних місцях він переважає над всім оркестром. Виконання А. Нельсона відрізняється виразним динамічним діапазоном, контраст між *pp* та *ff* максимально помітний. «Poco meno presto» також трактується по-різному, у А. Нельсона це повернення до ліричних почуттів попередніх частин, у Г.фон Караяна – короткий ліричний відступ серед бурхливого танцю. До речі, Караян підкреслює в скерцо стакато, акценти, на відміну від А. Нельсона, який педалює саме ліричний характер всієї частини. Так, темп трохи стриманіший, штрихи стакато не такі короткі, динаміка примхливіша, яскраво відображені динамічні контрасти.

Трактовка варіацій у фіналі схожа, він є кульмінацією циклу, у інтерпретаціях відчувається драматизм та напруга, темп частин майже однаковий, диригенти об'єктивно виконують партитуру, не додають ні агогіки, ні сторонньої динаміки.

### *Висновки до Розділу 2*

Другий розділ присвячено інтерпретаціям. В нашій роботі диригентська інтерпретація – це художнє тлумачення диригентом музичного твору в процесі його виконання, котре потребує наявності в нього власної творчої концепції.

У підрозділах ми звернулися до диригентських інтерпретацій симфонічної творчості Й. Брамса. Так, щодо Симфонії №1 інтерпретація Д. Баренбойма цікава з точки зору традицій Г.фон Караяна (як очільника Берлінської філармонії) і нових тенденцій у версії Л. Бернстайна з оркестром Віденської філармонії (1983).

Щодо симфонії №2 ми порівняли інтерпретації Г. фон Караяна та Зубена Мети та виявили незначні відхилення від тексту (Мета), скупість жесту (Караян).

Симфонія №3 представлена інтерпретаціями Л. Бернстайна та А. Ороцо-Естрада. Вказано, що трактовка А. Ороско-Естрада відзначається підкресленням бурхливості пристрасних поривів, емоційністю, фразування загострене на перегуки солюючих інструментів та груп, при великих реченнях вірно виконує фразування за вказівкою автора.

Остання симфонія №4 представлена версіями Г. фон Караяна (1973) та А. Нельсона.

Трактовка Симфонії №4 Г. фон Караяна відповідає композиторській концепції, крайні розділи наділені конфліктністю, тоді як середні є контрастними картинками – баладою та грайливим скерцо, котрі відступають від напруженості першої та четвертої частини. За драматичністю перша та остання частини, у інтерпретації даного диригента, – рівні. У фіналі не відчувається трагізм, залишається питання, можливо головний герой зміг знайти вихід з сформованого конфлікту.

Загальна інтерпретація циклу Симфонії №4 А. Нельсонсом відрізняється наповненістю романтичними почуттями, глибокою проникливістю,

вибудованою концепцією – диригент проводить через всю симфонію лінію ліричних настроїв головного героя, підкреслює кульмінаційність, драматичність і трагічність останнього розділу – що відповідає баченню композитора. Завдяки підкресленню ліричної лінії всі частини зливаються в одне ціле, диригент як справжній драматург намагається провести драматичну лінію через всю симфонію, і не згоден з твердженням, що середні частини – це ліричний відступ від основної ідеї циклу.

Вказано, що у інтерпретації А. Нельсона переважає ліричне начало (головна, побічна партії), котре контрастує з урочистими рефренами, диригент досягає цього трохи стриманішим темпом, штрихи стакато не такі короткі, як у його опонента, динаміка вітійовата, динамічні контрасти яскраво відображені.

Отже, у розділі розкритий зміст диригентської інтерпретації всіх симфонічних концепцій Й. Брамса, вказані основні компоненти на які впливає диригент, визначено, що музична інтерпретація є ключовим аспектом діяльності диригента.

## ВИСНОВКИ

1. У XIX столітті симфонія займає ключове місце в творчості композиторів епохи Романтизму. Зокрема, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Й. Брамс та інші наповнили новим змістом класичну форму творів. Це стосується й формотворення (посилюється тенденція безпосереднього переходу від однієї частини до іншої або взагалі без пауз, що забезпечувалося тематичним зв'язком між ними); наповнення новим змістом розділів, що складають сонатне алегро (зокрема, залучення до тематизму мелодій народних танців та пісень, самостійність головної та побічної партій, розвиненість або замкненість розділу розробки); появи нового різновиду – програмної симфонії; зміни в драматургії тощо.

2. Диригентська інтерпретація – художнє тлумачення диригентом музичного твору в процесі його виконання, котре потребує наявності в нього власної творчої концепції.

3. Й. Брамс є видатним представником епохи романтизму. Його музична спадщина охоплює багато жанрів (за винятком лише опери) – симфонічні й камерні, вокальні та інструментальні. Ним створено 13 оркестрових творів (серед них 4 симфонії і 4 концерти) і 7 великих вокально-симфонічних творів, 24 камерно-інструментальних ансамблів, безліч фортепіанних і близько 400 вокальних п'єс. Змістовність поєднується в них з відточеним майстерністю, образне багатство – з драматургічним єдністю. Досконала композиторська техніка Брамса ґрунтується на чудовому знанні музики різних епох і стилів. У цьому – своєрідність його місця серед сучасників: будучи по суті романтиком, він як ніхто інший засвоїв і творчо переломив художні завоювання віденської класики XVIII ст.

Попри позитивну реакцію композитора на стилістичні відкриття століття, основною настановою його творчості було збереження традиції. Саме ця якість авторського стилю Брамса, напевно, визначила органічне прийняття цього композитора в концертній практиці XX століття. Брамс символізує і для виконавця, і для слухача ретроспективне слухання XIX-XX

століть як деякої фазової неподільності, як доповнюють одна одну романтична й антиромантична епохи.

4. Шлях від трактовки у думках, тлумачення музики диригентом – до її мануально-пластичної моделі, накінець – до мистецтва диригування та інтерпретації виконуваної колективом музики, тобто до реальної музичної практики, в чому – сутність феномена диригування. Таким чином, музична інтерпретація є ключовим аспектом діяльності диригента. Вона представляє собою складну структуру художньо-музичних образів, які формуються в свідомості диригента на основі композиторського тексту в момент первинного знайомства з партитурою, та реалізується за допомогою мануальної передачі виконавському колективу музично-образної моделі при її реальному відтворенні. Опираючись на знання в області історії музики, теорії музики, а також знання про специфіку виконання різних музичних стилів та жанрів, грамотно поєднуючи об'єктивний та суб'єктивний підходи в процесі інтерпретування, диригент створює максимально художньо повноцінну трактовку музичного твору.

Диригент – ключова особистість в виконавському колективі. Він другий після композитора в процесі створення твору, його звукової тканини. Диригент не тільки забезпечує ансамблеве виконання, технічну досконалість, а також намагається передати музикантам свої художні наміри, розкрити в процесі виконання своє тлумачення творчого замислу композитора, своє розуміння змісту та стилістичних особливостей даного твору.

5. Три сторони диригентської інтерпретації (згідно запропонованій моделі) сформульовані нами як поєднання художнього задуму–мануальної техніки (що впливає на віртуальний концепт як звучний текст).

В магістерській позначено основні компоненти диригентської інтерпретації. Так, щодо жесту то варто відмітити дійсно індивідуальність жестів обраних диригентів, які часто є віддзеркаленням їхнього темпераменту. Зокрема скупий жест притаманний Г.фон Караяну, З. Меті,

А. Нельсону; більш пластичний – Л. Бернстайну, Д. Баренбойму, А. Ороцо-Естрада.

У роботі з текстом деякі відхилення спостерігали в інтерпретації З. Мети, більше дотримання партитурних вказівок – у версіях А. нельсона, Г.фон Караяна.

Авторитарний тип роботи з колективом притаманний Г.фон Караяну, колективний – А. Ороцо-Естрада, Л. Бернстайну, З. Меті.

Підкресленням емоційності інтерпретації відрізняються версії А. Ороцо-Естрада, академічності – Г. фон Караяна та А. Нельсона.

Щодо темпів, то всі інтерпретації майже діють в межах однієї темпової шкали, але є й суттєві відмінності в середині трактування циклів. Зокрема, нами відмічено уповільнення темпів в інтерпретаціях Г. фон Караяна, З.Мети, пошвавлення – у версіях А. Ороцо-Естрада, що впливає на вибудову диригентсько-виконавської драматургії.

Отже, підсумуємо. Диригентська інтерпретація пов'язана з процесом виконавської творчості. Під впливом особистості диригента – його психологічних характеристик, професійної майстерності, у співтворчості колективу виконавців і диригента-інтерпретатора – відбувається перетворення індивідуального виконавського стилю музикантів в колективний. Стиль виконання залежить від диригента. Тобто скільки яскравих диригентів – стільки й стилів виконання й цей процес – незупинний.

## СПИСОК ВИКТОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. (пер. С. Горчакова) ч. 2. М., 1972. 524 с.
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. Дяченко Ю. Традиції італійської диригентської школи (на прикладі інтерпретації увертюри до опер Дж. Верді). Магістерське дослідження. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2022. 56 с.
4. Колесса Н. Основы техники дирижирования. Київ : Музична Україна. 1981. 208 с.
5. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження. Київ, 2000. 90 с.
6. Колесник О. Художня інтерпретація як феномен культури : дис. ... д-ра культурології : 26.00.01 — теорія та історія культури. Київ, 2014. 430 с.
7. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю // Українське мистецтвознавство. Київ, 2009. Вип. 9. С. 113–117.
8. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 16 с.
9. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості. К.: Музична Україна. 1986. 40 с.
10. Лошков Ю. Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.). Культура України. X. : ХДАК, 2012. Вип. 36. С. 267–276
11. 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.
12. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации: к проблеме анализа : исследование. Киев : КГК им. Чайковского. 157 с.

13. Москаленко В. Г. Теоретичний і методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1994. 25 с.
14. Мурза С. А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 196 с.
15. Николаєв В. Становлення диригентської школи // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтво, педагогіка та виконавство : збірник мат-лів науково-методичної конференції. Вип. 3. Харків: ТОВ «Стиль», 2001. С. 56-58.
16. Николаєвська Ю. В. Інтерпретативна теорія музичної комунікації (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.) : дис...докт. мист: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 396 с.
17. Николаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ-початку ХХІ століть: монографія. Харків, 2020. 572 с.
18. Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці ХІХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Х., 2006. 17 с.
19. Ракочі В. О. Оркестр у музичному просторі Європи ХVІІ-ХХІ століть. Витоки. Трансформації. Концепції : монографія. Київ: КМAM 115 імені Р.М.Глієра. Ніжин. Чернігівської обл.: ПП Лисенко М. М., 2020. 352 с.
20. 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).
21. Рожок В. І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60 – 80-х рр. ХХ століття: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” К., 1997. – 47 с.
22. Садовнікова О. Авторський стиль Й. Брамса (теоретико-методологічний та аналітичний аспект) : автореф. диссер... канд. искусствоведения. Харків: ХДУМ ім І.П. Котляревського, 2007. 18 с.

23. Стрілець А. Діяльність оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П. Котляревського в історичному хронотопі. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту. Харків, 2022. 148 с.
24. Шеметов П. Школа концертно-дирижерського мистецтва. Харків : Лівий берег, 2004. 302 с.
25. Andres Orozco-Estrada. URL.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s\\_Orozco-Estrada](https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s_Orozco-Estrada)
26. Andris Nelsons URL. [https://en.wikipedia.org/wiki/Andris\\_Nelsons](https://en.wikipedia.org/wiki/Andris_Nelsons)
27. 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: 07.12.2022).
28. Botstein L. Brahms and Nineteenth-Century Painting // 19th Century Music.- 1990. - XIV/2.- P. 154- 168.
29. Biasutti M. Orchestra rehearsal strategies: Conductor and performer views. *Musicae Scientiae*. 2013. 17(1), P. 57–71. DOI: 10.1177/1029864912467634 <https://www.researchgate.net/publication/258173330>
30. Colles H. Brahms. New York: AMS Press, 1978. 168 p.
31. Diimling A. Warum Schonberg Brahms fur fortschrittlich hielt // Verteidigung des musikalischen Fortschritts: Brahms und Schonberg. -Hamburg: Argument, 1990. S. 23 - 49.
32. Munch Ch. I Am a Conductor. Oxford University Press. 1955. 104 p.
33. Sherman B. Tempos and proportions in Brahms: period evidence // *Early Music*. 1997. Vol. 25, № 3. P. 463-477.
34. 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](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).
35. Wagner R. Wagner On Conducting. Dover Publications Inc. 118 p.

36.Zarzycki J. Dyrygent jako podmiot kreatywny. URL:  
<https://docplayer.pl/15899615-Jan-zarzycki-dyrygent-jako-podmiot-kreatywny-wstep.html> (дата звернення: 27.02.2022).