

ТВОРЧІ ДОСЯГНЕННЯ Г. БЕРЛІОЗА ЯК ДИРИГЕНТА-РЕФОРМАТОРА

В. М. Плужніков

Харківський національний університет мистецтв імені
І. П. Котляревського, м. Харків, Україна;
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
viktor_pluzhnikov@xdak.ukr.education

V. Pluzhnikov

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine;
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-4306-7913>

В. М. Плужніков. Творчі досягнення Г. Берліоза як диригента-реформатора

Розглянуто оперно-симфонічне виконавство Західної Європи XIX століття, а саме диригентську діяльність Г. Берліоза як керівника великого симфонічного оркестру. Означено, що на сучасному етапі розвитку мистецтвознавства виникла необхідність у поглиблено-професійному підході до розкриття суті реформаторських починань Г. Берліоза та його ролі в теоретичному осмисленні різних аспектів диригентського мистецтва. Проаналізовано попередні наукові джерела, присвячені цій проблематиці; визначено чинники, що вплинули на рішення Г. Берліоза стати диригентом; досліджено сутність його реформи в галузі симфонічного виконавства; вивчено досвід проведення репетицій з великим симфонічним оркестром та особливості розміщення виконавців на сцені; осмислено основні положення теоретичних праць видатного диригента.

Ключові слова: Г. Берліоз, Р. Вагнер, великий симфонічний оркестр, гастрольна практика, диригування, мистецтво інструментування, професія диригента, симфонічне виконавство.

V. Pluzhnikov. The creative achievements of H. Berlioz as a reformist conductor

The purpose of the article. The purpose of this study is to analyze previous scholarly sources devoted to this topic; to identify the factors that influenced H. Berlioz's decision to become a conductor; to examine the essence of his reform in the field of symphonic performance; and to comprehend the main principles of the outstanding conductor's theoretical works.

The methodology of the theoretical analysis. The study is based on a combination of the following scholarly methods: the music-historical method, used to reconstruct historical events that contributed to the development of the art of conducting in the XIX century; the comparative method, applied to compare and interpret individual aspects of conductors' activities; and the historical-biographical method, aimed at

highlighting significant events in the life and creative career of H. Berlioz.

The results. We can identify the following factors that influenced H. Berlioz's decision to become a conductor:

- the desire to personally direct the performance of his own works;
- the reluctance of the administrations of musical theatres and concert institutions to include his compositions into their programs.

The content of H. Berlioz's reform in the field of symphonic performance includes the following key goals:

- creation of the large symphony orchestra;
- fundamental changes in the methods and means of leading a large musical ensemble: only through direct visual contact with orchestral musicians did the conductor gain the ability to achieve not only ensemble coherence but also artistically refined performances of operatic and symphonic works;
- introduction of an innovative algorithm for orchestral and orchestral-choral rehearsals;
- theoretical substantiation of principles governing the placement of performers on the stage;
- establishment of the tradition of touring practice;
- formulation of the key principles of the art of conducting and orchestration in his fundamental theoretical works.

H. Berlioz reached the heights of symphonic performance in the second third of the XIX century, defining the most promising direction for its further development on a global scale.

The scientific novelty of the research. In Ukrainian musicology, H. Berlioz's activity as a reformist conductor remains insufficiently studied. In the author's view, this circumstance determines both the *relevance* and the *scientific novelty* of the proposed article.

The practical significance of the article is the scientific substantiation and methodological presentation of the main positions of the research, intended for further use in the educational process for the education of young conductors.

Keywords: *H. Berlioz, R. Wagner, large symphony orchestra, touring practice, conducting, art of orchestration, conducting profession, symphonic performance.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку диригентської професії зростає увага щодо вивчення історії та теорії оперно-симфонічного мистецтва. Музичний романтизм відрізняється від попередніх епох найактивнішим пошуком нових форм колективного музикування, різноманітністю складів оркестрів, індивідуальними стилями композиторів та виконавців. Його зародження традиційно пов'язують з культурою Німеччини й Австрії, де до кінця XVIII ст. накопичився значний духовний потенціал. Ключова ідея німецької романтичної естетики межі XVIII–XIX ст.: мистецтво — шлях до єднання окремої душі з «душею світу». Тому предметом мистецтва має бути лише духовно значиме, а сам художній акт потребує безкомпромісної чистоти. Такий підхід зумовив специфіку художньої образності музичного романтизму, а також актуалізував прерогативу виконавця як інтерпретатора твору й посередника між автором і публікою. Відбулися принципові зміни щодо способу та засобів керівництва оркестровим колективом: у першій чверті XIX ст. у Німеччині почався перехід до одноосібного візуального методу (використання диригентської палички), а згодом диригенти-реформатори Г. Берліоз та Р. Вагнер уперше повернулись обличчям до оркестру.

Саме в період романтизму відбувся розподіл оркестрів за їхнім функціональним призначенням: Р. Вагнера справедливо вважають реформатором театрального оркестру, Г. Берліоза — концертного (симфонічного). У середині XIX ст. відбулось значне збільшення інструментальних груп оркестру, розширились їхні технічні та художньо-виражальні можливості. У другій половині XIX ст. виникли великі симфонічні оркестри, які відкрили нову еру в історії світового музичного мистецтва. Цілком природно, що в науковому просторі існує немало досліджень, присвячених цій проблематиці. Водночас ще залишаються окремі питання, які потребують ретельнішого вивчення, зокрема — особливості діяльності Г. Берліоза як диригента та його

особистий внесок у розвиток симфонічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Доктор мистецтвознавства, професор Ю. І. Лощков в статті (2012), присвяченій становленню німецької диригентської школи в другій половині XIX ст., дійшов висновку, згідно з яким саме видатні музиканти (К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Г. Берліоз, Р. Вагнер, Ф. Ліст, Г. Бюлов та ін.), керуючись загальними принципами романтичної естетики, створили базу нової мистецької спеціальності — диригента. Однак дослідник не конкретизував особистий внесок кожного з визначених музикантів, зокрема Г. Берліоза.

Доктор мистецтвознавства, професор Г. Г. Макаренко (2006) в монографії «Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри» пише про те, що евристичний потенціал процесу керування музичним колективом «набув своїх сучасних проявів шляхом виокремлення диригування в самостійний вид музично-виконавського мистецтва в контексті становлення диригентської професії, яка, своєю черги, стала закономірним наслідком історичного розвитку оркестру, у більш широкому розумінні — музичної культури людства» (Макаренко, 2006, с. 46). Дослідник справедливо вважає, що на певному історичному етапі прямий зв'язок «симфонічний оркестр — диригент» став зворотнім, і вже постань керівника музичного колективу почала впливати на розвиток оркестру. На його думку, Г. Берліоз, Р. Вагнер, Г. Малер, А. Нікіш, А. Тосканіні, Л. Стоковський та інші видатні диригенти особистою виконавською діяльністю «не лише професійно виховували музичні колективи, чим упроваджували високі критерії мистецтва оркестрового виконавства, а й значною мірою визначали напрямки розвитку симфонічного оркестру» (там само, с. 50).

Дисертація Чжан Лічуань (2025), аспіранта Харківської державної академії культури, спрямована на вивчення особливостей становлення симфонічного виконавства в Харкові в другій половині XIX — початку XX ст. Проаналізовано основні етапи розвитку симфонічного виконавства в регіоні, визначено роль провідних капелмейстерів симфонічних оркестрів Харкова періоду, що досліджується, зокрема: К. П. Вільбоа,

С. Неметця, А. Е. фон Глена, І. І. Слатіна, Ф. Кучери, Ф. Бугамеллі.

Дисертаційне дослідження кандидатки мистецтвознавства, доцентки М. В. Ферендович (2017) присвячено вивченню історії диригентського виконавства міста Львова як центрального осередку музичного життя Галичини. Авторка вперше дослідила проблематику в широкому культурно-історичному контексті: здійснила вдалу спробу щодо вивчення характерних особливостей становлення диригентської професії в західному регіоні сучасної України; проаналізувала послідовність застосування акустичних і візуальних засобів керування музичним колективом (хейрономії, мнемоніки, шумового способу за допомогою батуги, гри на музичних інструментах, «подвійного» диригування, диригентської палички) з урахуванням етапності їх появи в багатонаціональному середовищі впродовж першої третини ХХ ст.

Аспірантка ХНУМ імені І. П. Котляревського А. Є. Шнирєва (2024) в статті вперше узагальнила базові складові, на яких ґрунтується система професійної підготовки диригентів у профільних закладах вищої освіти України та Італії. Зважаючи на власний досвід навчання в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського та консерваторії імені Ф. Бонпорті Тренто та Ріва-дель-Гарда (м. Тренто, Італія), авторка здійснила порівняльний аналіз організації навчального процесу, а також систематизувала основні критерії здобуття фахових компетентностей у процесі підготовки оперно-симфонічного диригента до його професійної діяльності.

Наведені публікації, безумовно, є надзвичайно змістовними й корисними, що свідчить про зацікавленість музикознавців диригентською проблематикою. Але в українському музикознавстві досі недостатньо висвітлена тема, пов'язана з реформаторською діяльністю Г. Берліоза як диригента-реформатора. У цьому, на думку автора, і полягають **актуальність** та **наукова новизна** пропонованої розвідки.

Мета статті — проаналізувати попередні наукові джерела, присвячені цій проблематиці; визначити чинники, що вплинули на рішення Г. Берліоза стати диригентом; дослідити сутність

його реформи в галузі симфонічного виконавства; вивчити досвід проведення репетицій з великим симфонічним оркестром та особливості розміщення виконавців на сцені; осмислити основні положення теоретичних праць видатного диригента.

Методологія дослідження. Робота ґрунтується на поєднанні таких наукових методів: музично-історичного — для реконструкції історичних подій, що сприяли розвитку диригентського мистецтва в ХІХ ст., компаративного — для порівняння й осмислення окремих аспектів діяльності диригентів, історико-біографічного — задля висвітлення важливих подій життєтворчості Г. Берліоза.

Виклад основного матеріалу дослідження. Гектор Берліоз (1803–1869 рр.) відомий світовій спільноті як яскравий представник романтизму в музичному мистецтві, творець романтичної програмної симфонії та видатний диригент-реформатор, що створив великий симфонічний оркестр. Г. Берліоз та Р. Вагнер заклали не лише міцний фундамент нової професії, а й сучасну школу оркестрового диригування, теоретично обґрунтували її основні положення. З їх іменами пов'язані кардинальні зміни в самій сутності оперно-симфонічного мистецтва, що сприяли вдосконаленню виконавської техніки диригентів.

Рішення Г. Берліоза особисто керувати виконанням власних творів зумовлено, з одного боку, професійною слабкістю більшості диригентів того часу, з іншого — небажанням керівників музичних театрів та концертних установ включати його твори у свої програми. Тому Г. Берліоз часто влаштовував концерти за власний рахунок та кошти спонсорів, сплачуючи за оренду приміщень і послуги численних виконавців — оркестрантів, артистів хору, солістів та ін. Слід також нагадати про певні обмеження, що існували в ті часи в країнах Західної Європи. Історично склалося так, що у Франції авторам заборонялося диригувати своїми операми; артистам театру, згідно з міністерським указом, ставити власні твори в цьому ж театрі. У Німеччині дозволялося, але не оплачувалося. Оскільки музичні театри Парижу ігнорували Г. Берліоза, його мріям «про прекрасні справи, які можна було б зробити, маючи в руках подібний інструмент, коли

людина вміє ним керувати і прагне лише до однієї мети — до величі та прогресу мистецтва» (Berlioz, 2002, р. 610), не судилося реалізуватися. Навіть коли після смерті диригента Н. Жирара¹ в 1860 р. в Парижі звільнилися три вакансії (опера, концерти консерваторії, придворні концерти), Г. Берліоз не отримав жодної з цих посад.

Чому Г. Берліоз не став оперним диригентом? Розгорнуту відповідь на це питання знаходимо також у його «Мемуарах». Уважаємо доцільним навести цитату з незначним скороченням. «Я добре знаю, як багато міг би зробити у сфері опери, але намагатися досягти успіху в цьому — так само безплідне, як і небезпечне заняття, — писав він. — Насамперед, більшість наших оперних театрів мають у музичному відношенні доволі погані приміщення, особливо Опера. Потім я міг би дати повний простір своєї творчої думки у творах такого роду тільки в тому випадку, якби я був поставлений у становище такого ж повновладного господаря великого театру, яким я є стосовно оркестру, коли я ним дирижую під час виконання однієї зі своїх симфоній. <...> Оперний театр, як я його розумію, є, перш за все, величезний та складний музичний інструмент; я вмію на ньому грати, але щоб я грав на ньому добре, необхідно, щоб мені довірили його повністю. Цієї можливості я не отримаю ніколи. Крім того, інтригам, змовам, підступам моїх ворогів там надано надто великий простір» (Berlioz, 2002, р. 544).

Нагадаємо основні події життєтворчості видатного музиканта в хронологічній послідовності.

Наприкінці 1822 р. Г. Берліоз написав першу кантату «Арабський кінь», у 1823 р. опублікував у газеті «Корсар» свою першу музично-критичну статтю. У 1824 р. залишив медичний факультет і став учнем композитора Ж.-Ф. Лесюера (1760–1837 рр.). Він швидко долучився до культурного середовища Парижу, зблизившись із кращими представниками передової інтелігенції: О. Бальзаком, В. Гюго, Г. Гейне, Т. Готье, А. Дюма, Жорж Санд, Ф. Шопеном, Ф. Лістом, Н. Паганіні. Г. Берліоз намагався самостійно

опанувати музичну професію: голодуючи, жив у мансардах, проте не пропускав жодної оперної вистави, а весь вільний час проводив у бібліотеці Консерваторії, вивчаючи партитури видатних композиторів. Восени 1824 р. він створив «Урочисту месу», яку було вперше виконано 10 липня 1825 р. в церкві Сен-Рок. У 1826 р. написав героїчну сцену «Грецька революція» — твір, який відкрив певний напрям у його творчості, пов'язаний з революційною тематикою. Відчуваючи необхідність отримання ґрунтовних професійних знань, у 1826 р. він офіційно вступив до Консерваторії в клас композиції професора Ж.-Ф. Лесюера. У 1828 р. у Консерваторії вперше відбувся концерт, який був повністю складений із творів Г. Берліоза. У 1830 р. він створив «Фантастичну симфонію», яка відкрила нову еру програмного романтичного симфонізму, ставши шедевром світової музичної культури. У цьому ж році Г. Берліоз здобув перемогу в конкурсі на отримання Римської премії, представивши на суд журі кантату «Остання ніч Сарданапала». Два роки, як римський стипендіат, провів на віллі Медічі в Італії. Повернувшись на батьківщину, він розпочав активну діяльність як диригент, композитор, музичний критик, однак наштовхнувся на повне неприйняття офіційними колами Франції новаторської творчості.

Виникає закономірне питання: за які кошти жив Г. Берліоз? З 1839 р. видатний музикант працював помічником бібліотекаря в Консерваторії. Протягом усього життя основне джерело заробітку — музично-критична робота. Його статті, рецензії, музичні новели, фейлетони згодом були опубліковані в збірках: «Музика та музиканти», «Музичні гротески», «Вечори в оркестрі». Центральне місце в літературній спадщині Г. Берліоза посіли Мемуари — автобіографія, написана в блискучому літературному стилі, що надає широку панораму музичного життя Парижу тих років. Величезним внеском у світове музикознавство став «Великий трактат про сучасне інструментування та оркестровку» (Berlioz, 1948) з додатком — «Диригент оркестру: теорія

¹ Нарсіс Жирар (1797–1860 рр.) — скрипаль та диригент. Як диригент працював спочатку в Італійській опері, потім у театрі Opera-Comique (Національний театр комічної опери. — Прим. ред.). У 1849 р. (після смерті Ф.-А. Габенєка) очолив оркестри паризької Академії музики та Товариства концертів консерваторії.

його мистецтва» (Berlioz, 1948, pp. 410–420)¹. З 1843 р. почались його триумфальні гастролі в статусі диригента за межами Франції (крім міст Ліон та Марсель) — у Німеччині, Австрії, Чехії, Угорщині, Російській Імперії, Англії. Скрізь концерти Г. Берліоза мали феноменальний успіх!

Початок виконавської діяльності видатного диригента був непростим. Дебют, що відбувся 24 листопада 1833 р. («бенефіс Г. Берліоз — Г. Смітсон»), без перебільшення, був катастрофічним. «<...> Після моєї поразки в Італійському театрі, — згадував Г. Берліоз, — я настільки був не впевнений у власних диригентських здібностях, що довго ще надавав Жирану диригувати моїми концертами. Але на четвертому виконанні “Гарольда”, побачив, що він зробив грубу помилку наприкінці серенади..., і, визнавши, нарешті, що він не може захопити оркестр наприкінці першого *allegro*, я вирішив відтепер диригувати сам та не звертатися більше ні до кого для передання моїх задумів виконавцям»² (Berlioz, 2002, p. 184). Свої перші концерти Г. Берліоз організовував, насамперед, для популяризації власних творів. На посади солістів він запрошував Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Гіллера, Г. Осборна, Г. Ернста та інших музикантів, які, з одного боку, мали залучити публіку, а з іншого — виконуючи свої твори, зміцнювали принципові позиції Г. Берліоза. Початком реалізації амбітних мистецьких проєктів диригент уважав грандіозний фестиваль із нагоди відкриття Промислової виставки, яку йому було доручено організувати. Було складено план триденного святкування: першого дня — концерт під керуванням Г. Берліоза; другий — бал-концерт, яким мав диригувати І. Штраус;

третій — великий банкет. У програмі першого дня фестивалю були твори К. В. Глюка, Л. Бетховена, Г. Спонтіні, К. М. Вебера, Дж. Меєрбера, Ф. Галеві, Ф. Обера, Дж. Россіні, Ф. Мендельсона. Спеціально для цього випадку Г. Берліоз написав «Гімн Франції» на слова А.-О. Барб'є, приспів якого, разом із хором, мали виконувати й слухачі. Для проведення концерту в Палаці індустрії було залучено величезні виконавські сили: вдалося зібрати музичний колектив, що складався з 1022 виконавців (в оркестрі задіяно 36 контрабасів, 25 арф, в увертурі «Вільний стрілець» К. М. Вебера *andante* було виконано 24 валторнами!). Концерт було прийнято публікою з неабияким ентузіазмом. Патріотичний хор із «Карла VI» Ф. Галеві «Ніколи у Франції не пануватиме англієць» викликав захоплену маніфестацію — 10 тис. слухачів підхопили приспів!

Досвід проведення фестивалю на Промисловій виставці став корисним. Разом з антрепренером А. Франконі, власником Олімпійського цирку на Єлисейських полях, Г. Берліоз планує серію концертів-фестивалів. Величезна кількість виконавців, тисячі слухачів (цирк вміщував понад 5 тис. осіб), бурхлива реакція — усе це нагадувало античні святкування й збуджувало його уяву. Щомісяця — у січні, лютому, березні та квітні 1845 р. — Г. Берліоз давав по одному концерту-фестивалю, включаючи до програм, крім власних творів, П'ятий концерт Л. Бетховена, уривки з опер К. В. Глюка, К. М. Вебера, Н. Піччіні, Дж. Россіні, оду-симфонію «Пустиня» Ф. Давида, скрипкову фантазію на теми опери Ф. Галеві «Гвідо та Джиневра» та ін. Таким чином, Г. Берліоз пропагував одночасно класичну

1 Автор «Великого трактату про сучасне інструментування та оркестровку», виданого в 1843–1844 рр., присвятив свою фундаментальну працю вивченню питань, пов'язаних з художньо-виражальними та технічними можливостями музичних інструментів симфонічного оркестру, а також мистецтву оркестровки. У другому виданні (1855 р.), переробленому та доповненому, додав розділ про диригування — «Диригент оркестру: теорія його мистецтва».

2 За все своє життя Г. Берліоз лише одного разу зробив виняток, довіривши перше виконання «Реквієму» Ф.-А. Габенеку й мало не поплатившись провалом. Згідно з вказівками автора, музиканти були поділені на кілька груп, щоб чотири оркестри мідних духових інструментів, які він застосував у “*Tuba mirum*”, могли зайняти кожен окремий кут у величезній інструментальній масі. У момент їхнього вступу на початку “*Tuba mirum*”, яке без перерви зливається з “*Dies irae*”, темп сповільнюється вдвічі; спочатку в новому темпі лунає звучання всіх мідних духових інструментів одночасно, потім вони починають перегукуватися за допомогою послідовних вступів, кожне на терцію вище попереднього. Тому, за словами Г. Берліоза, надзвичайно важливо чітко вказати чотири частки такту в новому темпі в момент його вступу. «Без цієї вказівки цей страшний музичний потоп, що готувався так довго, у якому застосовані виняткові та грізні засоби, причому в пропорціях та поєднаннях, нечуваних доти..., ця музична картина останнього суду... може вилитися в найбільшу какофонію. Через свою звичну недовіру я влаштувався за Габенеком... У моєму “Реквіємі” близько тисячі тактів. Але саме на тому такті, про який я щойно говорив, де відбувається уповільнення темпу, де мідні духові інструменти виголошують свою жажливу фанфару, нарешті, у тому єдиному такті, коли керівництво диригента абсолютно необхідно, Габенек опускає свою паличку, спокійно дістає свою табакерку та починає нюхати. <...> У той же момент, швидко повернувшись на підборах, я опинився перед ним, простягнув руку й позначив чотири частки такту нового темпу. Оркестранти йдуть за мною, все впорядковується, я доводжу цю частину до кінця, і ефект, про який я так мріяв, було досягнуто» (Berlioz, 2002, pp. 191–192).

та сучасну музику в найбільш доступних для не- підготовленої публіки зразках. Попри всі зусил- ля диригента, концерти принесли величезні фі- нансові збитки, тому А. Франконі змушений був відмовитися від них. Розчарований паризькою невдачею, Г. Берліоз зробив спробу в інших мі- стах — у червні дав два великі концерти в Мар- селі, у липні — у Ліоні. Проте грандіозні проєкти всенародних музичних урочистостей у Франції виявилися незатребуваними. Крім колосального бюджету, вони потребували величезної кількості виконавців (для концерту в Парижі додатково за- прошували музикантів з інших міст: Руану, Орле- ану, Версалу, Лілю, Ліону).

У багатьох випадках Г. Берліоза не задоволь- няла акустика концертних залів, де йому дово- дилося виступати. Тому він мріяв про те, щоб у Франції побудували сучасні концертні зали з якісними акустичними характеристиками для великих музичних колективів. Найважливішим фактором, що впливає на акустику, він уважав розташування сцени, а також особливості роз- міщення на ній виконавців. Попередньо обго- воривши неможливість беззастережно вказати найкраще угруповання виконавського складу для театру або концертної зали, при вирішенні цього питання він радив враховувати такі фак- тори, як: форму та особливості внутрішнього влаштування зали; кількість виконавців, яких належить розмістити; специфіку обраного авто- ром жанру, а також характер твору. Для концер- ту, на його думку, найкраще підходить амфітеатр із восьми (мінімум — п'яти) сходинок. Найкра- ща форма амфітеатру — напівкругла. Оркестр він рекомендував розміщувати на його рівнях: перші скрипки з правого боку, другі — з ліво- го, альти — посередині; флейти, гобої, кларнети, валторни та фагиоти — позаду перших скрипок, подвійний ряд віолончелей та контрабасів — позаду других скрипок; труби, корнети, тром- бони і туби — позаду альтів, інші віолончелі та контрабаси — за дерев'яними духовими інстру- ментами, арфи — на авансцені біля диригента, ударні інструменти — позаду мідних духових; диригент на подіумі стоїть спиною до публіки в самому низу амфітеатру, поруч із пюпітрами перших і других скрипок. Попереду, перед пер- шим рівнем амфітеатру, на його думку, має зали- шатися просторий рівний майданчик, на якому

віялом, на три чверті обороту повернуті до пу- бліки, розміщуються хористи так, щоб їм було зручно бачити диригента. Солісти — співаки та інструменталісти — займають передню частину естради, розміщуючись так, щоб добре бачити диригентську паличку. За словами Г. Берліоза, надзвичайно важливо, щоб хористи розміщу- валися на авансцені нижче рівня, що займають скрипки, оскільки в іншому випадку вони над- звичайно послаблять звучання останніх. Якщо попереду оркестру немає сходинок для хору, необхідно, щоб жінки сиділи, а чоловіки стоя- ли. Тоді «<...> голоси тенорів і басів, що луна- ють поверх сопрано та альтів, зможуть вільно нестись, не натрапляючи на перешкоди», — вва- жав він (Berlioz, 1948, p. 418). «Коли ж у хорі більше немає потреби, диригенту слід подбати про те, щоб артисти хору пішли, тому що велика кількість людей шкідливо позначається на зву- чанні інструментів, і симфонія, виконана таким приглушеним оркестром, багато втратить» (там само).

Симфонічний оркестр Г. Берліоза мав такі ін- струментальні склади, що й тепер вважаються великими. Третя флейта, одна чи дві флейти-пік- коло, один чи два англійські ріжки, бас-кларнет, третій чи четвертий фагиоти, третя та четвер- та труби, два корнети, офіклейд, туба, три або більше литавр, інші ударні інструменти, дві або більше арф перебувають серед надкомплектних інструментів, вказаних у його традиційних кон- цертних творах. Для досягнення спеціальних ефектів він залучав додатково мідні духові ін- струменти, хори та оркестри — засоби, що вихо- дять за межі найбагатших за складом концерт- них організацій того і навіть теперішнього часу. Г. Берліоз вдало використовував у своїх творах нові вентиляльні (хроматичні) валторни та труби, вдосконалені бельгійським майстром А. Саксом (1814–1894 рр.). За допомогою корнетів, тром- бонів, офіклейду, а також натуральних валторн і труб музикант мав повну групу мідних духових інструментів, яку успішно застосовував у скла- ді як симфонічного, так і духового оркестрів. На думку Г. Г. Макаренка, з введенням у вико- ристання оркестрового виконавства низького мідного духового інструмента офіклейду (впер- ше — у «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза в 1830 р.), а пізніше — туби (в увертурі «Фауст»

Р. Вагнера в 1844 р.) завершився процес формування мідної духової групи, яка в остаточному вигляді мала три валторни, дві – три труби, три тромбони й тубу (Макаренко, 2005, с. 77).

Група ударних інструментів, разом із традиційними ритмічними функціями, стала додавати звучанню оркестру епохи романтизму декоративно-прикрашального колориту. Загальна кількість виконавців-ударників зросла до чотирьох-п'яти осіб, які грали на різноманітних інструментах з визначеною та з невизначеною звуковисотністю. Г. Берліоз першим із композиторів почав використовувати велику кількість литавр, доручаючи їм навіть *tremolo* в акордовому викладі.

Щоб розширити виражальні можливості струнно-смічкової групи великого симфонічного оркестру, композитор використовував прийоми звукодобування та штрихи, які раніше застосовувалися лише в сольній практиці: *tremolo* виконувалось смичком або пальцями, фігурації у вигляді гам або арпеджіо, чергування високого та низького регістрів, *divisi*, *legato* або *detache* простими та подвійними нотами, *pizzicato*, *con sordini*, *col legno*; різні способи викладу партій у найрізноманітніших комбінаціях. Слід також згадати про не надто поширений в оркестрі триструнний октобас — найнижчий за звучанням струнно-смічковий інструмент, що в 1849 р. виготовив Ж. Б. Вільом (1798–1875 рр.) — видатний французький скрипковий майстер. Крім Г. Берліоза, октобас використовували у своїх творах такі відомі композитори, як: Р. Вагнер, Й. Брамс, Ш. Гуно, Г. Малер, Р. Штраус та ін. Але октобаси ніколи серійно не вироблялись, тому музики спеціально для них у подальшому майже не створювалось. Г. Берліоз першим почав застосовувати в концертному оркестрі арфи, удосконалені французьким майстром С. Ераром (1752–1831 рр.)¹. До цього в 1825 р. композитор Ф.-А. Буальдьє у своїй опері “*La dame blanche*” («Біла леді») вперше використав арфу в складі оркестру Опера-Комік.

Творець великого симфонічного оркестру, видатний майстер з оркестрування та диригування, Г. Берліоз був переконаний у необхідності

відкриття у всіх існуючих консерваторіях класу інструментування. На його думку, цю дисципліну корисно вивчати майбутнім композиторам, а також всім, хто бажає стати диригентами оркестрів. У «Мемуарах» він писав: «Немає жодного сумніву в тому, що диригент оркестру, який не знає всіх можливостей мистецтва оркестрування, не є великою музичною цінністю, і що йому необхідно знати хоча б точний діапазон і конструктивні особливості всіх інструментів не гірше, якщо не краще, будь-якого із музикантів, якими він керує. Без цього він приречений на те, щоб робити їм тільки боязкі зауваження, особливо в тих випадках, коли йдеться про якесь незвичне поєднання, про сміливий, важкий пасаж, проти якого по лінії або ж за нездатністю повстають деякі виконавці, вигукуючи: “Це нездійсненно! Такої ноти не існує! Це не можна зіграти!” <...> Тоді диригент оркестру був би здатний відповісти: “Ви помиляєтеся, це дуже легко виконати. Зробіть те й те, і Ви впраєтеся із цією складністю”. Або ж: “Це справді важко, але якщо, попрацювавши кілька днів, ви цим не оволодієте, то нам доведеться зробити висновок, що Ваш інструмент Вам знайомий недостатньо, і ми будемо змушені звернутися до артиста більш досвідченого”» (Berlioz, 2002, р. 457). У випадках, коли композитор через брак спеціальних знань вимагає від артистів того, що виконати практично неможливо, диригент, на думку Г. Берліоза, міг би стати на сторону оркестрантів і вказати композиторові на серйозні помилки, яких він припустився (там само).

Г. Берліоз був одним з перших, хто порушив питання про професійну підготовку диригентських кадрів. Зокрема, він запропонував розпочати навчання студентів консерваторії переважно з класу композиції тому, «що в міру можливості ввело б їх у курс складного мистецтва управління вокальними та інструментальними масами; для того, щоб вони при нагоді могли б самі диригувати виконанням власного твору хоча б настільки задовільно, щоб не бути смішними, і не заважати музикантам замість надання їм допомоги» (Berlioz, 2010, р. 550).

¹ У 1811 р. С. Ерар винайшов арфу із сімома педалями, подвійне перемикання яких дозволяло перебудувати струну на цілий тон, що значно розширило її технічні можливості.

Починати виховувати «справжніх» диригентів симфонічного оркестру Г. Берліоз рекомендував з того, щоб навчити молодих музикантів вільно читати партитуру. Хто не зумів подолати ці труднощі, на його думку, «так і застрянуть на півдорозі до оволодіння цим мистецтвом, будь вони навіть знавцями інструментування, композиторами та особами, які розуміють всі складнощі музичного ритму» (Berlioz, 2002, p. 458). Основним завданням диригента Г. Берліоз уважав розучування з виконавцями нової партитури, вміння довести до них особливостей авторського задуму, «щоб, зробивши його зрозумілим всім музикантам, домогтися від них точності, злагодженості та експресії, без яких немає справжньої музики», а впоравшись з усіма труднощами, «злитися з ними та “запалити” їх власним жаром — тобто передати їм своє натхнення» (там само, p. 457).

Співпраця Г. Берліоза з гігантськими за масштабами виконавськими колективами, а також специфіка гастрольно-фестивального режиму роботи потребували від диригента неординарного підходу й дорепетиційного процесу. Найефективнішим методом він уважав окремі репетиції з хоровими та оркестровими групами. «Правильного, колоритного, натхненного виконання нового твору, навіть силами першокласних артистів, можна досягти — я твердо впевнений у цьому — лише шляхом окремих репетицій. Кожну партію хору потрібно розучувати окремо, доки вона не буде добре засвоєна, а потім уже вводити до загального ансамблю. Такий самий порядок має бути прийнятий і в оркестрі, коли йдеться про виконання відносно складної симфонії» (Berlioz, 1948, p. 420). На прикладі власної репетиції до концерту, присвяченого відкриттю Промислової виставки, Г. Берліоз виклав усі переваги та недоліки цього методу. Насамперед, щоб уникнути непомірних фінансових витрат, артистам було призначено лише дві репетиції, з яких одна мала бути «частковою» (груповою), а інша загальною. У залі Герца, орендованому спеціально для цієї мети, по чергово пройшли репетиції з групами скрипок, альтів та віолончелей, контрабасів, дерев'яних духових інструментів, мідних духових інструментів, арфами, ударними інструментами, хористами — жінками та дітьми,

хористами-чоловіками. «Ці дев'ять репетицій, у яких кожен артист брав участь лише один раз, дали чудові результати, яких, безумовно, не вдалося б досягти й після п'яти загальних репетицій. <...> Єдиний негативний наслідок — це неймовірна втома диригента. Але, на мою думку, <...> у таких випадках у мені народжуються неймовірні сили, і моя витривалість може посперечатися з витривалістю робочого коня», — писав він (Berlioz, 2002, pp. 380–381).

Водночас відбувався пошук найефективніших способів керування великим симфонічним оркестром. Практично в один і той самий час Г. Берліоз і Р. Вагнер повернулися обличчям до оркестрантів — інновація, що мала ключове значення в процесі формування професії диригента. Лише в зоровому контакті з оркестрантами в диригента виникала можливість вказувати вступі виконавцям, визначати певний характер звучання та найвиразніші тонкощі фразування, досягати не лише злагодженого, а й художньо досконалого виконання оперно-симфонічних творів. Щодо мануальної техніки Г. Берліоза, думка багатьох критиків збігається: його диригентські жести були простими, зрозумілими та гарними; ніякої химерності у відтінках не спостерігалось.

При управлінні величезними масами виконавців, особливо в тих випадках, коли музиканти стояли спиною до диригента, на думку Г. Берліоза, виникає потреба в певній кількості помічників, розміщених перед виконавцями, що в точності відтворюють усі рухи диригента. «На одному музичному святі в Парижі, де під моїм керуванням зібралось 1200 виконавців, — згадував Г. Берліоз, — мені довелося залучити собі на допомогу п'ять керівників хору, розставлених з усіх сторін маси вокалістів, і, крім того, двох помічників з оркестру — один з них керував духовими інструментами, інший — ударними. Усім їм я дав наполегливу вказівку безперервно дивитися на мене; асистенти не забували цього, і наші вісім паличок, піднімаючись і опускаючись без найменшої розбіжності в ритмі, встановили серед 1200 виконавців бездоганний ансамбль, прикладу якого ще ніколи не було. Здавалося б, що більше немає потреби вдаватися до цього способу, маючи у своєму розпорядженні один

або кілька електричних метрономів¹. Користуючись ними, можна легко керувати артистами хору, повернутими спиною до диригента, але вмiлі помічники диригента завжди в таких випадках будуть заслуговувати на переваги перед машиною» (Berlioz, 1948, p. 417).

Одним із факторів, що позитивно вплинув на розвиток оперно-симфонічного виконавства, стала гастрольна практика. Її виникненню сприяли такі об'єктивні передумови, як: створення в Європі розвинених транспортних систем (насамперед, будівництво залізниць); збільшення обсягів нотодрукування, що дозволило суттєво розширити репертуар оркестрів; зростання художньої майстерності виконавських колективів, що надавало можливість диригентові за короткий термін підготувати концертну програму; якісний стрибок у професійній підготовці музикантів, наслідком чого стала диференціація всередині колективу — найкращі та найдосвідченіші з музикантів очолювали інструментальні групи, займаючи почесні місця концертмейстерів. Серед основних причини, які спонукали Г. Берліоза обрати амплу диригента-гастролера, слід назвати: художні та просвітницькі завдання, типова романтична пристрасть до подорожей і головна — матеріальне забезпечення. Ще раз нагадуємо географію його концертних поїздок — Німеччина, Австрія, Угорщина, Чехія, Російська Імперія, Англія (м. Лондон).

Висновки. Підсумовуючи, чітко визначимо чинники, що вплинули на рішення Г. Берліоза стати диригентом:

- його бажання особисто керувати виконанням власних творів, що зумовлено професійною слабкістю більшості диригентів того часу;
- небажання керівників музичних театрів та концертних установ включати його твори у свої програми.

Зміст реформи Г. Берліоза в галузі симфонічного виконавства містить такі основні позиції:

- створення великого симфонічного оркестру в результаті введення в його основний склад додаткових музичних інструментів, які раніше не використовувались або використовувались епізодично, пропорційне збільшення кількості традиційних інструментів для досягнення певного акустичного балансу;
- принципові зміни щодо способу та засобів керівництва великим музичним колективом — лише в зоровому контакті з оркестрантами в диригента з'явилася можливість досягати не лише злагодженого ансамблю, а й художньо досконалого виконання оперно-симфонічних творів; при управлінні величезними масами музикантів (понад тисячею осіб), він долучав кількох (до семи) асистентів диригента, розміщених безпосередньо перед виконавцями, що в точності відтворювали всі рухи диригента;
- упровадження інноваційного алгоритму оркестрових та оркестрово-хорових репетицій (найефективнішим методом він уважав проведення окремих репетицій з хоровими та оркестровими групами);
- теоретичне обґрунтування закономірностей розміщення виконавців на сцені (залежно від акустики концертних залів, розмірів та форми сцени, кількості виконавців);
- заснування традиції гастрольної практики;
- формулювання у своїх фундаментальних теоретичних працях ключових положень у галузі диригування та інструментування.

Таким чином, Г. Берліоз досяг вершин симфонічного виконавства у другій третині XIX ст., визначивши найперспективніший напрям його подальшого розвитку у світовому масштабі.

Перспективи подальших розвідок полягають у тому, щоб поглибити та популяризувати отримані результати дослідження, використовуючи їх в освітньому процесі з навчальних дисциплін: «Основи інструментування та диригування», «Основи симфонічного диригування»,

¹ Для миттєвого зв'язку між диригентом та віддаленими виконавцями існувало кілька різних за конструкцією механізмів. За словами Г. Берліоза, доволі добре функціонував механізм, приведений у дію ногою диригента в лондонському театрі Ковент Гарден. Але лише електричний метроном, встановлений за ініціативи Г. Берліоза в брюссельському театрі паном Вербрюгге, «не залишає бажати кращого» (Berlioz, 1948, p. 416). Рухом пальця лівої руки, продовжуючи диригувати паличкою в правій руці, він міг вказувати такт одночасно в різних місцях. З того часу більшість оперних театрів запровадила електричний метроном для виконання хорів, розташованих за сценою.

«Практикум з симфонічного / хорового диригування», «Історія та теорія оперно-симфонічного виконавства», «Методика роботи з оркестром та викладання спеціальних дисциплін» тощо. Важливо також привернути увагу наукової спільноти

до результатів діяльності видатних майстрів минулого, завдяки яким професія диригента є найпрестижнішою в галузі музично-театрального мистецтва у світовому масштабі.

Список посилань

- Лошков, Ю. (2012). Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.). *Культура України*, (36), 267–276.
- Макаренко, Г. (2005). *Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри* [монографія]. Факт.
- Ферендович, М. (2017). *Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX століття (джерелознавчий аспект)*. [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Львівська національна академія імені М. В. Лисенка.
- Чжан, Л. (2025) *Симфонічне виконавство в музичній культурі Харкова другої половини XIX — початку XX ст.* [Дисертація доктора філософії]. Харківська державна академія культури.
- Шниррова, А. (2024). Сучасний європейський диригентський процес: освітні моделі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (72), 70–87. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.05>
- Berlioz, H. (1948). *Treatise on Instrumentation* (R. Strauss, Ed.; Th. Front, Trans.). Edwin F. Kalmus.
- Berlioz, H. (2002). *The Memoirs of Hector Berlioz* (D. Cairns, Trans. & Ed.). Random House.

References

- Loshkov, Yu. (2012). The German Romantic School of Conducting (second half of the 19th century). *Culture of Ukraine*, (36), 267–276. [In Ukrainian].
- Makarenko, H. (2005). *The Work of a Conductor: Aesthetic and Artistic Dimensions* [monograph]. Fakt. [In Ukrainian].
- Ferendovych, M. (2017). *The Art of Conducting in the Musical Space of Lviv in the First Third of the XX Century (Source Studies Aspect)*. [Candidate of Art History thesis]. M. V. Lysenko Lviv National Academy. [In Ukrainian].
- Zhang, L. (2025) *Symphonic performance in the musical culture of Kharkiv in the second half of the XIX — early XX centuries*. [Doctor of Philosophy thesis]. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Shnyrova, A. (2024). The contemporary European conducting process: educational models. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, (72), 70–87. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.05>. [In Ukrainian].
- Berlioz, H. (1948). *Treatise on Instrumentation* (R. Strauss, Ed.; Th. Front, Trans.). Edwin F. Kalmus. [In English].
- Berlioz, H. (2002). *The Memoirs of Hector Berlioz* (D. Cairns, Trans. & Ed.). Random House. [In English].

Отримано: 26.12.2026

Прийнято до друку: 20.01.2026

Опубліковано: 23.03.2026

В. М. Плужніков

кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна; доцент, кафедра оркестрових інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

V. Pluzhnikov

Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; Associate Professor, Department of Orchestral Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine