



На правах рукописи

ФЁДОРОВ Максим Вадимович

**ДИРИЖЕРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ)**

Специальность 17.00.02. – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

- 8 ДЕК 2011

Ростов-на-Дону – 2011

Работа выполнена в военном институте (военных дирижеров)
Военного университета

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор
Сенков Сергей Евгеньевич

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Леонов Василий Анатольевич

кандидат искусствоведения, доцент
Гилёв Александр Геннадьевич

Ведущая организация: Московский государственный университет
культуры и искусств

Защита состоится 21 декабря 2011 г. в 14 часов на заседании
Диссертационного совета Д 210.016.01 по присуждению ученых степеней
доктора и кандидата искусствоведения в Ростовской государственной
консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002
г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской
государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Автореферат разослан « 21 » ноября 2011 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



И. П. Дабаева

В истории научной мысли дирижирование, как деятельность и вид музыкального исполнительства, является своеобразным «оплотом» творческого лагеря, правила и особенности существования в котором, казалось бы, не подвластны объяснению. Действительно, количество парадоксальных и взаимоисключающих явлений, мирно соседствующих между собой в практической деятельности дирижера, не могут уместиться в рамках определенных догм, правил или законов. Наряду с этим, невозможно не замечать и факт, что на современном этапе развития специальности дирижеры-практики все чаще нуждаются в научной аргументации своей деятельности для дальнейшего конструктивного решения возникающих задач.

Существующий уровень осмысления вопросов творческого управления оркестровым коллективом еще не позволяет говорить о возможном обособлении и кристаллизации дирижирования как отдельной научной отрасли. Наряду с этим, в настоящее время значительно возрос интерес к разработке проблем, связанных с историей дирижерского искусства, с изучением отдельных вопросов дирижерского творчества, с научным анализом практической деятельности многих известных дирижеров. Эти тенденции, проявляющиеся как в отечественном, так и в зарубежном музыкознании, находят свое отражение в работах Л. М. Гинзбурга, Г. Л. Ержемского, В. В. Чистякова, П. Робинсона, Г. Деханта и, отчасти, Н. Лебрехта. В этих трудах рассматриваются важнейшие проблемы исполнительского процесса с опорой на научные сведения из областей истории, психологии, педагогики и пр.

Вместе с тем, в соответствующей литературе проблема дирижерской интерпретации музыкального произведения затрагивается лишь фрагментарно. В частности, работы Э. Лайнсдорфа, А. С. Сивизьянова, К. П. Кондрашина, Г. Н. Рождественского, и отдельные биографические очерки выдающихся дирижеров (Ш. Мюнша, Б. Э. Хайкина, Н. П. Аносова) содержат лишь некоторую долю ценного материала, который затрагивает интерпретацию нотного текста. Однако дирижерское искусство не возникло мгновенно. Оно формировалось на протяжении веков, оказывая все большее влияние на интерпретацию музыкальных произведений, исполняемых оркестром. И все же проблема трактовки композиторских сочинений в настоящее время освещена крайне слабо, несмотря на насыщенность и очевидную научную значимость указанной темы.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью в объяснении феномена интерпретации музыкального произведения на современном этапе развития музыкального искусства, в связи с эволюцией дирижерской функции. Основная направленность диссертации заключается в исследовании особенностей дирижерского воплощения музыки отечественных композиторов-классиков на примере трактовки «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова.

Объектом исследования является исполнительское мастерство дирижера.

Предмет исследования – дирижерская интерпретация музыкального произведения и ее компоненты.

Целью работы является описание, а также научное обоснование критериев и факторов, составляющих основу формирования исполнительской интерпретации в связи с эволюцией дирижерского искусства.

Для достижения поставленной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

1. Рассмотреть генезис и эволюцию представлений о дирижерском творчестве, направленном на раскрытие художественно-образного содержания музыкального произведения.

2. Сформулировать понятие дирижерской интерпретации, опираясь на освещение его системообразующих факторов и компонентов.

3. Проанализировать «Симфонические танцы» С. В. Рахманинова сквозь призму дирижерско-исполнительской деятельности автора и с опорой на трактовки указанного произведения Е. Ф. Светлановым и К. П. Кондрашиным.

4. Выявить особенности дирижерской трактовки образов и эволюции интерпретаторского стиля конца прошлого века.

Методологической основой диссертации послужили труды, в которых затронуты нижеследующие области знания:

- процесс дирижерского творчества (Л. М. Гинзбург, И. А. Мусин);
- психологические особенности дирижерского творчества (Г. Л. Ержемский, В. В. Чистяков);
- общий анализ музыкального творчества (Б. В. Асафьев, Л. А. Мазель, В. В. Протопопов, С. С. Скребков, Ю. Н. Холопов, В. А. Цуккерман, Б. Л. Яворский);
- художественно-философская интерпретация произведений С. В. Рахманинова (В. И. Брянцева, Е. И. Вартанова, К. В. Зенкин, А. И. Кандинский, Ю. В. Келдыш, Б. С. Никитин, Л. П. Синявская);
- психология музыкального восприятия (В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, В. И. Петрушин, Б. М. Теплов, А. В. Торопова).

Методы исследования и их применение:

1. Исторический метод с присущей ему хронологической описательностью использован для выстраивания в определенной последовательности событий и фактов, излагаемых в работе.

2. Метод сравнения применен при анализе мемуарной, научной и педагогической литературы, где содержатся словесно-поэтические характеристики музыкальных образов в сочинениях С. В. Рахманинова. Таким путем рассмотрены и особенности интерпретации одного и того же произведения разными дирижерами.

3. Спектральный анализ звука использован при изучении слухового восприятия оркестрового тембра в условиях модуляций обертонового состава.

4. Микширование частот применено для придания спектрограммам формы, обусловленной задачей эксперимента, проведенного с целью выявления возможности дирижерского управления оркестровым тембром.

5. Аудиторная оценка, включающая в себя анкетирование и констатацию объемных, осознательных и светлотных звуковых качеств, использована с целью чувственной фиксации модуляций в звуковой окраске.

6. Статистический метод употреблен при подсчете результатов эксперимента.

Научная достоверность и корректность исследования обусловлена обращением к теоретическим работам, граничащим с темой диссертации, а также экспериментальной проверкой некоторых положений работы с применением объективных и субъективных методов.

Научную новизну диссертации составляет нижеследующее:

1. Систематизация исторических данных о генезисе дирижерского искусства и исполнительских традиций.

2. Формирование представлений о дирижерской интерпретации в современном исполнительстве с ее системообразующими факторами.

3. Изучение дирижерского наследия С. В. Рахманинова и выявление особенностей исполнительского стиля.

4. Обнаружение традиционных линий в оркестровом исполнительском стиле, заложенных С. В. Рахманиновым и поддержанных Е. Ф. Светлановым и К. П. Кондрашиным.

5. Выявление посредством экспериментального исследования фактора, который воздействует на восприятие оркестрового тембра и создание теоретической предпосылки для произвольного и осознанного управления окраской звука.

Теоретическое и практическое значение работы состоит в том, что она вносит вклад в изучение русской дирижерской школы, в освещение интерпретаторской традиции. Опираясь на материалы диссертации, представляется возможным экстраполировать методологические принципы при изучении трактовки других произведений. Результат экспериментального исследования дает дирижерам инструмент для управления оркестровым тембром, в связи с решением тех или иных художественных задач.

Материалы работы могут быть использованы в курсах дирижерских дисциплин, а также практикующими дирижерами.

Апробация основных положений работы проходила на заседаниях военно-дирижерской кафедры военного института (военных дирижеров) Военного университета. Основные результаты исследования отражены в 4 публикациях, в выступлении на конгрессе International Confederation Of Music Societies (Международной конфедерации музыкальных сообществ) «CISM»¹, в выступлении на X Российских оркестрово-хоровых ассамблеях².

¹ Тема: «К вопросу об истории развития военной музыки России от момента возникновения до начала XX века». Москва 2009 г.

Положения, выдвигаемые на защиту:

1. Дирижерская интерпретация есть особое явление в музыкальном исполнительстве, наделенное рядом специфических особенностей.
2. Целостный анализ интерпретации требует (среди прочего) привлечения сведений об эволюции композиторского стиля.
3. Дирижерская творческая деятельность С. В. Рахманинова представляет интерес для теоретических исследований, аудиозаписи его выступлений с оркестром имеют большое практическое значение при оценке дирижерского таланта композитора. Такие звуковые свидетельства способствуют поиску характерных исполнительских черт, пониманию авторского «видения» способов, служащих воплощению музыкального материала.
4. «Симфонические танцы», как квинтэссенция композиторского таланта С. В. Рахманинова, ставят перед дирижером серьезные задачи, решение которых позволяет реализовать художественно-образную сторону исполнения.
5. Интерпретации «Симфонических танцев» Е. Ф. Светлановым и К. П. Кондрашиным указывают путь к пониманию состояния современного исполнительского оркестрового стиля отечественной музыкальной культуры, в целом.
6. Управление оркестровым тембром подчинено определенным правилам и обусловлено особенностями слухового восприятия спектрального состава звука.

Структура диссертации: работа состоит из трех глав, Введения, Заключения, Библиографии, Приложения, в котором помещены нотные примеры, Протокол и материалы проведения эксперимента.

Основное содержание диссертации

Глава I – «Становление дирижирования как самостоятельного вида музыкально-исполнительской деятельности (до начала XX века)» состоит из трех разделов. В первом из них – «Генезис дирижерского искусства в Европе» – рассмотрена ретроспектива управления оркестром.

Примерно в XX-X веках до н.э. в Древней Греции на смену ритмическому удару, который издавна служил средством организации большого числа людей, пришел иной способ управления исполнением - при помощи движений пальцев рук и головы руководителя. Такой способ руководства стали именовать «хейрономией» (от греч. «χέρη» – рука, «νόμος» – закон). Что-то из подобного управления коллективным исполнением сохранилось и в современном дирижировании.

В 1564 году Джованни Пьерлуиджи Палестрина (1525-1594), не только известный композитор того времени, но и дирижёр, впервые применил баттуту (battuta – итал. палка, жезл). Так начался период «шумного

² Тема: «Дирижерское искусство интерпретации сквозь призму анализа дирижерского творчества С. В. Рахманинова». Москва 2011 г.

дирижирования». Хотя это и было удобно музыкантам для верного ощущения ритма, точности ансамбля, в плане достижения большого художественного смысла использование такого вида управления музыкальным коллективом явилось «тупиковым» путем.

В это же время начинается расцвет генерал-баса (XVI-XVIII вв.). Предполагалось, что клавесинист с партитурой, расположенной на пюпитре инструмента, не только должен играть свою партию, но и управлять исполнением концерта или оперы. При подобном «дирижировании» не приходится говорить об интерпретации в современном смысле слова. Из-за погрешностей в управлении ритмический ансамбль уже сравнительно больших оркестров того времени налаживался только после нескольких тактов игры, которые Г. Ф. Телеманн называл «собачьими» («hundetakt»).

Уже в период жизни И. С. Баха в исполнительской практике стало использоваться так называемое двойное дирижирование. При этом концертмейстер-скрипач «распоряжался» оркестром, а клавесинист – хором и солистом. Существовало даже тройное дирижирование, когда в дополнение к двум упомянутым руководителям капельмейстер осуществлял общее управление исполнением. Причем, этот капельмейстер держал в руках один или два свитка бумаги (харты) или жезл (баттуту) для большей наглядности. Подобное распределение дирижерских функций часто приводило к нарушению исполнительского ансамбля и со временем изжило себя.

К концу XVIII века дирижёр все чаще перестает быть одним из инструменталистов-участников исполнения; теперь он по-настоящему возглавляет коллектив, как правило, стоя перед музыкантами. Это обстоятельство значительно улучшило руководство совместной игрой и степень воздействия маэстро на оркестрантов. Естественный ход событий привел к тому, что за дирижёрским пультом оказались особо выдающиеся оркестровые музыканты разных специальностей (чаще всего, скрипачи), или пианисты из числа оперных концертмейстеров, а также композиторы.

Важным этапом в истории дирижирования стала смена смычка в руках руководителя оркестра на дирижёрскую палочку. В 1812 году, во время музыкального фестиваля, который проходил в Вене, она была впервые введена в практику И. Мозелем. Затем, в 1817 году К. М. Вебер в Дрездене и Л. Шпор во Франкфурте-на-Майне превратили дирижерскую палочку в необходимый атрибут нового дирижёрского облика. Однако данное нововведение прошло нелегкий путь, вызвало массу критики, как со стороны музыкантов, так и публики. Все же, несмотря на различия во мнениях, управление оркестром с помощью дирижёрской палочки оказалось целесообразным. А широко распространенные в свое время жалобы, насмешки, карикатуры на дирижёров, связанные с новой техникой управления оркестром, постепенно исчезли. Тем не менее, капельмейстеры,

управляя оркестром, все еще были обращены лицом к публике³, а не к оркестру.

В данном разделе охарактеризован вклад, который внесли в развитие практического дирижирования Л. Бетховен, Л. Шпор, Г. Спонтини, Ф. Мендельсон, О. Николаи.

Второй раздел главы – «Зарождение дирижирования в России» – посвящен генезису российского капельмейстерского искусства, которое имеет некоторые общие черты с таковым в Западной Европе.

Значительным шагом на пути к зарождению дирижирования стало создание в 1547 году (в период царствования Ивана IV) Приказа Большого Дворца – первого органа управления военной музыки. И хотя в документе, учреждающем названный орган, не была определена роль руководителя музыкальным исполнением и способы управления совместной игрой, все же это был первый законодательный акт, в котором конституировано музыкальное сопровождение государственных мероприятий.

В первой половине XVIII века в общественной жизни России произошли значительные изменения, связанные с деятельностью Петра I. Состав оркестров в эту эпоху был, по преимуществу, духовым⁴. Однако с 1726 года в военные оркестры разрешалось вводить и струнные инструменты, что положило начало формированию бальных коллективов, получивших впоследствии широкое распространение в помещичьих усадьбах.

В 1731 году (в царствование Анны Иоанновны) был учрежден Придворный оркестр численностью в 20 человек, который состоял преимущественно из валторнистов, трубачей, гобоистов, флейтистов и литавристов.

Для придворной музыкальной жизни XVIII века было характерно преобладание иностранцев. Во главе оркестра стояли приглашенные из Италии Б. Галуппи, Ф. Антониоли, В. Манфредини (учитель Павла I), Дж. Сартти, Дж. Б. Мартини, Д. Паизиелло, из Германии – И. Гюбнер, Г. Ф. Раупах и другие.

В процессе созревания русской национальной музыкальной культуры шло взаимообогащение двух сфер – придворно-аристократической, связанной с универсально-европейским влиянием, и национальной, несущей в себе народные традиции, которые наиболее полно проявились в усадебном крепостном исполнительстве.

Долгое время бытовало мнение, что в описываемый период русских дирижеров не было вовсе. Однако оно оказалось ошибочным. Так, к примеру, в историю русской национальной музыкальной культуры вошел Евстигней

³ Обращение дирижера лицом к оркестру произойдет чуть позже и совершит революцию в дирижировании, которая будет связана с именами Г. Берлиоза, Ф. Листа и Р. Вагнера.

⁴ В 1711 году положено начало военно-оркестровой службе России с использованием западноевропейского инструментария.

Ипатович Фомин (1761-1800). Академик Болонской филармонии⁵ некоторое время был капельмейстером частного театра Медокса в Москве. В 1797 году Е. И. Фомин в звании профессора музыки был принят на службу в Петербургскую Императорскую оперу.

Русские музыканты постепенно вытесняли иностранных капельмейстеров из усадебных оркестров. В частности, дирижером у Воронцова был Петр Яблочкин. Капельмейстерами в других крепостных оркестрах служили: у Г. И. Бибилова – Куликов (позднее – Синицын и Кашин), у В. В. Орлова-Давыдова – Л. С. Гурилёв (отец), у П. Б. Шереметьева и Н. П. Шереметьева – С. А. Дегтярев и Калмыков, у И. Г. Чернышова – Островский, у П. А. Столыпина – Уваров. Такие же изменения происходили и в столице. К примеру, в штатах Придворного оркестра от 1791 года обнаруживается имя концертмейстера второго бального оркестра Василия Пашкевича (1742-1800). Автор известных опер и романсов, он начал службу скрипачом, а в 1789 году был назначен капельмейстером.

Важную роль в музыкальной жизни России сыграли объединения граждан. В 1802 году было основано Санкт-Петербургское филармоническое общество, названное в честь Й. Гайдна. Среди дирижёров, долгое время выступавших в концертах данного объединения до 1882 года, следует назвать Алексея Париса (30 концертов). В 40-е годы с названным обществом плодотворно сотрудничал К. Ф. Альбрехт (10 концертов). Для участия в филармонических вечерах приглашались и оперные дирижёры, вначале К. Н. Лядов (отец композитора А. К. Лядова), а затем Э. Ф. Направник (20 концертов). Из числа русских дирижёров выступали также К. Б. Шуберт (8 концертов), А. Г. Рубинштейн (4 концерта), К. Ю. Давыдов (6 концертов).

В данном разделе освещается и тот вклад, который внесли в развитие отечественной школы дирижирования М. И. Глинка, М. А. Балакирев, А. Г. Рубинштейн, Н. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков и др.

Несомненно, дирижерское искусство в XIX веке все еще находилось в стадии зарождения. В консерваториях не учили студентов управлению оркестром. Музыкальная практика, как и столетия назад, выдвигала дирижеров из числа исполнителей-инструменталистов. Техника управления оркестром тоже переживала период первоначального развития. Мимика, взгляд, жест, повелевающий десятками музыкантов-исполнителей, еще не стали обычным атрибутом дирижерского искусства. Даже привычные ныне схемы тактирования начали постепенно складываться лишь после того, как руководитель оркестра повернулся спиной к публике. Вполне естественно, что понятие интерпретации охватывало не столь обширную сферу, как в настоящее время. Главной задачей дирижера было обеспечение совместной

⁵ Этого почетного звания были удостоены лишь 2 композитора-иностранца – В. А. Моцарт и Е. И. Фомин.

игры музыкантов⁶. Отсюда берет свое начало и «сочувственное» отношение публики к игре симфонических оркестров, и мягкость музыкальной критики.

В третьем разделе главы – «У истоков исследования дирижерской деятельности» – рассмотрены первые труды, в которых предприняты попытки осмысления капельмейстерской деятельности.

В XVIII веке дирижирование, как вид исполнительства, переживало начальный этап своего развития. Несмотря на то, что многие особенности работы дирижера были еще не познаны, в данный период времени появились труды, в которых были совершены попытки проникнуть в суть относительно новой музыкальной деятельности.

Трактат Иоганна Маттезона (1681-1764) «Der Vollkommene Capellmeister etc.» («Совершенный капельмейстер») был создан на исходе века генерал-баса, в 1739 году. В соответствии с названием книги, ее автор суммирует все музыкально-теоретические и практические знания своего времени. О дирижировании же, как таковом, Маттезон написал немного, т.к. сама эта музыкальная специализация была выражена пока что весьма слабо. Собственно говоря, не существовало и конвенциональной дирижерской техники.

Спустя 13 лет, в 1752 году Иоахим Кванц (1697-1773) издал «Опыт наставления по игре на поперечной флейте», в котором также содержится обобщение всего ценного, что было в музыкальной практике того времени. Автор указанного труда более тридцати лет руководил придворным оркестром прусского короля Фридриха Великого. Кванц затрагивает все известные ему проблемы исполнительской эстетики, в значительной мере игнорируя заявленную тему, которая занимает едва 15% всего объема работы. Поэтому, когда Арнольд Шеринг⁷ (1877-1941) подготовил новое издание «Опыта», изъяв весь раздел, касающийся флейты, данный труд сразу же занял место среди книг о музыкальном исполнительстве и дирижировании, в том числе.

Спустя 30 лет увидела свет работа Карла Людвиг Юнкера (1740-1797) «Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors» («Некоторые важнейшие обязанности капельмейстера или музыкального директора»). В ней автор уделяет пристальное внимание исполнительской трактовке темпов, формирует три основных правила, руководствуясь которыми дирижер может определить скорость исполнения музыкального произведения. Первое из них предполагает изучение причины и обстоятельств, сопутствовавших написанию музыкального произведения, второе – требует обращения к его программе, третье – указывает на необходимость учета специфических особенностей при аккомпанементе солистам-инструменталистам и певцам. Кроме того, К. Л. Юнкер дает

⁶ Согласно устным свидетельствам, передаваемым оркестровыми музыкантами из поколения в поколение, если оркестр играл вместе от начала и до конца то или иное произведение без остановок и расхождений, то подобное исполнение расценивалось публикой как выдающееся.

⁷ Немецкий музыковед, автор трудов о музыке Возрождения, барокко, просвещения.

понять, что характер музыки является чуть ли не основным в исполнительской концепции. Представления о «радости» и «грусти», являются своеобразными ориентирами подвижного и медленного темпа.

Однако, ни в работе И. Кванца, ни у К. Л. Юнкера не обнаруживаются сведения о каких-либо специфических знаниях, необходимых дирижеру.

Первым, кто задумался о способах передачи опыта и наработанных знаний следующим поколениям, стал известный капельмейстер и хормейстер Ф. Гасснер. Еще в 1838 году он издал «Partiturkenntnis, ein Leitfaden zum Selbstunterricht etc.» - руководство по изучению партитуры. Спустя 6 лет, Гасснер создал весьма полезное пособие под названием «Dirigent und Ripienist» («Дирижёр и оркестрант»). В указанном труде автор четко определил, какие дополнительные знания необходимы дирижёру для осуществления профессиональной деятельности.

В данном разделе главы рассмотрен также вклад Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Ф. Листа в формирование взглядов на искусство управления оркестром.

Обособление и кристаллизация дирижерской специальности в XVIII веке, а также последовавшее за этим довольно стремительное развитие дирижирования в XIX столетии явились для музыкального мира своего рода «трамплином» к грядущему XX веку – периоду еще более существенного скачка в развитии искусства управления оркестром. К концу XIX столетия были более или менее разрешены проблемы тактовых схем, определены функциональные возможности и особенности использования дирижёрской палочки.

В указанное время дирижеры смело экспериментируют с составами оркестров, ищут оптимальный порядок их размещения на сцене и оркестровой яме, а также изучают вопросы, связанные с интерпретацией, более глубоко, чем XVIII веке. Как итог, в начале XX столетия дирижёрское исполнительство достигает такой степени развития, которая позволила выделить различные направления в подходах к раскрытию сущности дирижерской специальности, что впоследствии трансформировалось в зарождение отдельных национальных дирижерских школ. Главным основанием для такого рода вывода являются факты открытия в ряде европейских консерваторий – Парижской, Лейпцигской, Пражской, а чуть позже в России – Петербургской, Московской – специальных дирижёрских классов. Таким образом, дирижёрское образование приобрело организованные формы, включившись в общую систему музыкального образования в качестве самостоятельной специальности.

Глава II – «Дирижерская трактовка – особое явление в музыкальном исполнительстве» – содержит 3 раздела. В первом из них – «Эволюция представлений об интерпретации» – рассмотрены проблемы трактовки, связанные с темпом, громкостной динамикой, ритмом, уделено внимание иным значимым средствам, в числе которых важнейшее место занимают штрихи и кульминация.

Искусство дирижёра – интерпретатора прошло значительно эволюционировало. Религиозно настроенный мир Средневековья не признавал трактовку в ее современном понимании, как индивидуализированное выражение мыслей и чувств исполнителя. Однако в течение последних столетий существовавшее положение постепенно изменялось, что стало весьма заметным в период классицизма. И все же время «персонализированной интерпретации» наступило лишь с началом эпохи романтизма. Субъективный подход к трактовке того или иного сочинения стал характеризоваться как свободное выражение воли музыканта. В ответ композиторы начали ограничивать «произвол» исполнителей. К примеру, Г. Малер так насыщает Финал Второй симфонии авторскими ремарками, что даже указывает расположение оркестра на сцене и позиции валторнистов при игре тех или иных фрагментов. Но стремление дирижеров (как и музыкантов-инструменталистов) к свободе самовыражения качнуло «маятник» в другую сторону: как свидетельствуют грамзаписи 20-30-х годов, строгое выдерживание темпа (особенно в кантлене) стало считаться чуть ли не дурным вкусом.

Наряду с эволюцией общих представлений об интерпретации трансформировались и взгляды на ее компоненты. В частности, громкостные изменения оркестрового звука обогатились постепенным усилением и ослаблением звучания в дополнение к уже существовавшим его «ступенчатым» модуляциям. В XIX столетии произошло огромное изменение в представлениях о штрихах, что было связано с туртовской реформой смычка, предназначенного для игры на струнных инструментах. Если вплоть до конца XVIII века доминирующей артикуляцией являлось чередование *legato* и *detashe*, то всего лишь спустя 50 лет палитра управления звучанием существенно обогатилась. Данное обстоятельство оказало огромное влияние на формирование штрихов при игре на всех инструментах.

Эволюционировали и эстетические представления о тембрах. Однако они были связаны лишь с изменениями в технике игры, в конструкции инструментов. Произвольное же управление оркестровым тембром до сих пор осуществляется дирижерами интуитивно, не опираясь на какие-либо научные сведения.

Для выяснения объективных закономерностей воздействия дирижера на тембр звучания оркестра нами проведено экспериментальное исследование с привлечением методов спектрального и аудиторного анализа, обработки звука.

Реципиентам (5 человек) демонстрировались звуковые записи трех оркестровых аккордов в исполнении оркестра духовых инструментов смешанного состава – мажорное трезвучие, минорное трезвучие и малый мажорный септаккорд в равной громкости. Спектрам этих аккордов были заранее приданы нижеследующие формы, обозначенные номерами (Рис. 1).

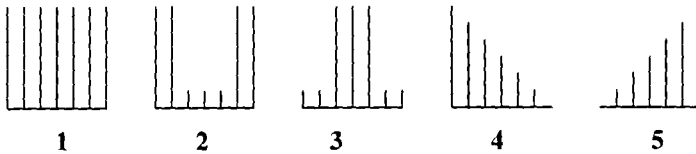


Рис. 1

Спектры оркестрового звучания,
подвергшиеся искусственным изменениям

В ходе эксперимента изучено воздействие нижеуказанных спектров на восприятие звучания:

1. Полный спектр (все частоты выведены на один уровень);
2. Без средних частот (частоты среднего уровня убраны);
3. Без верхних и нижних частот (указанные частоты вырезаны);
4. Превалирование низких частот;
5. Превалирование верхних.

Участникам эксперимента были розданы опросные листы, которые содержали объемные, светлотные и осязательные характеристики для описания слухового ощущения от звучания аккордов. Кроме того, респонденты могли добавлять в опросные листы и собственные характеристики звучания.

По результатам эксперимента составлена общая таблица совпадений (Рис. 2).

Сводная таблица результатов эксперимента (число ответов)				
Спектр №1	Спектр №2	Спектр №3 ⁸	Спектр №4	Спектр №5
полный – 15	полный – 0	широкий – 0	мягкий – 15	тусклый – 3
пустой – 0	пустой – 15	узкий – 15	жесткий – 0	яркий – 12

Рис. 2

Общая таблица совпадений в ответах респондентов.

Как оказалось, восприятие комплексного спектра, как тембра, подчинено тем же закономерностям, что и слуховое ощущение от отдельно взятого звука (см. исследования Е. В. Назайкинского и Ю. Н. Рагса). Вместе с тем, дирижер может изменять окраску оркестрового звучания в широких пределах, посредством усиления или ослабления определенных частот, соответственно с решением художественных задач.

Если в аккорде превалируют в громкости звуки верхнего регистра, то звучание характеризуется как резкое, блестящее. Когда же громкость аккордовых звуков увеличивается по мере их повышения, тембр приобретает

⁸ Респонденты отметили, что звучание данного спектра было не только узким, но и слышалось как «слабое».

светлый характер. Обратное происходит при уменьшении звучности по мере возрастания высоты указанных звуков. В таком случае тембр приобретает мягкий или тусклый характер.

Особое место в управлении тембром занимают характеристики, касающиеся «метрических» показателей звучания – широкий - узкий, пустой - полный. Данные оценки возникают по причине различной громкости оркестровых голосов в аккорде. Ощущение узости звучание вызывается «выпадением» крайних частот. Тембровая пустота возникает при ослаблении средних голосов аккорда.

В разделе – «Значимость стиля» – рассмотрены фундаментальные (музыкаведческие) и прикладные (практические) аспекты.

Интерпретация музыкального произведения подразумевает знание композиторского стиля, который неразрывно связан с тем или иным периодом в истории музыки. Значимость указанного стиля не всегда была одинаковой. К примеру, далеко не каждый профессиональный исполнитель сможет определить принадлежность того или иного произведения к творчеству Й. Гайдна, В. А. Моцарта, И. Козловского, хотя эти композиторы жили и сочиняли в различной национальной среде. Следовательно, вплоть до XIX века важнейшее значение для интерпретации приобретает знание стиля эпохи. И лишь в музыке композиторов-романтиков на первый план выходит личность творца с его эмоциями и страстями. Существенным в характеристике представляется и национальный компонент, зачастую служащий ключом к пониманию композиторского стиля.

Для каждого национального музыкального стиля характерен ряд специфических особенностей. В частности, немецкая музыкальная культура с приоритетами строгого ритма и темпа значительно отличается от итальянской, ставящей на первое место главенство мелодии и многочисленных агогических отклонений. Испанская музыка характеризуется, образно говоря, «величавостью», «горделивостью», а также обостренным чувством ритма, в то время как французам присуща утонченность, изысканность, изящность.

По сути дела, дирижерское понимание композиторского стиля включает в себя конкретные знания, касающиеся вариативных средств художественной выразительности, которые представлены громкостной динамикой, агогикой, оркестровым тембром, темпом, штрихами. В этой связи всегда остро стоит вопрос об аутентичности исполнения. Несомненно, оно возможно лишь теоретически. К примеру, струнная группа времен Венской классической школы использовала смычки и струны, которые давали очень мягкое (даже расплывчатое) и тихое звучание. Тембры духовых инструментов тоже заметно отличались от нынешних.

Не меньше проблем возникает и с аутентичной трактовкой произведений, созданных в XIX веке. В частности, П. И. Чайковский всегда использовал натуральные трубы, на которых сейчас уже не играют. Вместе с тем, тембр этих инструментов значительно отличался от хроматических.

Кроме технических трудностей, усложняющих процесс аутентичной дирижерской интерпретации, есть еще и эволюция исполнительских стилей. Так, к примеру, привычное ныне вибрато струнной группы еще не существовало в XVIII веке. Даже в начале XX столетия не все скрипачи использовали в своей практике данное средство художественной выразительности. Звуковые «опухолы» (т.е. *crescendo* в начале каждого звука) были правилом «хорошего тона» в XVIII веке, судя по описанию Л. Моцарта, а сейчас служат признаком дурного музыкального вкуса.

Итак, учитывая особенности композиторского стиля при дирижерской интерпретации произведения, нельзя игнорировать и специфику исполнительства, присущую тому или иному времени.

Раздел – «Жанр как один из критериев трактовки» – посвящен воздействию жанровых особенностей произведений на их интерпретацию.

Музыкальный жанр не несет в себе основной нагрузки при выработке дирижером исполнительской концепции и может выступать только в связке с понятием «музыкальный стиль». И все-таки, род музыки оказывает огромное влияние на интерпретацию. Данное утверждение относится, прежде всего, к танцевальным жанрам. К примеру, после основания во Франции Академии танца (вторая половина XVII века) зародилась хореография (т.е. описание танца). Первым канонизированным жанром стал менуэт. Затем его описание изменялось, увеличивалось число «па» и вслед данному процессу шло расширение музыкальной формы. Подобное происходило и с другими танцевальными формами. Однако были и исключения. К примеру, русский народный танец – кадрили⁹ имеет до 16 фигур, исполняемых на одну и ту же музыкальную тему.

Очевидно, все жанровые средства, т.е. мелодические, ритмические, гармонические обороты, темпы, типы фактуры, пропорции частей, использованные для создания соответствующего образа, составляют форму сочинения. Разумеется, данные компоненты претерпели значительную эволюцию. Однако эта эволюция была обусловлена трансформацией самих жанров. К примеру можно привести двухчастный менуэт XVII века, который в XVIII веке разросся до сложной трехчастной формы и стал частью симфонического цикла.

Таким образом, проведя анализ национального, индивидуального стиля композитора, определив особенности жанра, формы и музыкального языка произведения, дирижер подходит к решению главной задачи – пониманию содержания произведения, оценке его образного мира. В результате им вырабатывается своя исполнительская концепция.

Глава III – «Некоторые особенности дирижерской интерпретации оркестровых сочинений С. В. Рахманинова (на примере “Симфонических танцев”») - включает в себя четыре раздела. В первом из

⁹ Английский танец под названием контрданс получил во Франции новое наименование – «кадриль». Потом он был завезен в Россию, где и считается народным танцем.

них – «Дирижерская деятельность С. В. Рахманинова – феномен русской музыкальной культуры XX века» – рассмотрена работа композитора и пианиста в качестве дирижера.

Первый дирижёрский опыт Сергей Васильевич приобрел в октябре 1893 года в стенах Киевского оперного театра, где под руководством автора была осуществлена постановка оперы «Алеко». Объективно оценивая исполнение, пресса¹⁰ отозвалась о дирижёре в целом, положительно, отмечая лишь некоторые недостатки.

Следующий этап дирижёрской деятельности С. В. Рахманинова связан с Мамонтовской частной оперой в Москве¹¹ (1897-1898 гг.). В конце 1898 года С. В. Рахманинов получает приглашение участвовать в концерте Лондонского филармонического общества. Его выступление состоялось 7/19 апреля 1899 года. Молодой автор играл свой Первый концерт для фортепиано с оркестром, прелюдию cis-moll (op. 3), дирижировал симфонической фантазией «Утес». Отзывы о выступлении были очень теплыми, а известный лондонский еженедельник «Black and White» дал по-английски скупую, но при этом содержательную статью о концерте.

В следующий раз С. В. Рахманинов соприкоснулся с управлением оркестром осенью 1904 года, когда занял должность дирижёра Большого театра. Первым событием, обратившим на себя внимание общественности, стала постановка оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки, прошедшая при участии Ф. И. Шаляпина (Сусанин), А. В. Неждановой (Антонина); декораторами были К. А. Коровин и А. М. Васнецов. Но основная часть одобрительных отзывов была направлена в адрес дирижёра. Отмечалось, что оркестр у нового дирижера звучит по-особенному.

Обращает на себя внимание интенсивность дирижерской работы С. В. Рахманинова в Большом театре в сентябре-октябре 1904 года: 3 сентября – «Русалка», 10 сентября – «Евгений Онегин», 17 сентября – «Князь Игорь», 21 сентября – «Жизнь за царя», 1 октября – «Пиковая дама». Это была трудная пора, однако С. В. Рахманинов с блеском прошел испытание и взшел на большую эстраду.

Публика, приходившая в театр, была счастлива, если видела за дирижёрским пультом С. В. Рахманинова. Великолепно звучали под его руководством оперы «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Демон». С. В. Рахманинов осуществил в Большом театре три премьеры. Две из них были представлены его собственными операми – «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини», а третья – «Пан воевода» Н. А. Римского-Корсакова.

Наряду с музыкальными заслугами, увенчавшими деятельность С. В. Рахманинова в Большом театре, композитор провел в жизнь очень важное нововведение: дирижерский пульт был перенесен на то место, где он

¹⁰ Впервые о дирижировании С. В. Рахманинова написал неизвестный рецензент газеты «Киевское слово» (1893 год).

¹¹ Началу работы в Мамонтовской опере предшествовал провал исполнения Первой симфонии С. В. Рахманинова в Русских симфонических концертах в Петербурге и последовавшая депрессия, повлекшая за собой композиторский кризис.

располагается в оперном оркестре и сейчас. До этого дирижер сидел прямо за суфлерской будкой, т.е. располагался спиной к оркестру. Находясь ближе к певцам, руководитель не имел необходимого визуального контакта с музыкантами.

В числе работ С. В. Рахманинова был значительный ряд концертных программ симфонического оркестра, в которых он показал себя в качестве популяризатора музыки отечественных композиторов. В восторженных откликах публики и критики утвердилось мнение, что С. В. Рахманинов по праву занимает место крупнейшего русского дирижера, которого можно смело сравнивать с феноменом Артура Никиша.

Во время своего первого посещения Америки в 1909-1910 годах С. В. Рахманинов выступал как солист с виднейшими дирижерами, такими как Л. Стоковский, Г. Малер. Это общение позитивно повлияло на дирижёрский опыт С. В. Рахманинова. За три месяца гастролей он провел 26 концертов, сам дирижировал своей Симфонией №2, симфонической поэмой «Остров мертвых», а также увертюрой «1812 год» П. И. Чайковского и симфонической картиной «Ночь на лысой горе» М. П. Мусоргского. Успех был настолько велик, что С. В. Рахманинову предложили занять пост дирижера Бостонского симфонического оркестра, от которого он отказался.

Говоря о дирижерском облике С. В. Рахманинова, следует отметить, что он более тяготел к исполнению монументальной, эпической музыки русских авторов, требующей большой воли и энергии. Среди западных композиторов некоторое предпочтение было отдано Э. Григу. С. В. Рахманинова привлекала свежесть колорита, одухотворенность и лиризм, пронизывающий музыку этого художника звукописи.

Очевидно, воспитание своего индивидуального дирижерского стиля у С. В. Рахманинова не происходило обособленно от общих исполнительских тенденций времени. Кроме накопления собственного опыта, очень полезным стало творческое общение с виднейшими дирижерами своего времени, в числе которых П. И. Чайковский, А. Г. Рубинштейн, позднее – Н. А. Римский-Корсаков, А. Никиш, а далее – Ю. Орманди, А. Тосканини, Л. Стоковский, Г. Малер, С. А. Кусевицкий и другие.

С. В. Рахманинов считал, что дирижерский дар является врожденным, а не благоприобретенным, выделяя важнейшие качества, необходимые для успешного управления оркестром: огромное самообладание, спокойствие (но не безмятежность или равнодушие), высокая интенсивность музыкального чувства, совершенная уравновешенность мышления и полный самоконтроль. Именно такие черты, судя по отзывам современников, приведенным в диссертации, были присущи дирижерскому стилю С. В. Рахманинова.

Обобщая сведения, полученные из рецензий на концерты Сергея Васильевича, можно сделать вывод, что язык его жеста отличался большой собранностью и сосредоточенностью. Сами же движения были сдержанны и скупы.

Как известно из подлинных материалов, исполнение С. В. Рахманинова всегда представлялось очень одухотворенным и взволнованным. Несомненно

и то, что в дирижерской практике мастера нашли отражения характерные черты собственного композиторского стиля – всепроникающее ритмическое начало и непрерывность звукового потока.

Значительную часть штрихов к дирижерскому портрету С. В. Рахманинова вносит анализ трех собственных сочинений, записанных композитором на грампластинки: «Вокализ» (авторская транскрипция для симфонического оркестра), симфоническая поэма «Остров мертвых» и Третья симфония. Одним из главных достижений дирижерского творчества С. В. Рахманинова можно по праву считать его неповторимую **агогику**. В упомянутых трёх записях определенно прослеживается прочная связь дирижера с оркестром, которая позволяла совершать любые отклонения от темпа или максимально выразительно исполнять музыкальную фразу для создания своего художественного образа.

Значительный интерес представляет собой трактовка темпов, громкостной динамики, штрихов. В частности, в оркестре С. В. Рахманинова обнаруживается два вида *legato*: традиционное, т.е. с четкой звуковысотной гранью между соединяемыми тонами и специфическое для струнных инструментов, при котором указанная грань отсутствует. Второй способ исполнения граничит с *glissando*. Такого рода трактовка *legato* обнаруживается в ключевые моменты наиболее лиричных и нежных эпизодов, таких как, например, побочная партия I части из Третьей симфонии. Подобное глоссандирование было в большой моде, т.е. являлось стилевым признаком исполнительства на струнных смычковых инструментах в первой половине XX века, о чем свидетельствуют грамофонные записи выдающихся музыкантов, таких как П. Казальс, Ф. Крейслер, И. Менухин. Несомненно, использование С. В. Рахманиновым *legato* данного типа диктовалось эстетическими критериями своего времени.

В отличие от своего композиторского творчества, где С. В. Рахманинов не стремился заключить будущих интерпретаторов в жесткие рамки авторских обозначений и рекомендаций, в дирижерском исполнительстве он служил примером скрупулезного музыканта, был подлинным «аккуратистом» и педантом. Скромность жеста, а отсюда стремление максимально крепко держать контакт с исполнителями, не «размывая» точку и не допуская «безопорных» жестов, отличали творческий портрет С. В. Рахманинова-дирижера. Проводя аналогию с изобразительным искусством, можно сказать, что он являлся мастером, который пишет картину не «большими мазками», а использует тонко детализированную штриховую палитру. Данные черты дирижерского стиля красноречиво говорят о взглядах С. В. Рахманинова на истинные способы воплощения оркестровой музыки.

Второй раздел главы – «**Образно-художественная структура «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова**» – содержит всестороннюю характеристику последнего сочинения С. В. Рахманинова для симфонического оркестра, которое в первом письме к дирижеру Ю. Орманди имело название «Фантастические танцы», а во втором – уже «Симфонические танцы».

Композитор, будучи интровертом, не оставил каких-либо ключей к пониманию личных замыслов, реализованных в партитуре «Симфонических танцев». Однако, к примеру, А. Б. Гольденвейзер в своем дневнике описал впечатление от данного произведения, назвав его «danse macabre».

В. Н. Грачев в статье «О художественном мире “Симфонических танцев” С. В. Рахманинова» пишет о глубоком православном содержании музыки произведения. Автор работы создает гипотезу о стремлении С. В. Рахманинова привести в Россию через музыку «Симфонических танцев» фундаментальную идею о возвращении потерянной веры.

Действительно, название произведения – «Симфонические танцы» – в первую очередь рождает ряд вопросов. Допустимо предположить, что оно – не указатель, а своего рода «камень на распутье» (атрибут русских народных сказок), подойдя к которому невозможно предвидеть последствия, ожидающие путника. У каждого дирижёра будут получаться свои «Симфонические танцы», ибо главная проблема заключается не в трактовке отдельных частей и частных образов, а в понимании целостной картины.

Рассмотрим вкратце художественно-образную сторону симфонического цикла. Основным образом I части служит изображение стремительно меняющейся картины мира в XX веке под воздействием образа «темных сил». Однако С. В. Рахманинов создает данную картину не напрямую, а посредством другой фигуры – «личности», находящейся в этом мире. Взаимодействие и взаимосвязь двух образов образует главный конфликт в первой части и в произведении, в целом.

Фигура «личности» создается автором посредством использования «утвердительного», «логичного» тематизма и гармонии. Решению данной задачи способствует и оркестровка – преобладание чистых тембров, «прозрачная» фактура сопровождения.

Главная тема I части, олицетворяющая «темные силы», приобретает явные признаки марша, символизируя общен историческую тенденцию конца 1930-х годов.

С начала среднего раздела фигура «личности» трансформируется в образ «далекой Родины». Характерной особенностью инструментовки здесь является использование соло саксофона. Но, справедливости ради, следует отметить, что С. В. Рахманиновым был предусмотрен дополнительный вариант, допускающий отсутствие в оркестре саксофона. В таком случае первая фраза мелодии поручалась фаготу, продолжение – английскому рожку, самый верх – гобою. В частности, данный вариант был использован при исполнении произведения в Москве под управлением А. В. Гаука

Согласно расположенной ниже схеме (Рис.3), первый блок (вершина) является основным утверждением, которое отражается на укрупненном уровне, описанном в ниженаходящихся блоках.

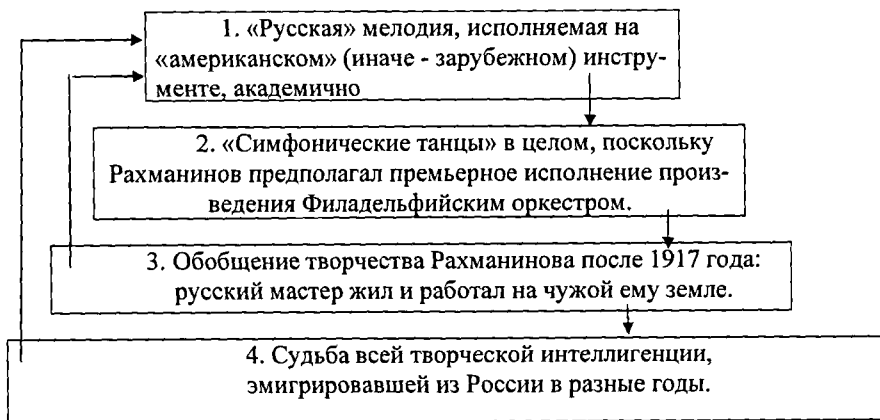


Рис. 3

Авторское обозначение «Non allegro», указанное в начале I части, допускает впоследствии некоторые отклонения, такие как «росо а росо rallentando», но в целом здесь сохраняется целеустремленность, «движение» в исполнении.

Одним из основных определяющих моментов в создании дирижером исполнительской концепции II части является, безусловно, авторская ремарка *Tempo di valse*. Однако сфера художественных образов, заложенная С. В. Рахманиновым в музыкальный материал, говорит о том, что данная часть не будет красивым балльным танцем с легким мелодизмом и прозрачным аккомпанементом. II часть «Симфонических танцев» – это эмоциональный центр произведения, в котором, безусловно, продолжается развитие обоих главных образов. Но в данном вальсе звучит, в основном, «исповедь личности». Поэтому, наряду с выписанными изменениями темпа, партитура С. В. Рахманинова содержит в себе массу «скрытых» агогических отклонений, зависящих напрямую от способности дирижера их обнаружить, и тем самым сделать исполнение более ценным в художественном смысле.

Если абстрагировать III часть из общего контекста «Симфонических танцев», то она, безусловно, предстанет как наиболее острое, конфликтное, драматичное сочинение автора.

Появление главной партии финала, т.е. образа «темных сил», происходит не сразу, а после некоторой подготовки. С начала С. В. Рахманинов создает картину «пробуждения». Причем, оно здесь более резкое, грубое, пугающее, в отличие от такового в первой части «Симфонических танцев»: взрывные аккорды *tutti*, вонзающиеся в спокойное, даже «сонное» звучание деревянных духовых, и пятикратное повторение трезвучия *es-moll* струнной группой (*pesante*) – все это создает картину внезапного вторжения «темных сил». При всех перипетиях борьбы добра и зла грандиозное проведение темы побочной партии в репризе является одним из ключевых моментов всего произведения. С. В. Рахманинов твердо заявляет о победе образа «добрых сил», не оставляя шансов для «оппонирующего» лагеря. Однако с

первых же тактов *Roso meno mosso* становится понятно, что победа была достигнута очень большой ценой: сломался метр аккомпанемента, мелодическая линия ослабла; до ее появления у струнной группы пройдет 11 тактов.

В последнем аккорде произведения С. В. Рахманинов выписал в партии там-тама незаглушенный удар. Данный инструмент, согласно указанию автора, должен звучать и после снятия оркестра. Можно предположить, что композитор использовал там-там в последнем аккорде, дабы еще раз предостеречь человечество от ошибок, порождающих «темные» силы, с которыми шла борьба в «Симфонических танцах».

В третьем разделе - «"Симфонические танцы" – трактовка Е. Ф. Светланова и К. П. Кондрашина» – рассмотрена интерпретация произведения двумя выдающимися отечественными дирижерами.

Как правило, в большинстве случаев ближе всего к раскрытию художественного образа произведения находятся представители одной с композитором национальной классической школы, не исключая, безусловно, отдельных удачных исполнений иностранными мастерами.

Среди многих выдающихся прочтений этого произведения отечественными дирижерами, возвышаются две отличающихся друг от друга трактовки «Симфонических танцев» – Е. Ф. Светланова и К. П. Кондрашина.

Уже начальные такты «Симфонических танцев» определяют «пульс» I части. И здесь становится заметным различие в трактовке двух указанных дирижеров. Е. Ф. Светланов интерпретирует темп как более подвижный, полетный, а К. П. Кондрашин его слегка «придерживает». В этом смысле последний руководствуется к авторским указанием С. В. Рахманинова. Однако в цифре 1 Е. Ф. Светланов сдерживает ход, и аккорды звучат утяжеленно, основательно.

Непрерывное движение основной темы приостанавливается только в четвертом такте цифры 4. Этот фрагмент интерпретируется дирижерами по-разному. К. П. Кондрашин, придерживаясь единого темпа, исполняет эпизод без агогического расширения, а Е. Ф. Светланов прибавляет к восьмой паузе еще примерно тридцатьвторую и тем самым, придает особое значение разрешению доминантового аккорда в *c-moll*, подчеркивая весомость повторного проведения главной темы.

Таким же образом трактуется и четвертая доля перед цифрой 9, где К. П. Кондрашин вновь без изменений темпа проходит этот фрагмент, только динамически подчеркивая его, а Е. Ф. Светланов опять расширяет вышеописанную паузу перед завершающим проведением главной темы.

Отличительной особенностью исполнения среднего раздела I части К. П. Кондрашиным является довольно строгое ощущение темпа. Не акцентируя внимание слушателя на ферматах и паузах, встречающихся в тексте, музыкальный материал в руках дирижера разворачивается постепенно, но с постоянной тенденцией движения вперед. В этом отношении исполнение Е. Ф. Светланова отличается большей темповой свободой. Все агогические отклонения, которые он допускает в трактовке лирической темы из I части, тоже оправданы и естественны. Такие темповые концепции присущи интер-

претации всей части, в целом. Однако есть и совпадение в трактовке. В частности, после хорала оба дирижера возвращаются к первоначальному темпу в цифре 28, тем самым создавая «арочное» строение в образной концепции I части.

Имеются различия и в трактовке динамических акцентов. Так, в цифре 26 К. П. Кондрашин несколько «пугает» слушателя довольно громким исполнением «*poco sforzando*» у валторн, трубы, тромбонов и тубы, в то время как Е. Ф. Светланов выбирает иное решение. Он трактует аккорд вышеуказанного ансамбля «*piano*», оставляя на переднем плане трель флейты и сразу же, как бы «растворяет» указанный аккорд.

Во второй части цикла исполнение Е. Ф. Светланова отличается от трактовки К. П. Кондрашина большей агогической свободой, и вместе с тем, устремленностью и движением. На затактах к вступлениям солистов Е. Ф. Светланов всегда «придерживает» темп, тем самым особо подчеркивает появление нового материала, четко организуя ансамбль.

Завершение II части дирижеры трактуют по-разному. Е. Ф. Светланов подходит к 54 цифре с замедлением на шестнадцатых длительностях, исполняемых флейтой и кларнетом. При этом игнорируется авторское указание «*senza ritenuto*». К. П. Кондрашин, в свою очередь, слегка придерживает движение на сольных репликах кларнета, а затем фагота и английского рожка в первых тактах 54 цифры. Далее дирижер выдерживает темп вплоть до последнего такта, где в соответствии с ремаркой автора делает «*ritenuto*» на последних нотах.

В третьей части цикла выявляется еще и фразировочное различие в дирижерской интерпретации. В частности, при переходе к среднему разделу струнная группа у Е. Ф. Светланова звучит слитно, как бы рисуя непрерывающийся «узкий ручеек», который приводит слушателей в средний раздел. В оркестре К. П. Кондрашина данный фрагмент трактуется как череда мотивов, обрывающихся после залигованных нот. Таким способом создается ощущение «сбитого дыхания» после предшествовавшей «скачки».

Итак, основное различие в интерпретации «Симфонических танцев» Е. Ф. Светлановым и К. П. Кондрашиным касается трактовки темпов, агогики, фразировки и громкостной динамики.

В четвертом разделе – «Интерпретаторский стиль С. В. Рахманинова, Е. Ф. Светланова, К. П. Кондрашина (сравнительный анализ)» – рассмотрены исполнительские манеры указанных дирижеров.

Сценическая судьба оркестровых произведений С. В. Рахманинова насчитывает уже более чем столетнюю историю. За это время естественным образом произошла некая эволюция интерпретационного стиля, присущего сочинениям композитора.

Анализ исполнительской манеры Е. Ф. Светланова, проявившейся в «Симфонических танцах» показывает, что при реализации быстрых темпов дирижер очень близок к исполнительской манере С. В. Рахманинова. Светлановские темпы содержат в себе энергию постоянного движения, что всегда

отличало и авторскую трактовку. Музыкальный материал разворачивается довольно динамично, скоро, но вместе с тем, без «мельтешения кадров». В итоге, изложение музыкальной мысли характеризуется как *логичное*, позволяющее слушателю улавливать все элементы фактуры и формировать в сознании стройный музыкальный образ.

Что же касается медленных разделов, то Е. Ф. Светланов, в отличие от С. В. Рахманинова, трактует их более свободно, выбирая изначально спокойное, размеренное развертывание сюжета, в то время как автор придерживается более скорого движения музыки.

Интерпретация К. П. Кондрашиным быстрых темпов, несомненно, идет вразрез с практическим оркестровым наследием С. В. Рахманинова. Излишняя размеренность в исполнении, особенно в III части «Симфонических танцев» рисует другую картину симфонического полотна, иной музыкальный образ, нежели в интерпретации автора. Вместе с тем, в трактовке медленных темпов К. П. Кондрашин, является «апологетом» С. В. Рахманинова, развертывая музыкальный материал так же энергично.

В целом, несмотря на очевидные различия, интерпретация Е. Ф. Светланова более совпадает с авторской трактовкой. Исполнитель позволяет слушателям лучше управлять своим вниманием, т.е. достигать его концентрации в драматических моментах и распределять в пейзажных фрагментах.

Общая трактовка темпов К. П. Кондрашиным несколько походит на сплошную линию, устремленную к цели, на непрерывный звуковой поток. Очевидно, по этой причине дирижер исполняет I часть «Симфонических танцев» на 40 секунд быстрее Е. Ф. Светланова.

Трактовка рахманиновского *пиано* ставит перед дирижером трудные задачи: во-первых, в соответствии с авторским видением, оно должно быть исполнено предельно тихо, но вместе с тем, с четкой атакой и устойчивым интонированием, при сохранении темпа и звука. В данном компоненте исполнительского мастерства дирижеры проявляют профессиональную «солидарность»: и Е. Ф. Светланов, и К. П. Кондрашин неукоснительно следуют указанной традиции.

Каждому из практикующих дирижеров присущ свой неповторимый индивидуальный творческий профиль. Отсюда различия в интерпретации Е. Ф. Светлановым и К. П. Кондрашиным «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова являются естественным результатом своеобразного пути творческой мысли каждого дирижера в отдельности.

Однако указанное своеобразие несет в себе черты общности, которые «невидимы» и напрямую неощутимы. Их осознание приходит уже после анализа услышанной интерпретации. К таким чертам, несомненно, являющимся очень важными и свидетельствующим о степени профессионализма в подходе интерпретатора к реализации музыкального произведения, следует причислить:

1. Логичность построения музыкального материала.
2. Стройность системы музыкальных образов.

3. Высокое качество исполнения.
4. Профессиональную и вдохновенную работу дирижера.

Эти тезисы незримо существуют в исполнительской практике, на интуитивном уровне ощущаются слушателями, и главное – не изменяются с течением времени. Высокая художественная ценность создаваемого творческого продукта является главной целью исполнителя-интерпретатора.

Как справедливо отмечают исследователи¹², с течением времени творческому пересмотру и трансформации подвергается *динамическая, темповая и психо-эмоциональная* шкала восприятия слушателями исполняемого материала. Во-первых, в связи с увеличением в современном мире общего уровня поглощаемого человеческим слухом всевозможных шумов¹³ трактовка оркестрового *forte* в современном исполнительстве приобрела большую громкость, нежели в начале XX века. Во-вторых, увеличение уровня технического мастерства музыкантов незамедлительно повлекло за собой появление более быстрых темпов.

Однако самым главным преобразованием стало постепенное изменение психо-эмоциональной восприимчивости слушательской аудитории. В современном мире, в отличие от времени, когда создавал свои произведения С. В. Рахманинов, возникли факторы, способные вызвать самые сильные человеческие эмоции. С созданием музыкальных произведений композиторами конца XX начала XXI века, работающими в новых стилях, слушатели получили иные художественные образы. При попытке понять содержание рахманиновских сочинений главным вспомогательным фактором становится способность *проецировать* музыкальные образы прошлого на современную жизнь. Этим же путем необходимо идти дирижерам – современным интерпретаторами оркестровой музыки С. В. Рахманинова.

Главным критерием, определяющим степень качественной работы интерпретатора, становится его способность одновременно аккумулировать в исполнении и художественно-образный пласт, созданный композитором, и тенденции современного исполнительства.

В Заключение подводится итог исследования.

Несомненно, данная работа не исчерпывает тему дирижерской интерпретации музыкального произведения. В частности, проблема управления оркестровым тембром требует своего будущего освещения не только с точки зрения интерпретаторского стиля, но еще в большей мере с позиций соответствия эстетическим и техническим реалиям конкретной эпохи.

¹² Эти проблемы впервые обозначает К. П. Кондрашин в интервью В. Г. Ражникову.

¹³ В качестве примера можно привести сравнение уровня шума центральной улицы любого города начала XX века с современной автомобильной магистралью средней степени загруженности, с гулом болельщиков на стадионе, с уровнем громкости акустических систем на концертах популярных артистов.

Публикации по теме диссертации

1. К вопросу о дирижерском наследии С. В. Рахманинова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – М., 2009. – № 3 – С. 243-246 (0,3 п.л.).
2. Развитие дирижерского искусства XX века – важнейший этап в системе подготовки военных дирижеров России конца XIX – начала XX столетий // Сборник научных статей адъюнктов. – М.: ВУ., 2008. – № 16, ч. 1 – С. 140-154 (1,4 п.л.).
3. Управление совместным звучанием от начала музыкального исполнительства до XVIII века // Оркестр. – М., 2009. – № 1-2 – С. 24-27 (0,5 п.л.).
4. Развитие дирижерского искусства в XIX веке // Оркестр. – М., 2007. – № 4 – С. 19-24 (0,75 п.л.).

Подписано в печать 21.11.11 . Заказ 447
Формат 60x84/16. Объем 1,5 п.л. Тир. 100 экз.
Типография Военного университета.