**ФІНАЛ ДЕВ’ЯТОЇ СИМФОНІЇ Л. БЕТХОВЕНА ДО ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

**ДИПЛОМНА РОБОТА СТУДЕНТКИ 5 КУРСУ СПІВАК Т.П.**

**Кафедра хорового диригування**

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ**

**ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА КОНСЕРВАТОРІЯ ІМ. С.С. ПРОКОФ’ЄВА**

**Донецьк – 1998**

**ВСТУП.**

Кожна з музичних епох висуває на передній план визначене коло жанрів, найбільш відповідний ії естетичним установкам. Так, наприклад, епоха Барокко піднесла такі жанри як меса, пасіони, ораторії. В них сила художньої дії формувалась завдяки поєднанню двох факторів : історично складених словесних текстів, втіливших глибинний зміст і хорове інтонування, підкріпленного могутністю оркестрового звучання.

В епоху віденського класіцизму відбуваеться піднесення жанра інструментальної симфонії , котра прийняла своєрідну змістовну “естафету” від вокально-інструментальних жанрів.

В симфонії знайшло відображення нове світовідчуття людей,об’єднанних новими ідеями.

В 1918 році Пауль Беккер, відповідаючи на запитання “ Що таке симфонія ? ”, писав : “ Симфонія для художника – це засіб спілкування з допомогою засобів інструментальної музики і широкими колами сприймаючих мас. Художник, створюючи задумку симфонії, поряд з цим створює і ідеальне уявлення активно діючій аудиторії.”

Але рамки старих жанрів не могли вмістити нового змісту і тому відбулась зміна приорітетів. Чисто інструментальна музика зосередилась в жанрах сонат і симфоній, а музика вокальна і хорова знайшла своє переломлення в нову епоху у більш демократичних жанрах : гімнах, піснях, кантатах.

Жанр симфоній, що прийшов на зміну жанру меси, стверджувала панування колективного початку, але дещо іншими засобами і в інших формах.

В даній роботі особлива увага приділена фіналам дев’ятої симфонії, так як саме в цьому розділі симфонічного циклу не лише інтуітивно малось на увазі , але і реально було присутнє “ слово ” представлене хоровим звучанням поєднання “ словесного ” інстркментального початків.

П. Беккер “ Симфонія від Бетховена до Малєра.” Л.1926, цитовано Аражовським М., “ Симфонія “.

Імпульс дав Л. Бетховен, який розширив партитурну палітру фінала 9 симфонії хоровими партіями.

Цей сміливий новаторський крок у творчості послідовників Бетховена : Г. Малєр ( широко примінив хор у своїх симфоніях ) – представника постромантичної школи, А. Скрябіна ( 1 симфонія, включення хорової фуги в кульмінацію фінала ) , що відобразив ідеї російського симфонізму.

Залучення в симфонію ( як жанр первинно – інструментальний ) поетичного або прозаічного слова, а вслід за ним – вокальної інтонації і тембра людського голосу, відкрило необмежений простір для жанрового синтезу . Так виникла могутня генерація “ вокальних симфоній “ , майже авторитетних і репертуарних у виконавській практиці наших днів. Частина з них орієнтована на жанровий “контакт” з вокальним циклом і передумовляює “підключення” до арсеналу інструментальних тембрів сольного вокально – інтонаційного вимовлення ( наприклад, 14 симфоній Шостаковича, 2 симфонії Г. Канчелі).

Одначе найбільш “приваблюючою” для композитроських принад з’явилась та “гілочка” вокальних симфоній, яка напрямки зв’язана з хоровими масивами звучань, спроможними підсилити, акцентувати , “виразити в слові ” символіку твору, підкреслити його смислові і драматургічні “ вузли ”, піднести пафос літературної програми в найбільш місткій і зрозумілій слухачу формі.

Всі ці найважливіші функції виконує хор. Його введення в симфонічну партитуру мотивується різними причинами, індивідуальними в кожному окремому випадку,але сам факт появи в симфонії хорового фрагмента – це вже подія, причому надзвичайно значна для авторської концепції і потебуюча додаткового омислення як виконавцем , так і диригентом.

В центрі уваги даної роботи знаходяться творчі процеси, співвідношені з музичним твором, але протікаючі після його складення. Мова піде про таке “ вживання “ у внутрішній художній світ твору, коли останнє стає для інтерпретатора начебто своїм , зараз створеним.

Виділена нами посередня між композитором і слухачем місія дуже значна. Інтерпретатори вносять величезний вклад у розвиток музичної культури. Звичайно, особливе місце в цьому ряду займає виконавець музики, бо саме з його участю музика стає свідомо значним явищем.

Особливо цікавими аспектами цієї теми мені здаються питання диригентської інтерпретаціїї. Диригент , будь він диригентом хору чи оркестру , спілкується з слухацькою аудиторією через тестопластичну символіку, об’єднуючу його з виконавським колективом.

Область творчого освоєння музики диригентом і зокрема стадія формування інтерпретаційної задумки все ще не зайняли належного місця в хорознавчих дослідженнях.

В роботі над теперішним рефератом була використована лише та література , яка безпосередньо стосується творчої особистості Бетховена і питань інтерпретації, у приватності диригентської взагалі ( а ні окремо хорознавчої ) : В. Фуртвенглер “ Про ремесло диригента ” , “ Інтерпретація – вирішена проблема ” , В. Москаленко “ Творчий аспект музичної інтерпретації”, П. Хиндеміт “ Диригентське виконавство”, А. Альшванг “ Бетховен” та інші.

Спроба неповного вирішення цього завдання, а розгляд лише одного його аспекту на прикладі фінала 9 – ої симфонії Бетховена в інтерпретації видатного німецького диригента ХХ століття В. Фуртвенглера і є головною метою даного дипломного реферату.

**2 ОСНОВНИЙ РОЗДІЛ**

Дев’ята симфонія Бетховена, симфонія з хорами, по праву вважається вершиною не лише творчості композитора, але й вінцем величезного шляху розвитку класичної симфонії.

Великою цікавістю є історія створення твору. Повна гармонія між формою і змістом вимогала багато років упертої систематичної праці. Тимчасовий проміжок між першими музичними думками , котрі покладені в основу 9-ої симфонії і хоровим апофеозом охоплює 1809-1824 роки.

Дванадцять років розриву між написаного в 1910 році 8 – ою симфонією і фінальною симфонічною поемою з хорами наснажили останню більш широким колом образів, ідей, філософських проблем.

Абсолютно ясно, що подібна кількість образно – ідейних переплетінь, не могла вкластись у рамки драматичного симфонізму. Тому монументальні думки вилились у розповідальний тон епічного “ жанру ”.

В музичному втіленні своїх задумок Бетховен у 9 – ій симфонії перевершив “ всі очікування ” : тут не лише злились воєдино народність, доступність музичної мови, монотематизм і монолітність форми , але й на шляху втілення “вищої ” ідеї композитор демократизував сам жанр симфонії, допустивши у фіналі наявність вербального початку.

Монотематичний “об’єднуючий ” принцип, що “ прорвався ” через “слово” в фінальній темі апофеоза, не міг не виявити “ вербальних ” вокальних пісенних інтонацій у своєму initio.

Його інтервальна сфера – гармонічний фон “кварто – квінтової інтонації “ля” – “мі” ( Д – Т ( D-dur)) 1 частини додає до цієї початкової квінти квартовий тонічний ход --- ( мотива долі ) “ ре” – “ля” ( пр. № 1 ). Пісенні , співучі інтонації , передчуваючі “тему радості” фінала , криються в ПП 1 частини ( пр. № 2 ).

Всі приклади подані в додатку.

Тематизм 2 – ої частини скерцо, записаний за 8 років до створення симфонії, нагадуючої мелодику коливань руху австрійського народного танцю лендлера, як не можна більше перевершує інтонації перших тактів теми радості.

Різноманітні прояви через інтонаційну образність життєвої дійсності перших трьох частин симфонії ( 1 ч. - суперечка з долею; 2 ч . – картина тематичної гри ; 3 ч. – лірична меланхолія , мрійливість ) вимогала величезних пропорцій об’єднуючого фіналу.

Симфонізм Бетховена на всьому протязі свого розвитку відтворював стремління до поєднення інструменталізму з словом. В основі фінала 9 – ої симфонії покладен поетичний текст і цей сміливий новаторський крок , виправданий самою ідеєю твору, вимогав незвичайного корінного розширення засобів виразності.

Шиллерівський текст оди “ До радості” , написаний 1785 році викликав величезний ентузіазм серед німецької молоді, як заклик до загального братства людей.

Сам жанр музичного втілення оди тісно пов’язаний з мистецтвом передреволюційного і революційного часу, так званою “компанійською піснею” ( Gesellschaftslied ) – жанром хорової пісні, популярної ще в юності Бетховена у театральних постановках комічної опери.

Компанійські пісні – канти отримали особливо широке розповсюдження у Франції у творчості композиторів Монсіньї, Дезеда, Гретрі, Далейрака, Філідора.

Для хорових пісень такого роду характерно – поступового руху рівними довготами при помірному швидкому темпі. Тематика компанійских пісень завжди була близькою Бетховену.

В даному жанрі витримана пісня “ Взаємне кохання ” , мелодія якої близька до майбутньої “ Оди ” ( пр. № 5 ) .

В “Фантазії” для фортепіано і оркестру з хором, прославляючим силу мистецтва повторюєтся та ж мелодія ( пр. № 6 ) . В спадщині Бетховена зустрічаються і інші тлумачення Шіллеровської оди .

Ось накид мелодій “ радості ” , що відноститься до1812 року ( пр. № 7 ) . Останній ескіз мелодії “радості” має дату 1822 року ( пр. № 8 ) .

Серед усіх цих компанійських пісень, прославляючих єдність людей, мелодія “ радості ” в 9 – ій симфонії виділяється своєю бездоганністю і найрідшою красою – красою народної пісні.

Не бувши цілком народною , мелодія ця мала не лише структурні особливості, але і “ народну мудрість ”, ( що буквально перекладається словом “ фольклор ” ) подібних наспівів.

Другий фінал 9 – ої симфонії ділиться на дві нерівні частини : на інструментальний вступ і вокально – інструментальний розділ фінала. Майже до allegro assai бо лише з цього моменту в оркестрову фактуру вливається хор. Це не є випадковим, тому що в інструментальній частині вступу Бетховен, підсумовуючи всі ведучі теми попередніх трьох частин , начебто підводить висновок всьому, промовленому раніше. Доручивши спочатку оркестровій групи експозицію і першу стадію розвитку теми оди “ До радості ” – і лише в allegro assai оркестрової звучності композиторові стало “ недостатньо ” : вербально оформлена музична інтонація вплетена в хорову фактуру стала імпульсом всього наступного розвитку.

Хорова драматургія основується на декількох найважливійших композиційно – вузлових моментах : 1. allegro assai - своєрідна експозиція ; 2. alla Marcia – перший епізод складної разробки . 540 4 т. – хоровий рефрен в розробці andante maestoso – контрастний хоральний розділ розробки, експонуючий другу тему майбутньої фуги. Аllegro energico – подвійна фуга, заключний розділ розробки allegro ma non tanto – перший розділ коди. Prestissimo – це другий розділ коди. Форма фінала являє собою складний сінтез сонатної варіаційної, рондальної форм.

Ріхард Вагнер , працюючи з дрездонським хором і оркестром над 9 – ою симфонією Бетховена, казав, що загальнодоступність і захоплення цією симфонією залежить в основному від того , наскільки вдасться перемогти труднощі у виконанні хорових фрагментів.

Він розумів, що завдання , поставленні в них, можуть бути вдало виконані , лише великою , притому запалюючою масою співців , для чого знадобилось розширення хору. Але всіх цих приготувань, навіть сама наявність хору в симфонічному циклі, далеко недостатня для того, щоб музика у концертному втіленні слухачем сприймалась, як шедевр мистецтва. Велику роль у виконанні цього твору ( та і якого завгодно іншого “ колективного “ твору , що виконується ) , грає творча особистість диригента, його вміння розуміти і відчувати суть задумки композитора. Диригент повинен володіти талантом інтерпретатора, “імпровезатора” музики.

В цьому зв’язку хотілося б зупинитись на фігурі чудового майстра – маестро Фуртвенглера. Його світова слава обумовлена не лише тим, що він звертався в диригентській практиці до стилів різних авторів ( Гайдн, Моцарт, Бетховен, Брамс, Шуберт, Малєр та інші ) , а в першу чергу його неординарними здібностями диригента – інтерпретатора , музиканта. При прослухованні творів під керівництвом Фуртвенглера стає абсолютно ясно, що він є центральним ланцюгом в тріаді “ композитор – виконавець – слухач “, саме він як тонкий диригент виконує функцію виконавця – інтерпретатора . Тому мені дуже цікаво подивитись на авторський текст 9 – ої симфонії Бетховена крізь призму сприйняття видатного інтерпретатора музики – Фуртвенглера. “ Ледве чи що – небудь ще у сфері музичної діяльності так явно , так відкрито і бачене для всіх, як мистецтво керування хором та оркестром. Слухачі стають прямими свідками всіх таємниць передачі “флюідів” від диригента до колектива і від колектива до диригента. В основі диригування і лежить мистецтво такої “передачі” . За допомогою порівняно простих рухів диригент визначає до найменших дрібниць характер ритма, звучання , експресії всього ансамбля.

Ці рухи пов’язані з ритмом і особливо різноманітними зробити їх не вдається. І все ж так важко уявити наскільки різнохарактерними можуть бути дії на хоровий чи оркестровий колектив різних диригентів.

Тому один і той же колектив звучить в руках одного диригента заокруглено , повно , врівноважено, а під керівництвом іншого – різко, шорстко і вуглувато ? Чи не занадто ми часто помічаємо, що відрізняється в євучанні одного і того ж колективу, керованого різними диригентами , мабуть настільки ж очевидні, як при грі двох скрипачів , чи виконання двох співців.

В таких випадках завжди кажуть про навіювання , про силу особистості.

Безсумнівно , що все це в якісь мірі має місце, але головне криється в техніці диригента.

Його техніка диктується його особистістю , бо на ії формування впливає певна індивідуальна потреба в самовираженні .

При диригуванні мова йде в першу чергу про передачу ритмичного початку. Диригент перш за все встановлює темп, а з нього витікає все останнє – чіткість, ансамбль і інше.

Отже, в allegro assai Фуртвенглер практикує темп, вказаний Бетховеном перш за все, як характер до виконання. А реальний темп сполучає в собі динаміку руху Аllegro і мірність у чергуванні мелодичних фраз Andante і навіть чіткий поступ Adagio. Лише такий сплав декількох різнорідних темповий одиниць дає цілісний результат – урочистий характер Allegro assai . Аналогічна ситуація складається в першому епізоді умовної розробки (Allegro assai vivace) - своєрідному марші. Останній в трактовці Фуртвенглера здобуває риси то героічного марша , завдяки пасивності оркестрово – хорових подвоєнь , то межує з характером скєрцо – розріджена фактура з підкреслено стокатним рухом, створюючим враження нескінченого ритму.

Цікавою представлена трактовка хорового рефрену ( 5 т. після 530 ) : загальна хоральність і без того підкреслена композитором в об’єднанні хорового і мідно – духового хоралів, а також укрупненого одиницею ( замість ) .

Посилюється диригентом, вимагаючим від хористів зовсім плавного ведення партій з “розтяганням” кожної ритмічної долі. А рівний рух восьмими в струнному пласті загальної фактури Фуртвенглер начебто невілює , підкорюючи його хоральному характеру всього розділу. Він змушує оркестр співати разом з хором , - хор передає свої специфічні якості оркестровим голосам. Спів, наспівуюча фразировка , що диктується хоральністю являється тут принципово відрізняючою від організуючого ритмічного початку , переважаючого в "славільних” епізодах.

Другий епізод розробки ( Andante maestroso ) продовжує традиції , закладені в попередньому розділі . Але ще більш укрупнена ритміка ( замість ) і специфічна метрика ( 3/2 замість 6/8 ) змушує диригента ще більш осмислено проспівувати цей розділ. Експозиція теми фуги в теноровій і басовій групах хору несе в собі стриманість протестантького хоралу, на основі якого будується його мелодика. Показно те , що композитор перший раз дуже довго проголошує цю тему , начебто відтягуючи момент поліфонічних перепитій слідуючої подвійної фуги. І це невипадково , бо мелодична хорова фраза підтекстовується словами “ Обіймітесь мільйоні” – цим Фуртвенглер підтримує задумку композитора , даючи можливість хору виділятись з загальної маси виконавців і змушуючи оркестр грати на декілька нюансів тихіше , ніж вказане композитором ff .

Заключний розділ фіналу , що починається з подвійної фуги, темп якої відтворює мелодику “До радості” і “Обіймітесь мільйони” , композитор робить заголовком темп Allegro energico , sempre ben marcato. Звичайно, даний темп також в першу чергу повідомляє образний характер рухів , ніж його реальну пульсацію. Фуртвенглер тонко помітив і цю ідею композитора. Голоси хорової фактури , що злилися разом , в контрапунктичних перестановках сприймаються слухачем безмежно чітко , ясно бо вивіреність кожної теми фуги у виконанні хористів , злагодженість хорового ансамблю принесуть в собі той самий заряд енергії , заявлений композитором в темповій ремарці.

Маштабна кода якби осимілює в собі риси виконання всіх попередніх розділів хорового фіналу. Тут і моторика притаманна темі “радості” і мірний крок другої теми фуги “Обіймітесь мільйони”. Але всі ці особливості об’єднуються Фуртвенглером в одному загальному для всіх виконавців стані – масовому пориві , відображеним в фінальній темі “братства” .

Перщий раз в фіналі “Слово” проривається в своєрідному оркестровому “пролозі” передумовляюючи виступ хору . Партія соліруючого басу начебто верболізує попередні інтонаційні речитації віолончелі і контрабаса , насичує їх максимально доступним осмисленням. І зараз і надалі в безпосередньо хоровому розділі “словесні” інтонації начебто підтверджують висловлене раніше , але на цей раз за допомогою лексики.

З другого боку , ні один з голосів хорової фактури не залишується “покинутим” , “не підприманим” , - його обов’язково дублює хоча б один з тембральних голосів оркестрової групи. Таким чином , Бетховен по–перше – насичує інструментальну інтонацію зрозумілим осмисленням , що іде разом з хоровим і соліруючими голосами , а по – друге -- досягає ефекта “розщеплення початково – інструментальної мелодики : кожен звук загальної фактури ніби роздвоюється , розщеплюється в інструментальному відтворенні і його вокальному “словесному відображенні”. Можливо тому Фуртвенглер вимогав від хористів , в деякому смислі, форсуючого звуковидобування. Кожна нова звукова інтонація віжтворюється за допомогою ціленаправленої “атаки” , відкритим вільним звуком, що зразу ж створює враження наче перед нами не лише два змішаних хора і один дитячий, а як мінімум десять хорів, проголошуючих основну ідею симфонії (пр. № 9 ).

Таким чином масовість звучання хорових епізодів в тих фрагментах форми , де перевищено урочистий припіднятий характер ( тема “До радості” ) в інтерпретації Фуртвенглера нагадує споріднені ії за духовним наповненням стиль виконання масових революційних пісень , відомих кожному бетховенському сучаснику.

При виконанні любого твору теми “До раості” диригент стикається з певними труднощами відтворення теми в різних голосах хорової фактури. Так , наприклад , у першому хоровому “приспіві” ( 3 т до 260 ) найбільш складною сдається партія тенора, в мелодиці якої поєднуються мірні оспівування, притаманні всім останнім голосам ( альт і бас ) , з широкими октавними ходами, які в швидкому темпі вимагають особливо акуратного і осмисленого виконання. ( тенорова партія ) .

У другому “приспіві” ( 1т до 270 ) інтонаційні труднощі тенора тепер наслідує бас, партія якого особливо насичується повторенням одного звука ( що теж далеко не просто і вимагає постійного осмисленого підвищення кожного звуку, що повторюється ) і крупноінтервальними стрибками . Аналогічні труднощі присутні і в альтовій партії , де чате повторення одного і того же звуку “ля” теж вимогає у виконанні до підвищення (пр.№ 10 партії баса і альта).

В драматурії фіналу одне з ведучих місць належить хоралу . Саме засобами цього жанру вирішує один з центральних епізодів фіналу – Andante maestoso ( G – dur ). Гімн братству втілює квінтесенцію шіллерівської оди “ Обіймітесь мільйони” . Хоральний склад звучання , що виражений через сувору діатоніку неспішно розвернутої мелодії в партії чоловічих голосів, нагадує суворий склад стилю Палестрини.

Можливо, сама хоральність фактури і наштовхнула Фуртвенглера на певне “тлумачення” – академічна округлість звуку, бездоганна злагодність ансамблю, кришталева чистота, унісонність кожного хорового голосу, плавність ведення мелодії . Всі ці якості притаманні даному виконанню. Але абсолютно ясно, що такій бездоганній злагодженостісприяла довга праця над явними труднощами з хоровим колективом.

По - перше в цьому розділі вперше проводиться друга тема фінальної подвійної фуги, тому її інтонування “вимовлення” повинно бути особливо значним . Для цього Бетховен доручеє її експозиційне проведення тенорової і басової хоровим групам на ff спеціально виставляючи штрих staccato, підкреслюючи в даному випадку ритмічний малюнок. Рух у цьому розділі повинен обов’язково відповідати ритму . З другого боку речетативонаспівуваний характер теми вимагає не лише її “проголошення”, а й певного проспівування, так як в дійсності спів, наспівувані фраза, розчинена у ритмі – це не лише зв’язок між оборними точками, але й дещо цілісне, яке в усіх відношеннях, в тому числі і в ритмічному плані – то виривається з загального ритму , то знову зливається з ним. Саме сінтез ритмічного ( пульсуючого ) і наспівуваного ( об’єднуючого ) початків допомагають Фуртвенглеру добитись найкращої злагодженості і цільності звучання.

Особливі труднощі виникають у кульмінаційному епізоді Adagio ma non troppo , ma divoto , - хорале – молитві людства.

Щоб досягти ясності, чистоти звучання при контрастних дінамічних перепадах, диригентові, виходячі з загального емоціонального стану, треба прикласти буже багато зусиль, щоб ця складна в інтонаційно – гармонічному плані “молитва” , прозвучала щиро. Безліч альтерацій в партіях хорових голосів, залучає за собою зміну гармонічного плана, щобудується загальним хоровим ансамблем. Зменшені інтервали, що присутні в паріях сопрано і альта потребують осмисленої орієнтацїї на опорний тон “соль”. Перепади голосної динаміки супроводжуються широкоінтервальними стрибками в кожній хоровій партії, розділеними паузою. Тому орієнтуватись в мелодико – гармонічних подіях таких фрагментів виконавцям досить важко. Диригент повинен ретельно слідкувати за тим, щоб в момент хорової паузи , що звучить в цей час , оркестр ясно і чітко “вимовив” основні звуки слідуючої гармонії.

Сполучення специфіки виконання “масових” і “хоральних” епізодів зливається воєдино в короткій, але насиченій поліфонічним розвитком подвійної фуги контрапунктичні перестановки двох тем “ До радості” і “Обіймітесь мільйони”.

Фуртвенглер вміло контролює баланс між відкритістю звуковидобування в темі “ До радості” і підкреслено академічним коловим виконанням теми “ Обіймйтесь мільйони”. Певну складність являє собою і одночасне проголошення двох головних ідей симфонії : паралельне їх проведення повинно супроводжуватись бездоганною фразировкою, метроритмічною злагодженістю, голоснодинамічним пропорціюванням і чіткою виразною дікцією виконавців. Лише такий сплав допомагає Фуртвенглеру зробити цю подвійну фугу дійсним фіналом величезного циклічного твору.

Таким чином, Фуртвенглер ,йдучи слідом за авторським оригіналом, що колись було пережито не ним , а іншими, у творі ,давно отримавшему кінцевий вигляд, начебто іде “назад” до задумки композитора, пробиваючись від зовнішнього вигляду твору до внутрішнього наповнення його .Шлях Фуртвенглера можна охарактеризувати як кропітке прочитання і групування готових деталей.

У Бетховена деталі відпорядковуються баченню цілого, від нього отримають свою логіку, своє особливе життя.

Фуртвенглер шукає, реконструює бачене , що керувало тим, хто створив чудовий твір. Саме в цьому і є основне завдання будь якого виконання.

**ЗАКІНЧЕННЯ**

“Інтерпрентувати – це відтворювати в собі твір, який граєш” – казав А. Карто. Деяким прийомам “ відтворення в собі твору ” і була присвячена дана робота. Була розглянута лише одна реалізація , виконавська версія фіналу 9 – ої симфонії Бетховена, здійснена хором і оркестром Дрезденської філармонії під керівництвом знаменитого диригента , тонкого музиканта, майстра своєї справи, маестро В. Фуртвенглера.

В його диригуванні проявляються не лише вище перераховані професійні якості, але й рідко присутній в людях дар інстиктивного, інтуітивного, через підсвідоме відчуття спілкування не лише с виконавським колективом, але і з усією слухацькою аудіторією.

Музика Бетховена для Фуртвенглера - це прекрасний благодійний грунт для реалізації інтерпретаторських можливостей, бо Бетховен не терпів самовладних рішень, а дозволяв усім приймати участь в своїх рішеннях.

Інтерпретація Фуртвенглера хорового фіналу 9 –ої симфонії Бетховена - чудовий приклад узгодженості між мовою звуків і мовою душі, між архітектурою музики і драматичною дією, що відтворюється в людській душі.

Фуртвенглер у фіналі 9 – ої симфонії, йдучий за свїми ж професійними принципами , організовує композиційну архітектоніку за допомогою абстрактно обраного темпу, а вповні конкретно продуманого відповідного характеру виконання , характеру образа, наміченого композитором. Темп для Фуртвенглера – це найважливійший, організуючий і об’єдуючий початок цілого.

Хор в інтерпретаторській версії Фуртвенглера не просто один з пластів оркестрової фактури. Диригент часом навмисно виділяє хорову групу з загального звукового потоку, наділяючи його функціями соліста, проголошуючого основну ідею твору.

У відповідності з авторською задумкою Фуртвенглер по – різному трактує хорову звучність : наближеність до стилю, виконання масової пісні в проведеннях теми “ До радості”, акуратність формування звука в хоральних епізодах, і синкретичну єдність двох , здавалось, полярних “початків” при виконанні заключної подвійної фуги.

В даному варіанті виконання фіналу 9 – ої симфонії Бетховена Фуртвенглер з’являється перед нами не лише як професійний керівник, вміючий підкоряти своїй творчій волі величезну виконавську масу, а і як талановитий хормейстер, знаючий витонченість хорового виконання. Це проявляється в чистоті інтонування, злагодженності хорового ансамбля, ясності хорової фактури не лише в гомофонних епізодах, але і в поліфонічній горизонталі контрапунктуючих голосів подвійної фуги.

Будь - яка інтерпретаторська версія оцінюється слухачем по його художнім параметрам, впевненості у відповідності з задумкою композитора. Фуртвенглер виступає у фіналі 9 – ої симфонії, як носій ідей Бетховена, співавтор, що дає право жити цьому твору, бути актуальним для багатьох поколінь.

**Список литературы**

Альшванг А. Бетховен .Життя і творчість.

”Советский композитор”,М., 1971.

Березовчук Л. Інтерпретатор і аналіз.

“Музична академія”, 1993 , № 2.

Виготський Л. Психологія мистецтва. М., 1965.

Коган Г. О “режиссерском “ и “актерском” началах в исполнительстве. Сов. муз., 1973, № 5.

Корихалова Н.П. Інтерпретація музики. Л., 1979.

Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация . Сов. муз.,1969, № 12.

Полусмяк И.М. Теоретичні та практичні аспекти музикознавчої інтерпретації. Київ, 1989.

Тараканов М.Е. Задум композитора та шляхи його втілювання.Л., 1980.

Фуртвенглер В. О ремесле дирижера.М.,1975.

Фуртвенглер В. Интерпретация – решающая проблема. М.,1975.