

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

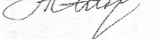
**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного
диригування**

**ДИРИГЕНТСЬКИЙ СТИЛЬ В. ФУРТВЕНГЛЕРА (НА ПРИКЛАДІ
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ КОНЦЕПЦІЙ СИМФОНІЙ №5 ТА №7
ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА)**

Магістерська робота
Шнирьової Анастасії Євгенівни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач **Жалейко Д. М.**

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

на відповідне джерело  А.Є. Шнирьова

Харків - 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА ДИРИГЕНТСЬКОГО СТИЛЮ ВІЛЬГЕЛЬМА ФУРТВЕНГЛЕРА	5
1.1. Розвиток мистецтва диригування у Німеччині ХІХ - першої половини ХХ сторіччя.....	5
1.2 Творчий портрет В. Фуртвенглера.....	10
Висновки до розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СИМФОНІЙ №№5,7 ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА У ДИРИГЕНТСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ВІЛЬГЕЛЬМА ФУРТВЕНГЛЕРА.....	22
2.1 Симфонії №№5, 7 Людвіга ван Бетховена: досвід композиційно-драматургічного аналізу.....	22
2.2 Симфонія № 5 Людвіга ван Бетховена: ключові аспекти інтерпретації В. Фуртвенглера.....	35
2.3 Симфонія № 7 Людвіга ван Бетховена: інтерпретаційна концепція В. Фуртвенглера	38
Висновки до розділу 2.....	42
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47

ВСТУП

Актуальність теми: Творчість Вільгельма Фуртвенглера його яскрава, багатогранна, значна особистість та великий внесок у мистецтво диригування першої половини ХХ століття, що стала прикладом для цілого покоління диригентів. Тема його творчості та особливості виконавської манери, розкрита багатьма музикантами, але особливий інтерес представляє його інтерпретація симфоній Л. ван Бетховена, тому що користується попитом серед сучасних диригентів, та, взагалі, має вагоме місце в диригентському репертуарі, та являє собою один з яскравіших прикладів творчості Людвіга ван Бетховена.

Вільгельм Фуртвенглер розкриває всецілий спектр можливостей та свою багатогранність саме у творах Людвіга ван Бетховена. В історію музичного мистецтва Вільгельм Фуртвенглер увійшов як неперевершений інтерпретатор найвеличніших творів німецької класики. Кожен диригент відчуває та бачить свою інтерпретацію даного твору, що не може не виявити зацікавлення до обґрунтування цього на прикладі особистого досвіду та диригентської традиції такого видатного диригента як В. Фуртвенглер, який є одним з найкращих німецьких диригентів, який і в наш час є дуже відомим. Він зробив особливий внесок у диригентське мистецтво, продемонструвавши яким повинен бути справжній диригент.

Отже, **актуальність** даної теми ми можемо пояснити такими причинами:

- Інтерес до диригентської діяльності, та інтерпретації творів Бетховена засновником диригентського мистецтва у Німеччині В. Фуртвенглером;
- Розглядання інтерпретації одного з найвеличніших диригентів, його бачення на музику Л. ван Бетховена, за для більшого поглиблення у творчість композитора, та вивчення нових виконавських та інтерпретаційних засобів диригування. Що може сприяти виведенню диригентської майстерності на новий рівень.

Мета дослідження – виявити специфіку інтерпретаційного стилю Вільгельма Фуртвенглера.

Об’єкт дослідження – творчість В. Фуртвенглера у контексті розвитку диригентського мистецтва XIX – XX ст.

Предмет дослідження – диригентський стиль В. Фуртвенглера на (прикладі виконавської концепції симфонії №№ 5,7 Л. ван Бетховена).

Відповідно до поставленої мети роботі ставляться і вирішуються наступні завдання:

- проаналізувати історію виникнення та еволюцію диригентського мистецтва у XIX-XXст;
- виявити специфіку індивідуального диригентського стилю В. Фуртвенглера;
- проаналізувати наявні в музикознавчих працях відомості про симфонії №№5,7 Людвіга ван Бетховена;
- здійснити композиційно-драматургічний аналіз симфоній №№5,7 Людвіга ван Бетховена;
- здійснити інтерпретологічний аналіз симфоній №№5,7 Людвіга ван Бетховена (на прикладі інтерпретаційної концепції В. Фуртвенглера)

Матеріал дослідження – у процесі вивчення симфонічного матеріалу були використані відео- та аудіо записи виконання симфоній №№5,7 Людвіга ван Бетховена, нотний текст творів та мистецтвознавчі праці в галузі симфонічного диригентського мистецтва;

Методи дослідження :

- *історико-стильовий, культурологічний* – зумовлюють уявлення про історичний і загальнокультурний контекст, в якому формувався індивідуальний стиль Л. ван Бетховена;

- *жанрово-стильовий* – направлено на розкриття індивідуальних жанрових і стильових параметрів симфонічної творчості Л. ван Бетховена;
- *структурно-функціональний* – направлений на розкриття єдності усіх елементів музичної мови та форми та їх драматургічних функцій в аналізованих творах;
- *біографічний* – зумовлює уявлення про вплив певних фактів біографії Л. ван Бетховена на образність та драматургію його пізніх симфоній;
- *компаративний* – дозволяє виявити спільне та розбіжне в симфонічних опусах Л. ван Бетховена;
- *аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін* – застосовані для виявлення конкретних особливостей диригентської інтупретації Симфонії №5 та №7 Л. ван Бетховена;
- *Інтерпретаційний метод* – допомагає виявити виконавську концепцію обраних творів.

Теоретичну базу роботи склали такі дослідження та статті:

- з теорії та історії симфонічного диригування (В. Плужников [8], [9], [10], С. Димченко [1], Р. Кофман [19] В. Рожок [23], А. Каселла [25] Timothy John Benge [17], William Wallace [37]);
- теорії жанру та стилю в музиці (О. Катрич , М. Крилова [28])
- виконавської інтерпретації (О. Катрич [15], В. Москаленко[14], Ю. Ніколаєвська[18]);

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній:

- запропонований інтерпретаційний аналіз симфоній №№5,7 Л. ван Бетховена;
- систематизуються та аналізуються наявні підходи до дослідження диригентської творчості В. Фуртвенглера;
- отримує подальший розвиток уявлення про специфіку індивідуального диригентського стилю В. Фуртвенглера;

Практичне значення полягає в тому, що написана робота може бути корисна в використанні матеріалів та висновків в подальшому вивченні феномена Вільгельма Фуртвенглера, а саме його інтерпретації симфонії № 5 Л. ван Бетховена, яка є одною з більш виконуваних ним творів. Робота може бути цікавою та корисною в виконавчій практиці при зверненні до цього твору молодими виконавцями.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження представлено та публічно обговорено на міжнародній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2022).

Структура роботи. Робота складається з Вступу, двох Розділів з внутрішнім діленням на Шість підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг - 51 сторінок, з них 47 основного тексту. Список використаних джерел має 46 позицій (4 сторінки).

РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА ДИРИГЕНТСЬКОГО СТИЛЮ ВІЛЬГЕЛЬМА ФУРТВЕНГЛЕРА

1.1. Розвиток мистецтва диригування у Німеччині ХІХ - першої половини ХХ сторіччя

Історія мистецтва диригентського жесту є такою ж старовинною, як і історія самого диригування. До появи сучасних «професійних» диригентів до середини дев'ятого століття, зображення диригентських жестів були викарбувані в ієрогліфах і фараонських фризах, що були записані у грецькій і римській літературі, та мали закодовані вище єврейські та григоріанські тексти як хейрономічні невми. Диригенти в стародавньому світі були настільки шановані, що стародавні єгиптяни присвячували зображення рук та долоней в мистецтві виключно для присвяти музиці та музикантам, а особливо диригентам. Треба зазначити, що вивчення розвитку диригування жестами підкреслює, що проведення жестів мають ряд значень і контекстів за межами «витримування часу». Аналіз історичного використання жестів для передачі мелодійної інформації надає авторитет сучасному використанню освітніх практик. Розуміння еволюції провідного жесту багато років заохочує митців диригування розробляти нові рішення для сучасних питань диригування і надихати їх, бути новаторами, а не наслідувачами.

Найдавніше використання жестів руками для музичного навчання було виявлено в єгипетських статуях і поховальному мистецтві, особливо в районах, що оточують Гізу.[42] Ця форма музичного спілкування було більше, ніж просто показником ритму чи динаміки. Система ручного сигналу, ймовірно, передає як висоту звуку, так і мелодійний контур. Едіт Герсон-Ківі та Девід Хілі стверджували, що ця теорія підтверджується спостереженнями сучасних єгипетських канторів, які сьогодні практикують жести, подібні до тих, що були в стародавніх єгипетських творах.[39] Та можна стверджувати, що теорії були спірні, Ганс Хікман описав це, доклавши великих зусиль, зроблених для визначення обґрунтованості цих питань: Реконструкція єгипетських диригентських позицій багато була

досить складною для вивчення. Щоб їх вирішити, вченим пропонують кілька шляхів: методичне вивчення інструментів, аналіз художніх творів і фараонські картини, що представляють музичні сцени; і, нарешті, огляд останків с стародавня музика в народних звичаях сучасного Єгипту. [40] Фізичні жести єгиптян мали тривалий характерний вплив на багато культур, що оточували їх територію.

Треба зазначити, що стародавні греки, великі шанувальники єгипетської культури, пізніше включили ці традиції до своїх власних музичних культур: Грецькі мандрівники вже були вражені надзвичайним спокоєм і красою Єгипетської музики. Є кілька фактів, що свідчать про це, тому що грецькі автори неодноразово підкреслювали, що їх музичне мистецтво і його теорія йшла паралельно розвиваючись з музикантами-фараонами. Насправді, це навряд чи можна собі уявити, щоб сучасні музиканти не враховували у своїх роботах історичні свідчення, якими ми володіємо стосовно початку музичного життя в Єгипті, колиска цивілізації.

У грецьких музичних ансамблях за ритмічну функцію відповідальними були рухи ніг, а мелодійний початок був виражений руками. Текст у виконанні хору, як правило, співали в стилі розспіву, тому керівник (ἡγεμῶν, «гегемон») був фізично підкріпленим над іншими, щоб надавати більш впевнену жестикуляцію. Інструментам, зокрема флейтам, було надано повноваження над вокалом. У пізніші періоди флейтисти носили дерев'яні черевики і топтали ними по твердій поверхні так, що можна було чути ритм. Римські музиканти також використовували цю систему тримання такту, і в них видно дерев'яні черевики, згадані в працях Марка Квінтіліана. Письменник Марій Вікторін назвав ці жести «арсіс — це підняття ноги без звуку, — це заглушити його звуком». [43]

Зазначимо, що еволюція архетипового оркестрового диригента, і подальша універсалізація диригентської палички відбулася через необхідність протягом XVII та XVIII століть. Таким чином, можемо спостерігати як кількість виконавців в ансамблі збільшувалась, отже, стає

питання підтримки рівномірного темпу. До кінця XVII ст. композитори приділяли увагу динаміці та фразуванню, використовуючи парні голоси у всьому ансамблі, і навіть намагались розширювати прийоми гри. Таким чином, більш складні та тонкіші музично, композиційні прийоми підвищили потребу у виявленні персони, хто мог би стати лідером, та взяти на себе професійне керування колективом.

Ранні спроби диригувати великими ансамблями прийняли не дуже добре, і диригування стало джерелом суперечок серед музикантів Європи. Під час епохи Відродження, деякі диригенти стали досить історичними у своїх жестах, як зазначалося в XV ст.

Акумулюючи вищезазначене, можемо перейти до питання формування диригента та диригентської школи в XIX-XX ст.

XIX і XX ст. були свідками виведення диригентської майстерності на новий рівень, у тому числі, з'являються відомі диригенти. Хорова музика окремо від оркестру зникла через музику епохи бароко, і хоча класичні композитори використовували хори, ці голоси функціонували як інструменти в більшості в інструментальних ансамблів. В результаті, протягом дев'ятнадцятого століття керівник оркестру став однойменним зразком диригенту. Крім того, соціальні тенденції наприклад, більше визнання демократії та швидке зростання середнього класу протягом XIX століття стимулювало ці зміни.

Європейська офіційна музика в періоди бароко та класики, музиканти XIX століття більше покладалися значною мірою на впізнаваність імені та суспільну популярність до заробляють на життя, а диригенти великих ансамблів подобаються оркестри, що мають більшу впізнаваність. Період переходу до професійних оркестрових диригентів викликали серйозні розбіжності щодо функціональних позицій. Девід Чарльтон має досить цікаву думку що до цього та описує цю філософську розбіжність: З одного боку, здається, була сильна оцінка чудових результатів, досягнутих при

подвійному правлінні скрипкою і клавішними, як в італійській опері, старомодні церковні обряди, тупання ногами та маханнями руками. [44]

Диригенти мають довгу історія «сильних особистостей». Відомо, що Жан Батист Люллі розбив скрипку у гніві під час поганих репетицій, після яких він заплатив за його пошкодження. Г. Ф.Гендель не дозволяв жодних перерв під час його репетиції. Репутація К. Ф. Глюка описувала його як тирана, який розлючувався від будь-яких помилок. Оркестровий диригенти в епоху романтизму, схоже, продовжили цю традицію. Г. Берліоз, наприклад, був відомий стрибаючи в повітрі, ховаючись під диригентським подіумом, кидання та погрози гравцям під час виступів. [45]

Згодом диригентська техніка мала інновації в жестах, зокрема серед оркестрових диригентів, що набули більшого поширення та були стандартизовані в Європі до XIX ст століття. Згодом естафета була загальноприйнятою на території континентальної Європи за диригування оркестрами наприкінці вісімнадцятого століття. Таким чином диригування і було введено в Англію не пізніше 1820 року, Луїсом Шпором. [46]

Збільшується розмір оркестру і збільшується виразні вимоги композиторів, що вимагали все зростаючого лідерства на подіумі. Серед найбільших прикладів цього зрушення в диригентській виразності був Фелікс Мендельсон, Гектор Берліоз і Ріхард Вагнер. Вершиною цього видовища стала інтерпретація Симфонії № 8 Г. Малера у 1910 р.

Досить важливим є те, що на початку XIX століття розпочинається новий етап формування мистецтва диригування., хоча композитори зберігали контроль над диригуванням, але найвідоміші з них намагались наблизити це мистецтво до наших часів. Треба звернути увагу на те, що змінюється посадка оркестру за класичною схемою (зліва – 1-і скрипки, справа – 2-і скрипки, духові інструменти за струнними, а не з правого боку від струнних, як було раніше) і розміщення диригента (перед оркестром). Видатні композитори та диригенти Г. Берліоз (1803–1869) та Р. Вагнер (1813–1883) одні з перших повернулися обличчям до оркестру. Під впливом Р. Вагнера

сформувалася могутня плеяда диригентів – Г. фон Бюлов (1830–94), Г. Ріхтер (1843–1916), Г. Леві (1839–1900), Ф. Мотль (1856–1911), К. Мук (1859–1940), А. Нікіш (1855–1922), які підняли муз. рівень симф. та опер. виконавства на небачені висоти. У 1-й пол. 20 ст. у країнах Європи та в Америці сформувалися національної диригентської школи.

У Німеччині з'явилася молода плеяда видатних диригентів – Ф. фон Вайнгартнер (1863–1942), Б. Вальтер (1876–1962), О. Клемперер (1885–1973), В. Фуртвенглер (1886–1954), в Італії – А. Тосканіні (1867–1957), Т. Серафін (1878–1968), В. де Сабата (1892–1967), у Росії – В. Сук, В. Сафонов (1852–1918), С. Кусевицький (1874–1951), Е. Купер (1877–1960), М. Малько, у Великій Британії – Г.-Дж. Вуд (1869–1944), Т. Бічем (1879–1961), А. Боулт (1889–1983), у Франції – П. Монте (1875–1964), Ш. Мюнш (1891–1968), А. Ключітенс (1905–67), І. Маркевич (1912–83), в Австрії – К. Бем (1894–1981), Й. Кріпс (1902–74), Г. фон Караян (1908–89), у Польщі – Е. Млинарський (1870–1935), Г. Фітельберг (1879–1953), у США – Ф. Райнер (1888–1963), Л. Стоковський, Дж. Селл (1897–1970), Ю. Орманді (1899–1985), Л. Бернстайн (1918–90).

Не можемо не приділити уваги диригентській реформі Г. Берліоза Р. Вагнера. Можемо сказати, що одним з найважливіших новітніх досягнень Берліоза була оркестровка, але багатство кольорів і тембрів ніколи не були для Берліоза цілісними, вони завжди мали змогу підкорюватись відкриттям романтичних образів. У своїх творах Г. Берліоз не використовує постійного і стабільного складу оркестру, все залежить від представленого композитором замислу: можемо помітити досить не часто, коли великий оркестр («Реквієм», «Супутник-Перемога-Симфонія») з'являється раптово на сцені. Обмежує оркестр майже камерним ансамблем (з «Осуду Фауста» виділявся склад). Берліозу як диригенту повністю вдавалося відобразити особистісні якості Берліоза як композитора: різноманітність музичного мислення та захоплюючу художню чарівність, полум'яний темперамент, володіння всіма кольорами та оркестровими інструментами. Берліоз описав свій досвід

диригування в одній з великих глав про сучасну музику та оркестровку під назвою «Диригент оркестру». Цей трактат відомого композитора та диригента Берліоза приділяє велику увагу знанням основ симфонічного диригування. У своїй роботі він дає молодим диригентам ряд практичних рекомендацій. Берліоз першим звернувся до питання про необхідність групових вправ як необхідної умови гарної роботи. Також, він зазначив, що за раціональне розміщення музикантів на сцені відповідає диригент. Берліоз вважає найвдалішим розташуванням оркестру в амфітеатрі півколом. На чолі «Диригентського оркестру» було відпрацьовано сенсаційний твір, що зробив і Р. Вагнер, коли диригент «грубо» повернувся спиною до публіки. Методологічна цінність диригентських інсталяцій Берліоза полягає в тому, як вони впливають на професійне оркестрове мислення (музичну техніку та інструменти оркестру, їх відтінок та інтонацію) з практичною технічною підготовкою, яка, на думку Берліоза, стає справжнім диригентом. Ріхард Вагнер — один із найвизначніших німецьких композиторів. Глибина задумів, прагнення до філософського осмислення життя в різних його аспектах і ступінь музичного втілення творчих задумів – ось що визначає титанічну сутність цього митця. Творчий образ Вагнера привертає увагу до його багатогранності, яка притаманна низці видатних особистостей, у тому числі й університетських.

1.2. Творчий портрет В. Фуртвенглера.

Серед засновників диригентського мистецтва двадцятого сторіччя Вільгельм Фуртвенглер є одним із найвидатніших та унікальних диригентів. Н. А. Малько, описуючи манеру В. Фуртвенглера, казав: «Зовнішнє Фуртвенглер позбавлений ознак «примадонни». Прості рухи правої руки, що тактує, та позбавляє тактової риси, як зовнішньої перешкоди внутрішній течії музики».

Народився диригент у Берліні, у сім'ї музикантів. Змалку отримував домашнє музичну освіту, яку давав йому батько. Його натура знаходила інтерес у самих різних областях така музичність, яка була неосяжна. Його

споглядальність та філософське поглиблення були рисами з дитинства. Займавшись музикою вдома, одним з перших викладачів була його мати. Він рано показав свою музичність і мати швидко зрозуміла його талант. Потім передавши його своїй сестрі, яка була піаністкою, В. Фуртвенглер продовжував займатись фортепіано довгий час, перегравши усі сонати Л. Бетховена у одинадцять років. Вже в такому віці він розумів філософську течію музики цього великого композитора. Під впливом сонат Л. Бетховена, він починає також писати свої сонати, які довів до досконалості. Два його твори були виконані при його житті і в його виконанні, і з іншими диригентами.

Завдяки своїй музичній обдарованості, диригент вже в 19 років мав дебют у якості головного диригента з Мюнхенським філармонічним симфонічним оркестром. А надалі, він став головним диригентів Віденського та Берлінського оркестрів, керівником Зальцбурського та Байрейтського фестивалів.

В. Фуртвенглер був художником натхнення пориву та глибокого інтелекту. Техніка не була для нього найголовнішим аспектом передачі ідеї твору. Саме проста та своєрідна манера диригування завжди дозволяла йому виявити головну ідею твору, який виконувався. Він завжди звертав на себе увагу оркестрантів та володів екстатичною передачею його музичної інтерпретації, що змушувало музикантів співпереживати диригенту. Він завжди досконало слідував партитурі, але це не було пунктуальністю, кожне нове виконання було справжнім актом творення. Гуманістичними ідеями були наповнені і його власними творами – три симфонії, концерт для фортепіано, камерні ансамблі, які були написані в класичних традиціях.

Німецький диригент Вільгельм Фуртвенглер чи не малий час займав найвагоміше місце серед практиків такого загадкового мистецтва як диригування. Своєю екзальтацією він поглинав кожного творця оркестру, мав не аби який емоційний порив, що відчував кожний музикант. Він лише зором робив такі речі, що не притаманні багатьом диригентам.

Великий зовні чоловік з видом відволікаючого філософа мав не аби який досвід диригування багатьма великими симфонічними оркестрами. З 1922 року по 1945 диригував оркестром Берлінської філармонії, та з 1952 року до самої смерті. Багато з його записів насичені та заряджені виразною інтенсивністю, що ще раз наводить на думку, що він є великою фігурою диригентського мистецтва.

Артистична кар'єра В. Фуртвенглера на рідкість поширювалась дуже стрімко. Він був сином знаменитого берлінського археолога, навчався у Мюнхені під керівництвом найкращих викладачів, серед яких був відомий диригент Ф. Мотль. У двадцять років він зіграв свій перший концерт з оркестром Мюнхенської філармонії. Програма була досить складною, де він дуже дивовижно вистроював кожен твір. Такі твори як одна з увертур Л. Бетховена, ларго В-moll, яке пізніше увійде у його першу симфонію, та симфонія № 9 А. Брукнера, яка ніколи не звучала у Мюнхені. Це було досить складно для людини двадцяти років. Саме після цього починається його диригентська кар'єра. Там він був другим диригентом при Ф. Мотле, який є одним з його наставників.

У 1915 році, коли диригент почав свою діяльність у невеликих містах він отримав запрошення на відповідальний пост керівника оперного театру у Мангеймі. Через п'ять років він вже диригує концертами симфонічної музики Берлінської державної опери, а по скінченню ще двох років приходить на пост керівника оркестру Берлінської філармонії на зміну А. Нікіша. З 1915 року по 1920 він пройшов дуже складний шлях по різних містах Німеччини, але не дивлячись на це, повернувся до рідного Берліна, де й продовжив свою творчість. Більше тридцяти років він провів за диригентським пультом оркестру Берлінської філармонії, засновником якого був не менш значна фігура у диригентському мистецтві – Х. фон Бюлов. Після нього оркестр почав працювати під батугою А. Нікіша, після смерті якого на цей пост прийшов Ф. Фуртвенглер. Через тридцять років його роботи на цей пост приходить Г. фон Караян.

У цей час він також займає місце постійного диригента іншого не менш відомого оркестру Германії – лейпцигського «Гевандхауза». Саме з цього моменту починається розквіт його інтенсивної та плідної діяльності. У 1928 році німецька столиця привласнює йому почесне звання «міський музикдиректор» у знак признання його видатних заслуг перед вітчизняною культурою.

Пізніше В. Фуртвенглеру запропонували пост диригента філармонічного оркестру Нью-Йорка, який на той час був дуже бажаним та найбільш оплачуваною посадою у міжнародному музичному житті. Він повинен був прямувати за Артуро Тосканіні, тому що той вважав В. Фуртвенглера одним з єдиних, хто міг би бути його наступником. Слава Вільгельма Фуртвенглера поширилась по всьому миру, випереджаючи його гастролі у європейських країнах та на американському континенті. У ці роки його ім'я стає відомим і в слов'янських странах. Н. А. Малько казав, що у Германії та Австрії В. Фуртвенглер найулюбленіший диригент.

Треба зазначити, що сценічний артистизм диригента В. Фуртвенглера є досить особливим типом правління, він включає в себе інтелектуальність та поетичність.

В історію музичного мистецтва Вільгельм Фуртвенглер увійшов як неперевершений інтерпретатор найвеличніших творів німецької класики. Можна сказати, що він є невід'ємною частиною симфонічного диригування, а саме, одним з його основоположників, що мав дуже сильну волю, характер технічні навички, та не аби який вплив на музикантів, що могли спостерігати за ним зі своїх місць в оркестрі. Варто додати, що лише деякі могли порівнятись з ним в глибині та захоплюючій силі втілення симфонічних творів Л. Бетховена, Й. Брамса, А. Брукнера, опер А. Моцарта та Р. Вагнера. Він дуже чутливо відчував твори П. І. Чайковського, Б. Сметани, К. Дебюссі. Дуже багато, та не з меншим ентузіазмом втілював у життя сучасну музику, та не дивлячись на це рішуче відштовхував модернізм. У своїх літературних роботах, забраних книгах «Бесіди про музику», «Музикант та публіка»,

«Заповіт», у багатьох опублікованих листах диригента перед нами стає облік людини, яка гаряче намагається боротись з високими ідеалами реалістичного мистецтва.

Фільгельм Фуртвенглер мав унікальну філософію музики. Він бачив симфонічну музику як творення природи, які можливо було реалізувати тільки в звук. Невіл Кардус, англійський письменник та критик в своєму виданні написав: «Він не мав за правду рахувати печатні ноти як останнє слово, а скоріш, як багато символів образної концепції, все змінюється і завжди буде відчуватись суб'єктивно». Багато музикантів та критиків вважають його найвеличнішим диригентом в історії. Він виходив за рамки печатних нот та символів, він вважав, що музика –це за межами партитури та відтворював її особливо. Для нього був важливий дух музики, а не математичний рахунок. Для музиканта дуже важливо, коли є саме ця складова, яка здатна змусити задуматись про що саме музика, що в цій чи іншій симфонії, або концерті композитор намагався передати, а після композитора ця складна задача лягає на плечі багатьох людей. А саме диригента та оркестру, які поринають в своє діло і є провідником наче струму, який поринає в душі публіки.

Даніель Баренбойм вважав, що у В. Фуртвенглера був начебто інший звук , більш «круглий», незрівнянно більш цікавий, ніж у інших німецьких диригентів його покоління.

Зі слів Плужнікова В. Н. зазначимо, що «Інтерес до професії диригента обумовлений її справжнім «бумом» у минулому столітті, який не згас і понині. Суспільне визнання важливості музично-культурної місії диригента свідчить про існування особливої традиції, що розуміється як спадкоємність різних поколінь музикантів, об'єднаних професійною спільністю. Тим самим диригентська діяльність постає певною структурно-функціональною єдністю, що вимагає свого осмислення як предмету особливої наукової дисципліни. З цих позицій досить вагомим є питання про співвідношення диригентської та капельмейстерської практики, підкріплене побутуванням двох термінів для

позначення керівника музичного колективу та його діяльності. Неприйняття капельмейстерства диригентами-реформаторами ХІХ ст., а також укорінене в суспільній свідомості уявлення про «молодість» диригентської професії свідчать про неправомірність ототожнення діяльності капельмейстера і диригента. Водно час, виникає потреба в об'єктивній оцінці творчої спадщини представників капельмейстерського мистецтва, які зробили вагомий внесок у формування диригентської майстерності на першому етапі її становлення. Відсутність історичної типології капельмейстерської та диригентської діяльності, аналіза обставин, за яких відбулась їх зміна, відповідної періодизації зашкоджує появі наукового уявлення про специфіку професії керівника оперно-симфонічним колективом, тобто-диригента.» [10]

В. Фуртвенглер володів надзвичайно сильною музичною індивідуальністю. Його своєрідна диригентська техніка завжди була націлена на виявлення основної лінії твору, завжди служила йому лише засобом для повнокровної, навіть екстатичної передачі. Він міг сплавляти в одне ціле глибоку повагу до партитури та його творця з творчою силою гуманістичного розкриття змісту. Його мистецтво цілком коренилось у німецькій музиці. [21] Можна сказати, що найбільша заслуга В. Фуртвенглера полягають, що він з чи не малим творчим потенціалом розкривав та розповсюджував гуманістичні цінності музики. Сам диригент висловлювався так: « Треба не так багато репетицій, щоб оркестр грав. Чим більше ви репетуєте, тим краще граєте. Це не вірно. Ми часто намагаємось зменшити непередбачуваний та неконтрольований рівень, щоб запобігти раптовий імпульс, який вислизає від нашої здатності контролювати, але також реагує на неясне бажання. Припустимо, імпровізація має своє місце та грає роль. Я гадаю, що істинний інтерпретатор є той, хто імпровізує. Тільки но *rubato* починає рахуватись з математичної точки зору, воно перестає бути правдою. Музикування це декілька інший процес, ніж пошук, щоб домогтися досягнення. Деякі із скульптур Мікелянджело досконалі, деякі просто намальовані. Але торкають мене більше останні, тому що тут нахожу суттєвість бажання. Ось що дійсно

рухає мною так це фіксація без заморожування, що дозволяє відчутти змогу творити у цей час. [18]

Диригування – це мистецтво «передачі». Завдяки маленьким рухам, а іноді зовсім не значним, або поглядом, може визначатись ритм, звучність, виразність. Сам В. Фуртвенглер казав «Техніка диригента, звісно, пов'язана з особистістю остільки, оскільки у формуванні його технічних прийомів має відображення прагнення людини самовиразу». Звісно, сам диригент відповідав своєму висловлюванню, кожен його диригентський рух був наповненим стрімкою емоційністю, яка була акумульована не тільки в руках, але й в очах маестро. Насамперед, можемо зазначити, що висловлювання музичності та передача її оркестрантам дуже цікавий, та в одно час складний процес. Те, що відчуває диригент треба донести його оркестру, є багато засобів, але найважливішим є душа, яка струмом через диригентську паличку вносить нескінченну енергетику у твір, який виконується.

Є багато висловлювань про те, що все ж таки диригування – професія другої половини життя, але В. Фуртвенглер, як було зазначено раніше, з двадцяти років спростовує цей факт. Пауль Хіндеміт висловлювався про В. Фуртвенглера так: «Він став еталоном, з яким свідомо, чи не свідомо порівнювалась вся музика, еталоном, якого зараз недостає, бо він охороняв від манівців. Ми пізнали, що ясний дух пропорційності сильніший в музиці, ніж інші рушійні сили. Маг, який вчив цьому, жив серед нас.» [22]

У його трактуваннях Л. ван Бетховена, І. Брамса, Р. Вагнера було щось особливе, а саме глибина його трактувань, та артистизм виконання. Не мав Фуртвенглер звички диригувати концерти по партитурі, завжди користувався тим, що вивчав все напам'ять та диригував із закритими очами. Він володів великим даром виконання інтуїцією та інстинктами. Він добре знав, яке враження призводить на слухача, коли виходить на сцену. Це було начебто молитва у віттаря. За ним закріпилась метафора: «поет серед диригентів», «єдиний у своєму роді, неповторний».

Не можна не звернути увагу на те, що Фуртвенглер володів досить особистою специфічною диригентською технікою. Сама суть диригування була в тому, що він обходив так зване «квадратне диригування». Стосовно цього, можна висловити деякі тлумачення. Що саме мається на увазі? Досить доречним є те, що в диригентському жесті не повинно бути тільки тактування. Цим самим ми не даємо простір та дихання для оркестрантів, що повинні грати легко та комфортно. Саме Фуртвенглер на своїх відеозаписах може показати нам як вільно володіти руками та корпусом так, щоб в цей час оркестр відчував це та був на одній хвилі з диригентом. Темп та ритм важливі одиниці, які диригент повинен відчувати та чітко передавати оркестрантам, але тим самим також потрібно творити музику, та відчувати всю суть та єдність партитури, композиторського задуму та свого відчуття до музики. В комплексі ці компоненти акумулюються та надають змогу вивести твір на інакший рівень поняття та відчуття як і музикантом так і слухачем. Зовнішня точність передачі рухів не мала сенсу тоді, коли він намагався передати інтимну та пережиту сутність, та водночас єдину ідею твору.

Чітке розуміння активних вольових та диригентських навичок є силою сучасності та істиною сьогодення. Під час занять важко переоцінити практичне значення радіо та музичних записів. На наш погляд, основному пов'язано з можливістю величезної популяризації музика. Фуртвенглер знав, чи механічно відтворена музика, чи однаково вона звучить, виконана в минулому з особливою ноткою життя та у майбутньому буде виконана ще особливіше. Таке питання для нього було не досить простим та не таким випадковим. Музика в розумінні та інтерпретації великого диригента В. Фуртвенглера не втрачає ні кольору, ні моментального відчуття. Присутність його духу, яка надає грі оркестрантів особливого блиску. Звук відображення кількох голосів залишає набагато більш розпливчастий і нечіткий звук, це більш помітно під час інтерпретації камерної музики. Баланс має бути між кожним голосом, та кожним інструментом колективу, вважає Фуртвенглер. Та це дійсно є одним з найважливіших завдань при інтерпретуванні твору.

Також важливим є те, що навички колективу можуть значно відрізняються, і настільки, що інтерпретування повинно уникати надзвичайної різноманітності. Темп може нічим не відрізнятися від поставленого композитором, також чіткими мають бути позначки динамічні.

Якщо спиратись на досвід професійних диригентів, та на власне розуміння та споглядання за творчістю В. Фуртвенглера, можемо зробити висновок, що у його інтерпретаціях завжди є місце справді повільному темпу, що може здаватись чимось нудним, безглуздим, але це надовго залишає враження відчуття всіх тонкощів музики та прослуховування кожної ноти в балансі, яка проходить крізь кожного виконавця та диригента. Він завжди бере темпи повільніші, ніж вказано композитором. Досить часто ми можемо не розуміти, наскільки є різним виконання під батуютою Фуртвенглера, але згодом для порівняння можна почути звуки симфоній Бетховена на платівках. Як вони звучали, коли їх виконували лише живі оркестри. Ось що відбувається, коли ти щодня спілкуєшся з людьми: зміни, які ви взагалі не помічаєте, що з ними відбувається або тільки всередині коли інші звертають на нього увагу з боку.

Один відомий диригент нібито сказав: треба репетирувати до тих пір, поки не буде здаватись, що диригент вже не потрібен. Це принципова помилка, що є хибною в уявленні не тільки про деталі більшого або меншого репетиційного процесу, але і про те, що таке музикування взагалі і чим воно має бути. На думку В. Фуртвенглера прагнення визначити все до найменшої деталі в кінцевому підсумку походить з страху інтерпретаторів, що їм доведеться надто покладатися на натхнення моменту. Вибравши шлях педантичної підготовки, саме як ми казали раніше про «квадратне диригування» та нехтування музичними основами інтерпретування твору, вони намагаються по можливості відтіснити натхнення на задній план і роблять тільки «математичне» зображення музики. Зі слів відомих диригентів, можна зробити висновок, що багато молодих диригентів намагаються із граничною точністю встановити всі впливи, ніби розрахувати

їх за письмовим столом. В виконанні В. Фуртвенглера Великі музичні шедеври більшою мірою, ніж прийнято вважати, підкоряються закону імпровізації. Це ми можемо спостерігати та зробити такі висновки: по-перше, тому, що згадані твори записані. Спочатку диригент знайомиться з ними у нотному записі та його шлях до них протилежний шляху їхнього творця. Інтерпретатор переживає істинний сенс твору та всього того, що хоче сказати, до або під час запису: імпровізація, що є в її основі - це зерно творчого процесу. Для диригента цей твір представляє пряму протилежність такої імпровізації - застиглий у твердих формах і знаках запис, який необхідно розказати, щоб проникнути в саму музику, і тоді вже виконати її.

Тож, акумулюючи вищезазначені факти, та спираючись на досвід відомих диригентів, можна зробити висновок про дійсно монументальну постать відомого диригента ХХ століття Вільгельма Фуртвенглера.

Висновки до розділу 1.

Спираючись на вищесказане, можемо зробити висновок, що диригентське мистецтво має великий шлях, що являє собою становлення диригента як інтерпретатора, формування диригентської техніки та навичок, а також раціональне розташування симфонічного оркестру, що мало багато модифікацій. Також, звернемо увагу на фундаторів та реформаторів мистецтва диригування ХІХ століття таких як Г. Берліоз та Р. Вагнер. Своєю відданістю до композиторської діяльності, а згодом до мистецтва диригування, вони привносять нову віху розвитку. В даному розділі увага концентрується на видатному німецькому диригенті В. Фуртвенглері.

Отже, ми можемо сказати, що Вільгельм Фуртвенглер це унікальна та новаторська особистість епохи ХІХ-ХХ сторіччя, який виводив диригентське мистецтво на новий, інакший рівень. Диригент демонструє у своїй творчості нові стильові та технічні засоби, які, можливо, не є новими для диригентів, , але він вважає переважним емоціональну складову, не тільки написані ноти в партитурі. Він вважає за потрібне вдихати життя в кожну ноту, акумулюючи

емоційний стан будь-якого твору. В музиці Л. ван Бетховена можна винайти нові можливості, завдяки інтерпретаціям, особливому мисленню В. Фуртвенглера, та передачі почуттів. Йому вдалося зробити великий внесок у мистецтво диригування, що підкорювало виконавців та слухачів. Він не був прихильником модних музичних тенденцій, а намагався інтерпретувати так, як йому підказувало серце –просто, виразно та переконливо.

Геній В. Фуртвенглера полягає в тому, щоб виконана музика звучала настільки чутливо та музично, що слухач отримує емоційний зміст музики, а не технічний, не дивлячись на те, що диригент завжди проводив дуже цікаві, наповнені різними технічними та музичними спектрами репетиції. Він володів великою тайною пропорції. Вміючи виконувати фрази, теми, розділи, частини, цілі симфонії та програми як художні єдності, він і в усьому своєму житті музиканта керувався цим духом пропорційності. Його професійність була в тому, що він не вимагав від музикантів, а підказував першорядну необхідність музичної досконалості, у якій приділяв увагу фразуванню, вибору тембрів, співвідношенню інтенсивності відтінків, якісній характеристиці ритму. Піаніст та диригент Альфред Корто мав висловлювання про творчість В. Фуртвенглера: «Такий підхід можна зрівняти з творчістю легендарного грецького скульптора, якому вдалось вдихнути у нерухому брилу мармуру.»[22]

Вільгельм Фуртвенглер виводим перш за все Музику на перший план, а потім диригентське тактування. Так він висловлювався що до цього: «Відбита фігура руйнує відчуття».

РОЗДІЛ 2.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СИМФОНІЙ №№5,7 ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА У ДИРИГЕНТСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ВІЛЬГЕЛЬМА ФУРТВЕНГЛЕРА

2.1 Симфонії №№5, 7 Людвіга ван Бетховена. Досвід композиційно-драматургічного аналізу.

Перші симфонії з'явилися в 1730-х роках у Мілані та довколишньому регіоні Ломбардії. Можемо спостерігати за розвитком симфонії, та простежити велику частину свого походження з опери, що є вершиною вокальної класичної музики. Увертюри, що звучали з початку італійських опер, мали назву симфонія, і саме від цього сучасна симфонія отримала таку назву.

Перші симфонії, в основному, включали лише три частини і були написані для не дуже великих оркестрів, що мали 25–30 осіб і мали набагато меншу тривалість (10–20 хвилин), ніж ті, для яких писали симфонії їхні наступники. Зазвичай композитори дотримувалися структури частин, що мали швидкий-повільний-швидкий темпи. Зазвичай перша частина була Allegro, друга частина - Andante, а фінал був з елементами швидких рухів, заснований на танцях, що були популярний у той час, такі як- Giga або Menuet. Зазначимо, що найвидатнішим композитором ранніх симфоній був італійський композитор Джованні Баттіста Саммартіні. Саммартіні зробив таку структуру частин у більшості своїх симфонічних творів, і він почав використовувати більш ранню версію сонатної форми для своїх перших частин. Сонатна форма була часто використовуваною структурою для перших частин багатьох наступних симфоній. Популярність та успіх симфонії дозволили їй поширитися по Європі та продовжувати розвиватися надалі.

Симфонічна творчість є найважливішою частиною музичної спадщини Людвіга ван Бетховена. У творчості цього великого композитора створюється новий тип симфонізму – конфліктний та героїко-драматичний. Вперше ми можемо спостерігати його втілення у Симфонії №3, потім у Симфонії №5 та

№9 і цей тип симфонізму набуває характерного впливу для більшості симфонічних увертюр.

Л. ван Бетховен був найвідомішим симфоністом, який висловив свою музичну думку та привніс важливе значення у розвиток жанру симфонії та програмної симфонічної музики. У музичному спадку цього композитора є 9 симфоній. На початку його творчості завершився процес розвитку класичної симфонії. Водночас, у його симфонічній творчості ми можемо спостерігати відлуння романтизму. Він став творцем одночастинної програмної увертюри. Потім ми можемо спостерігати за тим, як цей жанр розвиватиметься у творчості Листа (у вигляді одночастинної програмної симфонічної поеми). Також, у творчому доробку композитора нарахувано 12 симфонічних увертюр. Л. ван Бетховен першим надав симфонії громадське призначення, підняв її до ідейного рівня філософії та літератури. Саме у симфоніях із найбільшою філософською глибиною втілюється революційно-демократичний світогляд композитора. Найбільш повний і досконалий вираз знайшли тут і властиві йому риси монументального узагальнення та властивість звертатися в мистецтві до всього людства. Симфонії Л. ван Бетховена у своїх витоках тісно пов'язані з ранніми віденськими класиками, продовжують їх традиції. Від Й. Гайдна Л. ван Бетховен взяв гнучку, пластичну та струнку форму ранньокласичної симфонії, лаконічність його симфонічного письма, його принцип розробки. До гайднівського напрямку симфонізму сягають усі жанрово-танцювальні симфонії Бетховена. Багато в чому бетховенський стиль вже мав свій початок у пізніх симфоніях Моцарта з їх внутрішньою контрастністю, інтонаційною єдністю, цілісністю структури циклу, різноманітністю розробних та поліфонічних прийомів. Можна зробити висновок, що Л. ван Бетховену були близькі драматичність, емоційна глибина, художня індивідуалізація цих творів. У 9 симфоніях Бетховена зосереджені провідні художні устремління композитора та протягом усього його творчого шляху.

Симфонія №1 служить тим самим підкумком раннього періоду творчості, в Симфоніях №2, 3, 5 ми можемо спостерігати за зростанням цілеспрямлваних виражених героїчних образах. Симфонії №4, 6, 7, 8 вражають своєю лірикою, жанровими, скерцозно-гумористичними рисами, що на нашу думку відтіняють напруженість і величність героїко-драматичних задумів інших симфоній. Апофеозом усіх його симфоній є Симфонія № 9, це та симфонія, в якій композитор востаннє повертається до теми трагічної боротьби та оптимістичного ствердження життя.

Цікавим є те, що задум Симфонії №5 виник у композитора ще до створення його Симфонії №3, приблизно у 1803-1804 рр. Були перші начерки деяких тем симфонії. Але ця симфонія була відкладена і цей шедевр класичної музики виник через 4 роки 1808 року.

Не можна не сказати, що ця симфонія, одна з найвідоміших у творчості Бетховена, продовжує традиції героїко-драматичного симфонізму (вперше склався в 3-й "Героїчної"). Ідея симфонії неоднозначна. З одного боку у ній втілена суб'єктивна драма людини, її конфлікт із долею, роком. Не випадково головний мотив симфонії композитор характеризує словами «Так доля стукає у двері». З іншого боку у симфонії розкрито тему героїчної боротьби людства за свободу, рівність, братерство. Саме ця сторона задуму ріднить 5 симфонію з 3 й.

Жанр симфонії. Вона відноситься до героїко-драматичного конфліктного типу симфонізму. Драматургія конфліктного типу. Вона заснована на конфліктному зіткненні та боротьбі двох протилежних початків, тим. Такий тип конфлікту називається діалектичним.

«Так судьба стукає у двері». Цими словами можна характеризувати *Симфонію № 5* Людвіга ван Бетховена, найвеличнішого композитора другої половини XVIII –початку XIX сторіччя. Його твори є найбільш виконуваними і в наш час.

Бетховен був найвеличнішим симфоністом, і, дійсно, можна зазначити

той факт, що в його симфонічній музиці в найбільшому обсязі втілились його основні художні ідеї. Він писав симфонії понад чверть століття, але його вплив розповсюдився на все ХІХ, і, навіть, у більшості на ХХ сторіччя. У творчій спадщині Л. ван Бетховена дев'ять симфоній. У порівнянні з кількістю симфоній Й. Гайдна, або В. А. Моцарта, це невелика кількість, але кожна його симфонія стала надзвичайним скарбом, та подією. Для композитора жанр симфонії був дуже значним.

Унікальність симфоній Л. ван Бетховена полягає в тому, що жоден твір будь-якого композитора не користується такою загальною повагою та популярністю. Більшість симфоній Й. Гайдна та А. Моцарта не дуже відомі. Кожна із симфоній Бетховена дуже відома, всі часто виконуються та вивчаються. Вибрати найпопулярнішу з них надзвичайно складно, тому що всі вони запам'ятовуються, та мають надзвичайну силу.

Симфонія № 5 є одним з найвідоміших творів в історії, і не тільки тому, що всі знають відомі п'ять тактів вступу в першій частині, але й тому, що вона представляє міцний характер та перемогу над негараздами. Бетховен присвятив цю симфонію графу Розумовському та принцу Лобковіцу Саме тридцяти восьмирічний композитор керував прем'єрою симфонії у Відні. Е. М. Фостер асоціював цю симфонію «з самим піднесеним шумом, який будь-коли проникав в ухо людини».

Симфонія написана в класичному стилі, та має структуру з чотирьох частин:

- I частина написана в формі сонатного *allegro* зі вступом;
- II частина являє собою подвійні варіації;
- III частина – це драматичне скерцо, яке відображає жанрово-побутову направленість;
- IV частина є фіналом, що написаний у формі сонатного *allegro* з кодою.

В першій частині експонується пряма дія (ліричний герой) та контрдія (доля), відбувається зав'язка драми та загострення конфлікту. Друга частина виконує функцію розрядки нагнітання протидії, а так само дає початок для

формування вигляду урочистого фіналу. У третій частині конфлікт загострюється та має розвиток до досягнення гострої стадії. Це призводить до перелому ситуації на користь ліричного героя, яке характеризується динамічним зростанням. Фінал явно формує позитивний ключ та реалізує концепцію «Через боротьбу до перемоги».

Цікавим є те, що задум Симфонії №5 виник у композитора ще до створення його Симфонії №3, приблизно у 1803-1804 рр. Були перші начерки деяких тем симфонії. Але ця симфонія була відкладена і цей шедевр класичної музики виник через 4 роки 1808 року.

Не можна не сказати, що ця симфонія, одна з найвідоміших у творчості Бетховена, продовжує традиції героїко-драматичного симфонізму (вперше склався в 3-й "Героїчної"). Ідея симфонії неоднозначна. З одного боку у ній втілена суб'єктивна драма людини, її конфлікт із долею, роком. Не випадково головний мотив симфонії композитор характеризує словами «Так доля стукає у двері». З іншого боку у симфонії розкрито тему героїчної боротьби людства за свободу, рівність, братерство. Саме ця сторона задуму ріднить дві симфонії - №3, та №5.

Жанр симфонії відноситься до героїко-драматичного конфліктного типу симфонізму. Драматургія конфліктного типу. Вона заснована на конфліктному зіткненні та боротьбі двох протилежних початків, тим. Такий тип конфлікту називається діалектичним

Перші начерки Симфонії № 5 мають відношення до періоду 1803-1804 років, коли композитор працював над Симфонією № 3 «Героїчна». У тих же альбомах представлені попередні роботи над Симфонією № 4, № 6, концертом для фортепіано № 4 та оперою Фіделіо. Симфонія № 5 повинна була стати його першою симфонією в мінорі. Можемо доповнити, що це був вплив та натхнення від мінорних симфоній Й. Гайдна, чи фортепіанного концерту В. А. Моцарта до-мінор. З цими творами є багато загального, наприклад, від Гайдна – рух від до-мінору к до-мажору, Моцарта же можемо почути у трагічному настрої перших трьох частин. Є багато загального з

оперою «Фіделіо», та її похмурими моментами. Прем'єра п'ятої симфонії відбулася 22 грудня 1808 року на знаменитому концерті, на якому також відбулася прем'єра симфонії № 6, та фортепіанного концерту № 4.

Симфонія № 5 –це той твір, в якому ми можемо казати о лейтмотиві. Мотив судьби пронизує усі чотири частини цієї симфонії, а перша частина, без сумніву, будується на ньому, усі теми наче витикають із нього, і він звучить наче безперервно. Лейтмотив у перекладі з німецької звучить як «ведучій», «головний мотив». Цей термін виник вже після Бетховена. У часи віденських класиків його ще не існувало.

Для Бетховена поняття долі означало дуже багато. Слово *das Schicksal* («доля» німецькою) дуже часто зустрічається у його листах. Коли композитор розумів, що втрачає слух, він замислився о своїх взаємовідносинах з вищими силами, які, як на нього, обійшлися з ним дуже жорстоко. Але Бетховен був наповнений рішучості протистояти цьому та писав своєму другу Вегелеру :«Я схвачу долю за глотку, зовсім зігнути мене їй не вдасться». Декілька пізніше, читаючи своїх улюблених античних класиків (Гомера, Плутарха, Еврипіда), він виписав ті строки, афоризми, у яких говорилось про долю о протистоянні людській волі та сліпої сили року. Отже, можемо сказати, що ця тема супроводжувала його усе життя.

Особистісний характер ця боротьба набуває у наступних розділах – розробці та репризі. У репризі повинні повертатись теми, які були на початку. Вони повертаються, але в іншому виді: сила долі починає бути зовсім непереборною. Весь оркестр сповнений силою цього мотиву.

У 1808 році даний твір був завершений та уперше виконаний. Це був досить важкий час для композитора. Звісно, ця симфонія є твором долі, але ще її можна трактувати як передвоєнну симфонію. Війна, яка була у 1809 році мала вплив на цю музику. Тому симфонія № 5 дуже міцна по характеру, напружена та злагоджена, в ній немає ліризму, навіть у другій частині. Адольф Бернхард Маркс у своїй книзі про Бетховена 1859 р., описуючи драматургію п'ятої симфонії, придумав дуже афористичну формулу: «Від

темряви до світу, через боротьбу до перемоги». Ця формула досить міцно асоціюється з цією симфонією, навіть може здаватись, що ці слова говорив сам Л. ван Бетховен.

П'ята симфонія дуже примітна тим, що чарівна енергія усієї першої частини відбувається одразу з перших чотирьох нот. Буквально кожен елемент будується на цьому мотиві.

I частина є драматичним конфліктним сонатним Allegro (c-moll).

I
Allegro con brio (♩ = 108)

The image shows the first four measures of the first movement of Beethoven's Fifth Symphony. The score is for a full orchestra and includes the following parts: 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in B (with a 'zu 2' marking), 2 Fagotti, 2 Corni in Es, 2 Trombe in C, Timpani in C-G, Violino I, Violino II, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Allegro con brio' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The key signature is one flat (C minor) and the time signature is 4/4. The first four measures are marked with a first ending bracket. Dynamics include 'ff' (fortissimo) for the woodwinds and strings, and 'p' (piano) for the Violino II in the fourth measure.

Драматичний центр симфонії, де композитор висвітлив показ конфліктних сфер: теми долі, року, де 1-й елемент головної теми має протиставлення 2-му елементу головної теми та лірична побічна тема, в основі 1-го елемента головної теми лежить 4-звучний мотив, який одразу розвивається як секвенція. Він відрізняється різким ритмом, що може нагадувати стук, і дублюється оркестром у октаву, звучить дуже потужно на динамічному відтінку на *ff*. Цей елемент і називають темою долі, долі. 2-й

елемент теми контрастний і пов'язані з реакцією людини на удари долі. Він схвильований, тривожний, драматичний. Тема 2-го елемента похідна від 1-го. Мелодія спрямовується вгору, окремі її мотиви імітуються у різних голосах фактури, передаючи інтонації рвучкого людського мовлення. Побічна тема контрастна, їй властива лірика. Але ця тема інтонаційно похідна від мотиву долі. 4-хзвучний мотив (1й елемент) звучить біля валторни в Es-dur урочисто та яскраво. 2-й елемент звучить лірично-наспівно, виразно. Тут же, у побічну тему відбувається зав'язка драми. У неї вторгається звучить у басу мотив долі, драматизуючи її. Розробка є розвитком драми. Розвитку піддаються 3 тематичні елементи. Кульмінація цієї частини драматична, на її вершині затверджується мотив долі. Трансформована головна тема, у ній виникає скорботний молящий монолог гобою, на даний момент здається, що в людини вичерпалися сили. Побічна тема контрастна, їй властива лірика. Але ця тема інтонаційно похідна від мотиву долі. 4-хзвучний мотив (1й елемент) звучить біля валторни в Es-dur урочисто та яскраво. 2й елемент звучить лірично-наспівно, виразно. Тут же, у побічну тему відбувається зав'язка драми. У неї вторгається звучить у басу мотив долі, драматизуючи її. Розробка є розвитком драми. Розвитку піддаються 3 тематичні елементи. Кульмінація цієї частини драматична, на її вершині затверджується мотив долі. Трансформована головна тема, у ній виникає монолог гобою, котрий нагадує мольбу, та на даний момент здається, що в людини більш немає ніяких сил. Далі побічна тема звучить у C-dur, посилюючи контраст із головною темою, але знову відновлюється драматичний розвиток і в кінці востаннє стикаються 2 контрастні елементи, залишаючи драму незавершеною.

II частина (As-dur) – є контрастуючою частиною попередній. Вона є ліричним центром симфонії. Але це не є лірика, яка нагадує щось світле та менш болісне, вона носить відтінок глибокого філософського роздуму, та не можна не помітити, що героїчний відтінок все ж спостерігається у цій частині. Образи боротьби можемо побачити цкрізь призму її філософського

осмислення людиною. Я частина написана у формі подвійних варіацій. Обидві теми інтонаційно близькі мелодіям пісень та маршів французької революції. 1 тема написана в тональності As-dur, їй притаманна стримана строга лірика. Вона починається мелодійним ходом по звуках тонічного тризвуку. Структура теми ямбічна, привуалює пунктирний ритм, близькій жанру маршу, стриманість, філософську глибину надають хоральні акорди у фактурі. Друга тема більш активна та динамічна, мелодія заснована на висхідних ямбічних мотивах, носить величний героїчний характер. Надалі, чуємо орнаментальні варіації, у яких Бетховен зближує обидві теми, стверджуючи у кульмінації героїчний образ.

III частина скерцо, 2 драматичні центри. Починаючи з 2й симфонії, Бетховен відмовляється від менуету в 3 частини, віддаючи перевагу скерцо. Своєю танцювальною жанровістю менует сковував думки композитора. Написана частина у складній 3-х частинній формі з тріо. У крайніх розділах відбувається конфліктний розвиток основних образів Бетховен зіставляє дві контрастні теми. Перша тема передає внутрішню боротьбу героя з самим собою. Вона побудована на стрімкому зльоті мелодії за звуками тонічного тризвуку. Друга тема безперечно є мотивом долі. Знову виникає стукаючий чотирьохзвучний мотив на одному звуку, що звучить зловісно і наполегливо. У середньому розділі – тріо вперше виникає героїчний образ, що підводить нас до героїчного фіналу симфонії. Створюється картина руху величезних мас народу. У репризи значній динамізації та зміні піддається мотив долі: він звучить несміливо, приглушено на ріано. В дієвому героїчному звучанні коди очевидна перемога героя над долею. Саме вона підводить до фіналу симфонії.

IV частина – героїчний фінал. Звучить урочисто, подібно до грандіозного переможної ходи. Тут виставляється картина народного святкування французької революції. Тональність цієї частини C-dur. Усі 3 теми фіналу доповнюють друг друга, створюючи єдиний героїчний образ, та засновані на інтонаціях пісень французької революції. Тріумф перемоги

відображено в акордах головної теми Для посилення потужності Бетховен вводить в оркестр тромбони, контр-фагот, флейту-пікколо. Лише одного разу радісний характер фіналу порушується в розробці, коли з'являється друга тема -скерцо, заснована на мотиві долі, що відносить нас у минуле, та служить нагадуванням про драму. Але в ній уже немає колишньої сили, що була настільки потужною. Реприза та коду затверджують перемогу народу.

Навіть контрастна розробка будується на мелодичних обрисах перших тактів експозиції, та супроводжується саме цим мотивом. Після такого спалаху вухо та розум очікують якогось перепочинку. Композитор пропонує просту другу частину, в якій чергуються дві теми, однак тут також є присутніми лють першої частини. Ми можемо переконатись, та почути це у присутності теми труб та ударних. Третя частина –це скерцо у мінорній тональності. Знов ритм вступного мотиву рухає музику вперед. Енергетичне тріо складається з пасажів, що нагадують фугу, та починаються з басових інструментів. Музика повертається дослівно та тихо, як і годиться в тріо. Крізь велике крещендо наступає заключна четверта частина, що переходить прямо в урочистий марш до-мажор. І тут також не є все передбачуваним. Вступний мотив та частини скерцо повертаються більш до кінця маршу. Остання частина знаменує собою перше використання пікколо, контрафаготу та тромбонів у симфонії.

Розглянемо особливості симфоній Бетховена, які, без сумніву, вплинули на симфонічну творчість. Теми його симфоній дуже часто будуються на контрастних мотивах, розвиток тем починається з самого початку їх викладу. Симфонія стає інструментальною драмою, кульмінацією якої є фінал.

Л. ван Бетховен є новатором в оркестрових аспектах. Він сформував групу мідних духових інструментів. Велику роль грають труби, та валторни, до яких декілька пізніше приєднуються тромбони. Цікавим є той факт, що ці інструменти ми не могли спостерігати у його попередників таких, як Й. Гайдн та В. А. Моцарт. Що стосовно теситурних аспектів, він додає

флейту пікколо у верхньому регістрі, а в нижньому –контрафгот. Не менш важливу роль в його партитурах грають літаври, які він виводить на новий рівень, даючи сольні партії. Та, взагалі, посилює самостійність кожного інструменту, та віртуозність партій, що не можемо не почути у його симфонічних творах. Цікавим є той факт, що фрагменти симфонії цитуються у творах не менш відомого композитора Альфреда Шнітке, до їх кількості відносяться «Перша симфонія» та «Гоголь-сюїта», які були написані для оркестру.

Усі диригенти відносяться серйозно до музики, яку інтерпретують, але Вільгельм Фуртвенглер був наче одержимий глибоким почуттям до виконуваної музики. Він розглядав музику як моральну силу, яка володіла силою спонукати слухача до того, якою насправді повинна бути музика, і за тим що ховається за нею. Він вважав, що музика це біологічний показник, що зміцнює ідеали людства. Його звукова боротьба між напруженням та послабленням рухають слухача до об'єктивного розуміння свого положення у всесвіті. Музика для Вільгельма Фуртвенглера була ні що інше, як пошук існування. Його метод був антитезою самодержавному диригенту, який змушує себе та оркестр. Генрі Холст, який грав під керівництвом Тосканіні та Фуртвенглера згадував, що Тосканіні потребував, а Фуртвенглер – переконував. Замість того, щоб нав'язувати жорсткі рамки його музикантам, диригент хотів культивувати обмежене виконання, виховуючи натхнення його оркестру. Роль Фуртвенглера як диригента, на його думку, була в тому, щоб вилити духовну енергію в тіло інструменталістів, яке буде створювати якість виробленого звуку разом з його ритмічністю, гармонією, тональністю та життям.

З іншого боку, розглянемо *Симфонію №7*. Перш за все, треба зазначити, що це дві різні симфонії за сенсом та драматичною наповненістю.

Хоча Бетховен почав відтворювати ідеї для нової симфонії майже відразу після того, як його Симфонія №6 була завершена в 1808 році, основна робота над його Симфонією №7 розпочалася восени 1811 року. Її було

завершено до літа наступного року, а прем'єра мала широке визнання публіки в 1808 році.

Серед симфоній, що передають боротьбу та стають досить важкими для передачі глибинного смислу року, Симфонія №7 особливо примітна визначною роллю, яку відіграє ритм у всьому, де характерні ритмічні мотиви пронизують кожен частину. Учень Бетховена Карл Черні припустив, що Бетховена надихнули метричні зразки класичної поезії. Досить різноманітні та живі ритми симфонії надихнули Ріхарда Вагнера припуститися думки, що вона є «апофеозом танцю».

Також можна припуститися думки, що музика має сільський, аркадський характер багатьох тем Симфонії, можливо, під впливом того факту, що Бетховен створював, аранжуючи шотландські, ірландські та валлійські народні пісні за вказівкою видавця з Единбурга – Джорджа Томсона.

I частина починається з провісного вступу.

Poco sostenuto. ♩ = 69.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti.

Corni in A.

Trombe in D.

Timpani in A.E.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Після череди початкових акордів потужні висхідні пасажі чергуються з ліричною мелодією, що грає гобой. Вступ зникає на одній повторюваній ноті, яка незабаром артикулює ритм подібний танцю жига, який є домінуючою одиницею, над іншими ритмами. Створюючи пасторальну атмосферу, флейта виконує танцювальну тему, засновану на цьому танцювальному ритмі. Замість звичайної контрастної другої теми музика продовжує розвивати цю головну ідею, поки не досягає великої паузи. Перший раз пауза веде до повернення теми танцювальної флейти та всього, що за нею пішло; другий раз пауза призводить до більш інтенсивної динамізації розвитку.

Після того, як музика проходить крізь багато тональностей, тема флейти повертається в скрипках над бурхливим акомпанементом, піднесена імпульсом розвитку. Раптом це зупиняється; серед напівсвітла соло деревних духових, частина досягає свого справжнього апогею, перш ніж продовжити різноманітну репризу інших своїх основних ідей. Ближче до кінця грандіозна пауза знову зупиняє музику; цього разу настає довге крещендо, яке веде до бурхливого завершення.

Треба зазначити, що це найбільш захоплююча з усіх симфонічних частин Бетховена, наступне Allegretto справило глибоке враження на слухачів із самого початку. Через три роки після прем'єри симфонії один критик написав, що вона «внутрішньо розмовляє навіть з тими, хто не має музичної освіти; за допомогою своєї наївності та певної таємної магії вона нестримно перемагає їх [...]»

Після таємничого вступного акорду на дерев'яних духових нижні струни інтонують заклинальний ритм, який триває всюди. Із збільшенням та наростанням фактури, а тим самим кількості інструментів ця тема набирає сили, поки дерев'яні духові не вводять більш ліричну, контрастну тему (м'яко супроводжується основним ритмом низких струнних інструментів). Ці дві теми чергуються, потім досягають кульмінації та згасають. Приголомшливо, але частина закінчується тим самим акордом дерев'яних духових, яким і почалася частина.

Третя частина має форму АВАВА, набуває грайливого характеру початкова частина чергується з повільнішою, схожою на пісню темою, яка, можливо, була заснована на гімні австрійського паломника. Для Берліоза ця тема, схожа на гімн, була «дуже в душі пейзажного живопису та ідилії».

Святковий фінал має прямий зв'язок із вищезгаданим проектом народної пісні Бетховена; наприкінці аранжування ірландської народної пісні «Врятуй мене з могили й мудрий» Бетховен додав коротку коду, яка роз'яснює нагадує головну тему цього твору. Цікаво, що останній куплет пісні містить рядки «Звідси з мудрістю, нудною та жахливою,/І вітаємо дурість і пригоди:/Припини мою пісню — звук, який я чую». Можливо, фінал - цей веселий танець. Симфонія №7, можливо, вплинула на Бетховена та інших композиторів, таким чином, що вони ще більше почали досліджувати драматичний потенціал оркестрового ансамблю, що призвело до того, що пізніше буде враховуватись естетика епохи Романтизму. Подумайте про наслідки такого розміру та можливості подвійного духового звуку з самого першого такту симфонії, з сильними ударами тутті, що поєднуються з окремою лінією гобою.

Після вихору головної теми, перехід веде до контрастної мелодії: блискучої мелодії для скрипок, делікатність якої підривається гучними ритмами дерев'яних духових і нерегулярними ритмами. Як і в першій частині, грандіозна пауза передує бурхливому розвитку подій. Після повторення основних тем руху цей останній танець обертається до захоплюючого кінця.

2.2 Симфонія № 5 Людвіга ван Бетховена: ключові аспекти інтерпретації В. Фуртвенглера.

Симфонія №5.

Найулюбленішим композитором Вільгельма Фуртвенглера був Людвіг ван Бетховен. З самого малку він усвідомив важливість цього композитора, також розумівши величність німецького духу, насамперед як величність музики. Пройшовши через деякий час, німецький письменник

Томас Манн затверджував, що російський дух виражається у літературі, а німецький –у музиці. Скільки великих німецьких композиторів ми можемо нарахувати: А. Моцарт, Й. Брамс, Р. Штраус, К. Глюк, та інші. Такої великої кількості ми не зможемо знайти у інших національностей. Через Бетховена Фюртвенглер приходять до композиторської діяльності.

У теперішній час диригенти, що інтерпретують п'яту симфонію Бетховена, розподіляються на декілька типів. Перші диригують так, як це було прийнято раніше, у ХІХ –першій половині ХХ сторіччя, орієнтуючись тільки на печатний текст без повторів. Більш того, можемо зазначити, що в даному випадку часто знімається повтор експозиції фіналу, і симфонія стає схожою на велику симфонічну поему. Але ті диригенти, що повністю намагаються відтворити задум композитора, зберігаючи форму, роблять цей твір більш монументальним, а її драматургію менш прямолінійною. Ідея жорстокої боротьби та перемоги, яка була вистраждана, не уходить, вона залишається, але цей шлях до перемоги є більш довгим з вибухами та падіннями, саме тому фінальна частина звучить так монументально та урочисто.

В. Фуртвенглер дуже ретельно відносяться до фразування, продумуючи наперед кожен ноту, та добивається ефекту глибини, завдяки тому, що трактують оркестрові компоненти викладу, які задумані композитором. Його виконання характеризується глибоким та повним звуком, парінням мелодичної лінії та вибухами емоційних кульмінацій, які основані на переконливій та логічній трактовці твору. Виконання саме симфоній Бетховена на сьогоднішній день на думку критиків, музикантів, диригентів є еталонним у В. Фуртвенглера.

Знаменита п'ята симфонія була твором, яка була інтерпретована В. Фуртвенглером частіше за все. Дванадцять разів він робив запис цього твору, в тому числі п'ять разів з оркестром Берлінської філармонії. Маєстро передає цю музику від розмаїття пишності до драматичного відчуття сили

природи. Він забезпечує основне відчуття головного девізу цієї симфонії, про який було зазначено вище.

Багато записів цієї симфонії під керівництвом великого диригента ми можемо почути у виконанні філармонічного оркестру Берліну, якому багато років сумлінної роботи було присвячено. З самого першого мотиву «судьби» створюється не аби яка потужність, наче все поглинає сила та мужність, яку намагався передати композитор. Єдність оркестру захоплює своєю злагодженістю. Наскільки бурхливо відповідає оркестр жестам диригента, всі як один намагаються відповідати екзальтованій емоційності. Сам маестро казав, що надзвичайно контрастні уривки цієї симфонії надають щирю енергію. Інтерпретація саме В. Фуртвенглера містить силу із впевненим почуттям актуальності, але музика завжди залишається міцно вкоріненою.

У даному творі диригент намагався оволодіти усіма унікальними жестами та деталями твору, а потім виткати його в єдине ціле. Його бачення, хоча і глибоке, особисте, ніколи не було довільним, але він завжди шукав натхнення у душі Бетховена. Він вважав за потрібне зануритись у той, час коли буда написана симфонія, наче спілкувавшись з самим Бетховеном, він передавав чіткий емоційний стан, що так був притаманний композитору.

Симфонія є одним з найвеличніших шедеврів, яка була представлена під керівництвом Маестро. Німецький дух та розуміння кожної ноти відчувалося в усіх чотирьох частинах. Початок , що проводить струмом емоційну передачу, та надзвичайно професійне виконання оркестру. Кожен видозмінений мотив протягом першої частини кожного разу змушує переживати трагічність цієї симфонії. Дуже професійно він користується диригентськими технічними навичками, повністю дотримуючись динаміки, агогіки, штрихів, задуманих композитором, зберігаючи німецький вольовий дух протягом всього твору. Друга частина не є ліричним центром, тут досі залишається напруга, якої дотримується Ф. Фуртвенглер. М'який початок цієї частини є дійсно професійно виконаним, струнна група має свій тембр, динамічні градації, що не можна не відмітити, так як ця частина є менш

напруженою, але фанфари духової групи не дають емоційного послаблення, та час від часу повертають до емоційного стану цієї симфонії. Неконтролюючий вибуховий спалах третьої частини, а саме який акумулюється в партіях ударних та духових, здуває межі між життям та музичною культурою. Повністю пірнають музиканти під диригентською паличкою Фуртвенглера у момент передачі особистості та світогляду композитора. В цей час третя частина наповнюється енергетикою, яка непідвладна музикантам та слухачам, велике крещендо наприкінці, яке лунає в екзальтованій диригентській манері, що Фуртвенглер привів до четвертої частини, та відкрив завісу мажорної маршової частини, як радість та світло наприкінці симфонії. Звісно, не без великої напруги попередніх частин, але в більш радісних барвах. Він виходить за межі посереднього моменту, щоб інтегрувати коду в усе життя. У той же час, його сміливий підхід дозволяє сучасному слухачеві знову пережити потрясіння, яке відчував сам Бетховен.

Можемо сказати, що Вільгельм Фуртвенглер був концептуальним художником. Його манера диригування може здаватись манерною, але ми повинні розглянути в цій манері музику, передачу задуманого сенсу, сприйняття ним музичного світогляду, та зрозуміти, що в цьому і був його геній. [22]

Слухання натхненних інтерпретацій Фуртвенглера, є одкровенням, залишаючи інші інтерпретації рівними та буденними. Глибина його думки приголомшує. Істиною його магією була здатність передавати світу нового значення навіть у межах одного світу.

Прослуховування інтерпретації даної симфонії Фуртвенглером потребує особливої атмосфери, свободи від відволікаючих факторів. Тільки тоді можна зрозуміти та оцінити величність його мистецтва.

2.3 Симфонія № 7 Людвіга ван Бетховена: інтерпретаційна концепція В. Фуртвенглера

Симфонія №7.

Дану симфонію розглянемо у контексті співвідношення до попередньої симфонії. Перш за все, робимо висновки що до інтерпретації, спираючись на сутність та музичне наповнення музики. Питання стає що до інтерпретації у більш повільному темпі, ніж зазначено в партитурі, та у зрівнянні з баченням інших відомих диригентів. Виконання цієї музики грає тепер таку важливу роль, про яку раніше навіть уявлення не мали. В. Фуртвенглер- єдиний посередник між партитурою та оркестром, та у першій частині ми можемо спостерігати як набуває воістину вирішального значення емоційна складова музики. У нас існують здебільшого два визначення: «виконання, вірне нотному тексту» та «творче відтворення музики». Саме в цій симфонії дуже відчувається передача музичної складової, і саме трактування диригентом не тільки нотних записів, а повністю передача музичного втілення композиторського задуму. Щодо першого, з цих понять, сюди можна віднести,— «вірність твору», «Відсування особистості виконавця на другий план у порівнянні з композитором»- воно представляється цілком природним. Здавалося б, будь-якому школяру добре і відомо, що не можна суперечити авторському тексту, що головне значення мають наміри композитора. Але як кінцева мета «вірна нотама передача» надається нам занадто збідненою. У кращому випадку вона може служити «ідеалом» для досить педантичної людини, природженого шкільного вчителя До того ж і практично це не можливо. навіть у найпростіших випадках. Можна сказати, що авторський текст це досить чіткий обрис, за яким скривається музика та немає найменшої зачіпки для того, щоб визначити, яку саме градацію *forte* або *piano* мислив композитор, який саме рівень швидкості темпу: адже кожне *forte*, до кожного швидкого або повільного темпу відносяться змінив залежності від розмірів концертної зали та від кількісного складу виконавчого колективу. Наразі аналізуємо аудіозапис, в якому Вільгельм

Фуртвенглер мав змогу інтерпретувати цю симфонію Л. ван Бетховена з симфонічним оркестром Берлінської філармонії. У німецьких класиків авторські динамічні позначки свідомо виставлялися не як дієві, а як символічні. Таким чином, це адаптація під звучання музики в цілому. Але коли оркестр грає *tutti* для кожного інструменту колективу буде своя градація динаміки *f*, тому що ми маємо перш за все різні можливості інструментарію, також повинні спиратись на акустичні змоги концертної зали. Тому часто одні й ті самі знаки для різних інструментів слід читати по-різному: *fortissimo* у фагота буде звучати зовсім інакше, ніж у тромбона. Взагалі «вірне нотам виконання» - це концепція, яка більшою мірою являє собою літературно-інтелектуальний приклад, ніж музичний. Цікаво лише те, як і чому музика придбала таке значення у наш час.

Друга частина звучить досить проникливо та строго в німецькій манері. Це ми можемо спостерігати саме в тих місцях, де музиканти не дуже відхилюються від позначок, зроблених композитором, але водночас під орудою В. Фуртвенглера коїться магічне зіставлення музичного та технічного початків музики. Завдяки техніці та волі диригента, він надихає та володіє музикою, яку грають музиканти.

Важливіше, на нашу думку, інше: виконавський стиль у минулі часи створювали не виконавці, а композитори. Вони робили це або своїми творами, або завдяки зв'язаним з ними новим горизонтам (які і минуле показували в зміненому світлі), або інтерпретуючи свої твори. Тим самим діяльність виконавців-професіоналів набувала сенсу і мети. Композитори намагались вказувати їм напрям, постійно контролюючи, оберігаючи від шкідливих ухилень, можливо навіть і не усвідомлено. Однак це було можливе лише до тих пір, доки самі композитори відчували себе природними продовжувачами минулого, мали живий зв'язок з ним. Не дивлячись на це, місія диригента теж тримати зв'язок та вказувати напрям «вірного шляху» музикантам, що працюють під його орудою. Це ж ми й можемо спостерігати і відчувати у інтерпретаціях В. Фуртвенглера. Третя частина є досить

танцювальною, світлою, скерцозною. Саме це ми можемо почути у записі Симфонії №7. Навіть не треба бачити відео запис, щоб відчутти емоційний посыл та подачу музики, тому що завдяки диригентським технічно-музичним навичкам та професіоналізму оркестру музика інтерпретується музично точно.

Четверта частина також виконується в більш повільному темпі, ніж вказано в партитурі. Саме це дає змогу почути величність творів Л. ван Бетховена.

В даному творі проблеми інтерпретації й висвітлились в яскраво освітлений круг музичних дискусій та обговорень. Тепер оркестр став звучати незвичайно, неусвідомлено — воістину фатальне звучання, яке передав емоційно інтерпретатор. Управління таким скарбом, абсолютно незмірної цінності — симфонічним оркестром — було передано до його рук, без найменшої можливості апелювати до інших диригентів. Тільки тепер і виникає розуміння не перебільшена оцінки людини, що стоїть за пультом, та керує оркестром, і в той же час прагнення звільнитися від нього, спростити його значення, але багато хто вважає, що оркестр може грати і сам. Але диригенту треба надати шляху, яким оркестр повинен слідувати, та як можна більше контролювати його музично.

Апелюючи до вищезазначених питань, може складатись думка, що об'єктивно правильного виконання взагалі не існує, що це все момент долі та везіння, що кожна людина і тим більше кожна епоха мають право ангажувати минуле відповідно до своїх потреб. Тож, спираючись на це, можна створити деякі поняття, стосовно музично точної інтерпретації: «творче відтворення», виконання музики минулого відповідне часу.

З іншого ж боку, з'явився похмурий постулат, що вбиває почуття, та починається «виконання, вірного нотному тексту», який не тільки охоче карав б смертю за найменше відхилення від написаного автором, але хотів би обмежити виконання тим, що написано, і таким чином звести суб'єктивну волю до граничного мінімуму. Але саме цього і виникав маестро Вільгельм

Фуртвенглер. Музика в його інтерпретації завжди набуває не аби якого сенсу, перш за все музичного! Авжеж, ніяк не поступаючись технічним аспектам твору, що інтерпретують.

Висновки до розділу 2

Симфонія № 5 Людвіга ван Бетховена є не тільки вершиною симфонічної творчості, але й яскравим показником індивідуальних особливостей стилю композитора. Не можна зрозуміти істинного значення музики, не познайомившись з настільки грандіозною композицією. Інтерпретація Вільгельма Фуртвенглера виводить цю симфонію за грані можливостей. Тільки проаналізувавши його виконання можна зрозуміти і оцінити величність його мистецтва. Він відтворював візерунчастий звук з письмових вказівок композитора. Він створював сенс за далеко межами партитури. Він прагнув донести до нас щось невиразно глибоке про людський стан. Хоча, він був прив'язаний до певної епохи, та його підхід виходить за межі часу.

Інтерпретація Симфонії №7 В. Фуртвенглером виводить цю симфонію за грані можливостей. Тільки проаналізувавши його виконання можна зрозуміти і оцінити величність його мистецтва. Він відтворював візерунчастий звук з письмових вказівок композитора. Він створював сенс за далеко межами партитури. Він прагнув донести до нас щось невиразно глибоке про людський стан. Хоча, він був прив'язаний до певної епохи, та його підхід виходить за межі часу. Таким чином, інтерпретаційна версія даного твору є однією з еталонних інтерпретаційних концепцій симфоній Бетховена у диригентському мистецтві.

Завдяки більш уповільненим темпам у своїх інтерпретаціях, диригент надає до розглядання усі музичні деталі наче крізь збільшувальне скло, демонструє більш потужну розгорнуту музичну композиторську концепцію, що триває у часі. Уважне ставлення до деталей, та розгортання музичної оркестрової тканини надає змогу почути вибудовані фрази, тембральні барви.

Таким чином, інтерпретаційна версія даного твору є однією з еталонних інтерпретаційних концепцій симфоній Бетховена у диригентському мистецтві.

ВИСНОВКИ.

Спираючись на представлену тему, можна зробити такі висновки. Творчість Людвіга ван Бетховена в інтерпретації Вільгельма Фуртвенглера є невід'ємною частиною серед сучасних диригентів, тому що, як зазначається вище, він є одним з найвеличніших диригентів першої половини ХХ століття, яскравою особистістю, який переслідував образну сферу музичної діяльності, та мав споглядальну філософську натуру, що сприяло в становленні його як великого музиканта та диригента.

В. Фуртвенглер залишив велику спадщину записів, які можуть бути гідним прикладом для нового покоління диригентів. Він навчає передавати музикантам музику, а не тільки партитурні начерки. Дивлячись на його професійний рівень, та розкриття нескінченного творчого потенціалу, можна зробити висновки про те, який може бути рівень професіонального диригента.

Все вище сказане можна акумулювати у висловлюванні Ієгуді Менухіна про Вільгельма Фуртвенглера як особистість, як музиканта та одного з найвеличніших диригентів: «Диригуючи творіннями Бетховена, Брамса, Баха, Фуртвенглер кожен раз здійснював священне таїнство. В його музикуванні більш за все було враження великого, тремтливого простору. У зрівнянні з цією безкінечністю дуже багато інших концепцій здаються довільними, надуманими, вузькими, повторами давно відомого. Для Фуртвенглера музика була світом, космосом, яке поглинало все інше. Він був самим собою, повним та цільним, тільки при зануренні в цю ефірну середу чистої енергії та чистого світла. Краще за будь-кого він міг зробити так, щоб симфонії Бетховена жили та дихали, і, навіть, зверталась до нас зі словами».

Резюмуючи вищевикладене та проштудіювавши багато різноманітною наукової літератури, та проаналізувавши відео- та аудіо-записи що до поставленого питання даної роботи, зазначимо, що Вільгельм Фуртвенглер був одним із найдивовижніших артистів, які були на висоті диригентського

мистецтва. Його інтуїтивне почуття та музичне почуття в інтерпретації великих майстрів було досконалим, музика жила в нього в усьому своєму блиску, у всій моці та променистості. У молодого покоління диригентів цей диригент викликає захоплення. Авжеж, не можна не перейнятися Фуртвенглером-музикантом, та не зважаючи на стару школу та традиції, покійний майстер вірно служив безсмертному духу музики.

Сучасну трактування музики Людвіга ван Бетховена стає дедалі більш складним як технічно, так і виразно, вимагаючи все більше складної диригентські техніки, та повної музичної віддачі. Одночасно оркестрові колективи виконують все більш різноманітного матеріалу, що вимагає широкого спектру вивчення стилістики, епохи виконуючої музики.

На прикладі В. Фуртвенглера, зазначимо, що не можливе використання лише технічні основи жестів і зосередженість на схемах тактування залишають їх без необхідних навичок адаптації для вирішення майбутніх проблем. Також, вивчення історії диригування дає уявлення про історичний розвиток жестів і може потім направляти молодих диригентів у вдосконаленні нових жестів для вирішення нових проблем у найближчі роки.

Можемо сказати, що Вільгельм Фуртвенглер був концептуальним художником. Його манера диригування може здаватись досить суворою та відстороненою, але ми повинні розглянути в цій манері музику, передачу задуманого сенсу, сприйняття ним музичного світогляду, та зрозуміти, що в цьому і був його геній. Слухання натхненних інтерпретацій Фуртвенглера, є одкровенням, залишаючи інші інтерпретації рівними та буденними. Глибина його думки приголомшує. Істиною його магією була здатність передавати світи нового значення навіть у межах одного світу. Наприклад, в його інтерпретуваннях часто присутнє те, чого немає в партитурах. Не приділяючи великої уваги окремим деталям, диригент прагнув відтворювати всі музичні твори як єдність художньої думки, завжди був присутнім всередині музики, а не поряд з нею. Записи симфоній №5 та №7 Людвіга ван Бетховена під орудою Вільгельма Фуртвенглера, презентує неабияку гнучкість темпу та

динаміки, простираючись від потайних *pianissimo* до величних, виконаних з великою потужністю кульмінацій на динаміці *fortissimo*. Особисте звучання оркестру під впливом В. Фуртвенглера характеризується деяким домінуванням віолончелей, контрабасів, ударних та дерев'яних духових інструментів.

Дане дослідження може мати подальшу перспективу розвитку у вивченні стильових особливостей симфонічної творчості Людвіга ван Бетховена, шляхом виявлення особливостей виконавської інтепретації диригента Вільгельма Фуртвенглера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Димченко С. Внесок Миколи Малька у становлення та розвиток диригентського мистецтва в Україні / С. Димченко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. № 1. С. 138–145.
2. Лошков Ю. Генеза та становлення диригентського виконавства в Україні: Монографія / Ю. І. Лошков. Х: ХДАК, 2007. 221 с
3. Рожок В. Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака: навчальний посібник / Володимир Рожок; до 100-річчя Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 328 с.
4. Черкасов В. Формування професійної готовності майбутніх учителів музики до художньо-творчої діяльності. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Вип. 174. Кропивницький, 2019. С. 69–72.
5. Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва: Музыка, 1966. С 146-188.
6. Мусин И. О воспитании дирижера. Ленинград: Музыка. С. 97-112.
7. П. Питер «Фуртвенглер и искусство ведения». Лондон, Duckworth, 1980
8. Плужников В. М. Л. Дорошенко –дирижер, педагог, просветитель. Коллегиум, Харьков, 2016.
9. Плужников В. М. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи. Вип. ІХ. Харьков, 2017. С. 67-79.
10. Плужников В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній-концертній практиці ХІХ століття: автореф. дис. ... канд. музикознавства. Харків, 2006.
11. Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва: Музыка, 1966. С 146-188.

- 12.Л. Кирилина. Анализ произведения и история создания 5-й симфонии Бетховена. [электронный ресурс] URL: <https://magisteria.ru/beethoven/symphony-5>
- 13.Wilhelm Furtwängler [] URL: <http://www.classicalnotes.net/features/furtwangler.html>
- 14.Beethovens Orchestermusik und Konzerte. Das Handbuch. Hrsg. von O.Korte & A.Riethmüller. Laaber, 2013.
- 15.Ludwig van Beethoven. Interpretationen seiner Werke. 2 Bände. Laaber, 2008.
- 16.Edith Gerson-Kiwi and David Hiley, “Cheironomy,” Oxford Music Online: Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05510>. 2 John Curwen developed a system of tonic sol-fa hand gestures in the mid-nineteenth century that correspond to the Italian solfeggio syllables originally.
- 17.Timothy John Benge, “Movements Utilized by Conductors in the Stimulation of Expression and Musicianship” (DMA diss., University of Southern California, 1996), 3.
- 18.Harold Decker and Julius Herford, Choral Conducting Symposium. 2nd Ed. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1988), 123.
- 19.Wilhelm Ehmann, Choral Directing, trans. George Webb (Minneapolis, MN: Augsburg Publishing House, 1968), 110-111.
- 20.Scot Hanna-Weir, “Developing a Personal Pedagogy of Conducting” (DMA dissertation., University of Maryland, College Park, 2013), 92.
21. John Hart, “The Status of Music Education Conducting Curricula, Practices, and Values,” Journal of Music Teacher Education (2018): 1–15, <https://doi.org/10.1177/1057083718783464>.
- 22.Karl Gerkhens, Essentials in Conducting (Boston: Oliver Ditson Company, 1951).

23. William Finn, *The Art of the Choral Conductor, Volume II* (Evanston, IL: Summy-Birchard Publishing Company, 1960), 2.
24. Robert Demaree and Don Moses, *The Complete Conductor: A Comprehensive Resource for the Professional Conductor of the Twenty-First Century* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1995), 3.
25. Charles W. Chapman, "Conducting Gregorian Chant," *Choral Journal* 36, no. 10 (May 2010): 28-29.
26. William Wallace's series "The Conductor and His ForeRunners" ran between seven issues of *The Musical Times* between 1923-1924 and traces the history of choral conducting from ancient Egypt until that date. All seven installments are cited in the current article.
27. Gerson-Kiwi and Hiley, "Cheironomy."
28. Hickmann, *45 siecles*, 5.
29. Louis W. G. Barton, "The Culture of Medieval Music Calligraphy: Historical Background of Neume Notation," (*The Neume Notation Project*, 2003), <http://scribeserver.com/medieval/history.html>
30. Hans Hickmann, *45 siecles de musique dans l'Egypte ancienne: A travers la sculpture, la peinture, l'instrument* (Paris: Editions Richard-Masse, 1956), 7-8, translated by the author.
31. *Ibid.*, 612.
32. Charlton, "A Maitre d'orchestre," 342.
33. Wallace, "The Dawn of Modern Conducting," 211.
34. Arthur Jacobs, "Spohr and the Baton," *Music & Letters* 31, no. 4 (1950): 307-17.
35. William Wallace, "The Conductor and His Fore-Runners. III. The Evolution of Ecclesiastical Rhythms," *The Musical Times* 64, no. 969 (November 1, 1923): 758, <https://doi.org/10.2307/911529>.
36. Helmut Hucke, "Toward a New Historical View of Gregorian Chant," *Journal of the American Musicological Society* 33, no. 3 (1980): 437-67, <https://doi.org/10.2307/831302>.

37. William Wallace, "The Conductor and His Fore-Runners. II. The Beat in the Middle Ages," *The Musical Times* 64, no. 968 (October 1, 1923): 677, <https://doi.org/10.2307/911487>.
38. Wallace, "The Evolution of Ecclesiastical Rhythms," 759.
39. Gerson-Kiwi and Hiley, "Cheironomy."
40. Wallace, "The Evolution of Ecclesiastical Rhythms," 757- 758.
41. Angela Flynn (Director of Music and Liturgy, Immaculate Conception Catholic Church, Durham), in discussion with the author, July 16, 2018.
42. Wallace, "The Beat in the Middle Ages," 679.
43. *Ibid.*, 679.
44. Luis T. Zuleta, "The Chironomy," *Canticum Novum - Schola Cantorum Bogotensis*, 2002, http://interletras.com/canticum/Eng/Rhythm_chironomy.htm.
45. Flynn, in discussion with the author.
46. Devin Iler, "Václav Philomathes' 'Musicorum Libri Quattuor' (1512): Translation, Commentary, and Contextualization" (Ph.D. dissertation, University of North Texas, 2015).