

ЭВОЛЮЦИЯ ДИРИЖЕРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XVI – 1-й ПОЛОВИНЫ XX в.

В. М. Волоткович,

доцент, заведующий кафедрой духовой музыки

Белорусского государственного университета культуры и искусств

На современном этапе развития музыкальной культуры предъявляются особые требования к подготовке руководителей оркестровых коллективов. Как подтверждает практика, такая подготовка предусматривает не только свободное владение методикой организации деятельности оркестрового коллектива, навыками собственной дирижерской работы, но и наличие глубоких, прочных знаний истории развития мирового и отечественного дирижерского и оркестрового исполнительского искусства.

Очевидно, что дирижерское исполнительское искусство, уходя корнями в «шумовое» дирижирование Древнего мира, к настоящему времени значительно изменилось. На протяжении всего процесса эволюции трансформации подверглась не только суть дирижерского искусства, но и сама система жестов. Так, в эпоху Средневековья широко было распространено управление хором посредством «хейрономии» (от греческих слов «рука» и «закон»). В основе этого вида дирижирования лежала система условных движений рук, пальцев, головы и корпуса дирижера, с помощью которой он указывал темп, метр, ритм и даже условно воспроизводил контуры мелодии. С развитием оркестровой игры возникла необходимость в более четкой ритмической организации ансамбля. В этой связи в середине XVI в. сформировался новый способ дирижирования при помощи баттуты – палки-жезла. Однако уже в XVII–XVIII вв. практика дирижирования трансформировалась: управление коллективом с этого времени осуществлялось музыкантом, исполнявшим партию генерал-баса на органе или клавишине, что было предписано в партитурах того времени. Подобные образцы встречаются у К. Монтеверди, А. Корелли, И. С. Баха, Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна и др.

С XVIII в. в оперной практике зародилась система двойного дирижирования, где дирижер-клавесинист управлял певцами, а первый скрипач (концертмейстер) – оркестром. Иногда к двум руководителям прибавлялся третий. Это был хормейстер, управляющий хором, или первый виолончелист, сидевший рядом с дирижером-клавесинистом и игравший по его нотам басовый голос в оперных речитативах. При исполнении крупных вокально-инструментальных произведений число дирижеров доходило иногда до пяти.

Дальнейшее расширение состава оркестра, усложнение музыкального языка, рост динамического разнообразия музыки, стремление к большой выразительности оркестровой игры потребовало освобождения дирижера от участия в общем ансамбле и наделило его особыми полномочиями, а появление же дирижерской палочки (в 80-е гг. XVIII в.) стало символом признания самостоятельности дирижерской профессии.

Вплоть до эпохи романтизма в роли дирижеров в основном выступали композиторы, многие из которых внесли определенные новации в дирижерское и оркестровое искусство. Например, К. М. Вебер вошел в историю не только как один из первых дирижеров, взявший в руку дирижерскую палочку, но и как первый дирижер, разработавший стандартный порядок размещения оркестрантов – систему инструментальных групп, существующую до сих пор. Г. Берлиоз первым начал дирижировать, стоя лицом к оркестру, а также поставил вопрос о групповых репетициях, как обязательном условии достижения хорошего исполнения. Помимо этого композитор настаивал на необходимости воспитательной и учебной работы с музыкантами, считал знание оркестра и владение инструментровкой исходной позицией в обучении дирижированию.

Одним из первых «концертных» дирижеров, исполняющих чужую музыку, предстал Ф. Мендельсон, который заложил фундамент немецкой школы дирижирования и оказал значительное влияние на развитие исполнительской культуры и на воспитание художественных вкусов слушателей. Так, большое место в концертных программах занимала музыка И. Баха и Г. Генделя.

Начало теоретического осмысления искусства дирижирования было положено Р. Вагнером в статье «О дирижировании». В ней композитор рассматривает взаимообусловленность проблем мелоса и правильности темпа. Также Р. Вагнером были установлены «правила» оперного дирижера – указывать темп и ритм правой рукой, а вступление и нюансы левой, которые актуальны и по настоящее время.

С течением времени в мировой практике выделяются различные типы дирижеров, каждый из которых отличает определенная художественно-эстетическая концепция и исполнительская манера. Так, Ганс фон Бюлов (Германия, 2-я половина XIX в.) стал первым дирижером-виртуозом, а также впервые в истории музыкального искусства организовал выездные гастроли оркестра. Ф. Мотль, известный австрийский музыкант 2-й половины XIX – начала XX в., был дирижером-импровизатором, с которым никогда нельзя было заранее быть уверенным, как он будет сегодня дирижировать: «на 2» или «на 4», «на 6» или «на 2». Раскрывая основную идею произведения, он предоставлял оркестру возможность ее осуществить. И если исполнение Ф. Мотля, может быть, и не всегда отличалось тщательной отделкой деталей, но зато привлекало импровизационностью и непосредственным чувством.

Вершиной дирижерского искусства 2-й половины XIX – начала XX в. по праву считается дирижерская деятельность Г. Малера и А. Никиша. Оба дирижера, являясь духовными приемниками Р. Вагнера в исполнительстве, подняли искусство дирижирования на новую высоту. Они относились к дирижированию как искусству, боролись со штампами и рутинной. Диктатор Г. Малер и демократичный А. Никиш шли к своим достижениям разными путями. Интерес представляет их дирижерская техника. Например, Г. Малер придерживался «вагнеровских» темпов, используя ту же агогику и динамику. Дирижируя, он не отбивал равномерно такт, а свободно отмечал своей палочкой музыкальное содержание.

Образцом феноменальных дирижерских способностей и громадного трудолюбия явилась деятельность А. Тосканини. На-

пример, на Международной выставке в Турине в 1898 г. маэстро провел сорок три концерта, исполнив 133 произведения 54 авторов. Среди многих исполненных впервые сочинений – Шестая симфония П. И. Чайковского. В 1908 г. А. Тосканини возглавил итальянский репертуар Нью-Йоркского театра «Метрополитен-опера», за 7 лет он возобновил и поставил 85 опер, из них 59 итальянских.

В XX в. дирижирование становится профессиональным. С этого времени основное внимание теоретиками и практиками дирижерского искусства уделяется искусству дирижерской интерпретации. Например, австриец Ф. Вейнгартнер известен как выдающийся интерпретатор симфоний Л. Бетховена, Б. Вальтера – произведений В. Моцарта, Г. Малера, Ф. Шуберта, И. Брамса, Л. Бетховена, Дж. Верди, В. Фуртвенглер – Р. Вагнера и др. Репертуар О. Клемперера был необъятен: от И. Баха до К. Вайля, однако к числу его высших достижений принадлежат интерпретации музыки В. Моцарта, Л. Бетховена, А. Брукнера, Г. Малера, Р. Штрауса. Отметим, что О. Клемперер представлял собой тип дирижера-диктатора. Имея рост 192 см., дирижировал без подставки и без пульта – партитуру всегда выучивал наизусть. Для дирижера была характерна крайняя экономия в словесных объяснениях. С оркестрантами он вел себя резко, порой недопустимо грубо. Своих музыкантов и слушателей О. Клемперер потрясал впечатляющей передачей драматических конфликтов, страстным темпераментом.

Таким образом, можно отметить, что дирижерское исполнительское искусство в западноевропейской музыкальной культуре начиная с XVI в. и до 1-й половины XX в. проделало достаточно большой путь от первых робких попыток управления совместным исполнением произведения при помощи палки-жезла, или же исполнителем партии генерал-баса на органе или клавесине до понимания того, что дирижер – это отдельная профессия, очень важная и необходимая, требующая серьезной подготовки, незаурядных музыкальных способностей.