



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Rola techniki dyrygenckiej w procesie kształtowania interpretacji utworu chóralnego w zespole amatorskim

Author: Aleksandra Zeman

Citation style: Zeman Aleksandra. (2008). Rola techniki dyrygenckiej w procesie kształtowania interpretacji utworu chóralnego w zespole amatorskim. W: J. Uchyła-Zroski (red.), "Wartości w muzyce : studium monograficzne. T. 1" (s. 97-103). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksandra Zeman

Uniwersytet Śląski
Katowice

Rola techniki dyrygenckiej w procesie kształtowania interpretacji utworu chóralnego w zespole amatorskim

Rys historyczny rozwoju sztuki dyrygowania

Sztuka dyrygowania rozwijała się na przestrzeni wieków. Początkowo główną uwagę kierowano na czynności organizujące wykonanie. W starożytnej Grecji przewodnikiem chóru był tzw. koryfeusz, który, stojąc przed wykonawcami (czasem wśród wykonawców), dzięki gestykulacji (klaskanie czy tupanie), skrętów tułowia, a nawet tanecznego ruchu, utrzymywał właściwą rytmikę wykonania. Pomocne były w tym sandały podkute żelazem¹.

W jednogłosowej muzyce chorału gregoriańskiego kierownik zespołu wskazywał ruchem ręki opadanie lub wznoszenie się melodii. Ze względu na powagę nabożeństw kościelnych niedopuszczalne było głośne dyrygowanie (tzn. połączone ze stukaniem, tupaniem). To odmienne, ciche kierowanie zespołem zostało nazwane z języka greckiego cheironomią. Przejęła ona także dla lepszego podkreślenia akcentów lekkie uderzenia palcami bądź laską o pulpit.

W Rzymie na czele chóru stał prymiceriusz, we Francji, w Hiszpanii — praecantor (starszy kantor) i subcantor (młodszy kantor). Rysowali oni prawą ręką bieg melodii, w lewej natomiast trzymali pastorał (znak władzy nad śpiewakami), którym przygotowywali zespół do rozpoczęcia śpiewu. Ten sposób dyrygowania przyjęli się w muzyce świeckiej. W XVI wieku dyrygenci wybijali akcenty przy pomocy długich dragów, wykonanych często ze złota czy srebra.

¹ J.K. Lasocki: *Chór. Poradnik dla dyrygentów*. Kraków 1962, s. 82—83.

Jako ciekawostkę wspomnę tu o Palestrinie, który dyrygował, używając złotej laski².

Dalszy rozwój sztuki dyrygenckiej łączy się z funkcją kapelmistrza, koncertmistrza. Ma to związek z rozwijającą się na przełomie XVI i XVII wieku muzyką instrumentalną i wiodącą wówczas prym monodią z akompaniamentem. W tym czasie rolę partytury spełniał bas cyfrowany. Nieodzownym instrumentem akompaniującym zespołom kościelnym stały się organy. W zespołach świeckich natomiast — klawikord, klawesyn, a później fortepian. Kapelmistrz siedzący przy instrumencie przede wszystkim wskazywał wejścia. Dyrygował wolną ręką, a niejednokrotnie wstawał z miejsca, bądź pomagał zespołowi, wykonując ruchy głowy. Nowatorstwem było tutaj przygotowanie zespołu pod względem artystycznej interpretacji, nad którą pracował podczas prób. O funkcji kapelmistrza możemy mówić przynajmniej do połowy XVIII wieku³.

Mianem „koncertmistrzów” określano najlepszych skrzypków, a zarazem dyrygentów zespołu. Prowadzili oni zespół, używając smyczka, którym uderzali o pulpit (w operze o budkę suflerską) dla uzyskania równego tempa. Dalszym unowocześnieniem sztuki dyrygenckiej było wprowadzenie tzw. podwójnego dyrygowania, z równoczesnym udziałem koncertmistrza i kapelmistrza. Miało to związek ze wzrastającymi trudnościami wykonawczymi dzieł instrumentalnych i wokalnie-instrumentalnych. Kolejnym etapem było tzw. potrójne dyrygowanie, w którym obok osoby koncertmistrza i kapelmistrza pojawił się trzeci, a zarazem główny dyrygent. Jego rola sprowadzała się do pokazywania odpowiednich znaków zarówno całemu zespołowi, jak i pozostałym dyrygentom. Przełomem, a równocześnie początkiem wielkich zmian było ostateczne ustalenie przez klasyków wiedeńskich składu orkiestry symfonicznej i partytury. Niewątpliwym ułatwieniem były szczegółowo napisane partie instrumentalne już bez odczytywania basu cyfrowanego. Równocześnie szerzej pojmowano rolę dyrygowania. Prócz uzgodnienia jednolitego tempa zaczęto zwracać większą uwagę na interpretację dzieła muzycznego. Ustalały się schematy taktowania i umowne ruchy rąk, a samo dyrygowanie batutą przebiegało cicho i bezszelestnie. Jedynym mankamentem był jeszcze ówczesnie brak zawodowego dyrygenta. Pojawił się on w XIX wieku i od tego czasu nie możemy już w zasadzie mówić o historii dyrygowania, ale o historii interpretacji utworu, a także o rozwoju samej techniki dyrygenckiej.

Prekursorami nowego spojrzenia na sztukę dyrygencką byli: Carl Maria von Weber, Luiz Spohr, Gaspare Spontini, Feliks Mendelssohn-Bartholdy. Dalej technikę dyrygencką rozwijali: Hektor Berlioz, Franz Liszt, Richard Strauss,

² Ibidem, s. 83.

³ S. Śledziński: *Mała encyklopedia muzyki*. Warszawa 1968, s. 249—250.

a przede wszystkim Arthur Nikisch, Wasilij Safonow, Felix Weingartner, którzy stworzyli własne szkoły.

Dyrygent – interpretator

Współczesny dyrygent (kierownik zespołu instrumentalnego bądź wokalnego) za pomocą ruchów rąk, batuty czy mimiki twarzy wskazuje na wszystkie elementy wykonawcze utworu: rytm, metrum, dynamikę, tempo, frazowanie, sposób wydobywania dźwięku (artykulację), czas wydobywania dźwięku.

Dyrygowanie nie polega tylko na odczytaniu martwego schematu nutowego. Według Romana Ingardena, dzieło muzyczne jest przyjmowane jako przedmiot intencjonalny, nie identyczny z zapisem nutowym, z wyglądem słuchowymi, z przedmiotami dźwiękowymi⁴. Symbole graficzne, za pomocą których utwór jest zapisany, są niedoskonałe. Zawierają one wiele sekretów, których odczytanie zależy od intuicji, doświadczeń i talentu interpretatora. **Sztuka dyrygowania jest zatem sztuką interpretowania utworu muzycznego, związaną nie tylko z odtworzeniem dzieła, ale również z jego tworzeniem. Jest odkrywaniem i ożywianiem prawdziwych wartości w muzyce.**

Ożywienie dzieła jest poprzedzone długotrwałym procesem poznania jego struktury muzycznej, tekstowej, związków słowno-muzycznych, formy, faktury, stylu. Dyrygent analizuje również wszystkie zewnętrzne uwarunkowania wpływające na daną kompozycję: okoliczności powstania dzieła, fakty biograficzne, historyczne, społeczno-polityczne, kulturowe.

Kolejnym etapem jest opanowanie kompozycji, by móc ją jak najwierniej odtwarzać i tworzyć jednocześnie. Gest dyrygencki i sposób dyrygowania jest więc widzialnym obrazem wyobrażonej i przemyślanej wcześniej interpretacji utworu chóralnego. Dyrygent musi więc „[...] odgadnąć utajony sens wyrazowy, musi dotrzeć do uczuciowej esencji dzieła muzycznego, odkryć jego treść ostateczną”⁵. Dodałabym więcej: dyrygent dbający o ustawiczny swój rozwój, każdego dnia zdobywa nowe doświadczenia, głębszą wiedzę. Dzięki temu może ciągle na nowo kreować muzykę, odkrywać nieustannie jej utajony sens. W ten sposób rozwija się także zespół dyrygenta, a muzykowanie ma charakter twórczy. „Sztuka dyrygowania jest syntezą techniki dyrygowania i twórczej interpretacji dyrygenta”⁶. Technika dyrygencka polega m.in. na wyrażaniu elementów dzieła muzycznego poprzez wzajemnie uzupełniające się ruchy obu rąk (prawa

⁴ R. Ingarden: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków 1973.

⁵ S. Łobaczewska: *Ogólny zarys estetyki muzycznej*. Lwów 1937, s. 184.

⁶ J.K. Lasocki: *Chór...*, s. 29.

ręka wskazuje zasadniczo tempo, dynamikę, metrum, lewa ręka — artykulację i frazowanie). Ruch dyrygencki, według Edwarda Burego, powinien charakteryzować się: ekonomicznością, plastycznością, dynamicznością, estetycznością, sugestywnością⁷. Każdy ruch powinien mieć określony sens. Należy wystrzegać się ruchów zbędnych i mało wyrazistych⁸.

Warto by zwrócić uwagę na subiektywizację gestów dyrygenckich. Wynika ona, z jednej strony, z faktu indywidualności samego dyrygenta, z drugiej natomiast — z niepowtarzalności i specyfiki zespołów, które prowadzi. Dyrygent, wykonując odpowiedni gest dyrygencki, wpływa na efekty brzmieniowe swojego aparatu wykonawczego. Dlatego w pracy nad interpretacją dzieł muzycznych musi on wykazywać się elastycznością w doborze i stosowaniu gestów. Niejednokrotnie interpretacja tego samego utworu z różnorodnymi zespołami, ze względu na wynikające w trakcie pracy problemy wykonawcze, wymaga od dyrygenta zmiany gestów.

Istotnym elementem dyrygowania jest także głowa, a szczególnie oczy, wydające polecenia oraz usta wskazujące oddech, rozpoczęcie, artykulację i dykcję. W dyrygenckim komunikowaniu pośrednio biorą udział również: tułów i nogi, będące mocną podstawą całej sylwetki dyrygenta. Technika dyrygencka to także myśl, świadomość dyrygenta, intuicja, warsztat pracy: sposoby, metody służące do osiągnięcia zamierzonego celu.

Zastanówmy się teraz nad pracą interpretacyjną chórmistrza w zespole amatorskim, który kształtuje i buduje zespół. **Im większą dysponuje wiedzą i im większe posiada umiejętności, tym lepsze będą rezultaty jego pracy polegające na odkrywaniu i ożywianiu prawdziwych wartości dzieła muzycznego.** W pracy nad interpretacją ważne jest także uwzględnianie stopnia przygotowania muzycznego chórzystów. Trudno wymagać od osób nielegitymujących się wykształceniem muzycznym umiejętności samodzielnego analizowania i interpretowania utworów. Dlatego większa odpowiedzialność będzie spoczywała na dyrygencie pracującym z zespołem o mniejszym stopniu przygotowania muzycznego. W związku z różnym poziomem chórów amatorskich dyrygent w elastyczny sposób powinien stosować odpowiednie metody pracy. Najprostszą z nich jest tzw. metoda pastusza polegająca na biernym naśladownictwie partii głosu ze słuchu.

Kolejną, możliwą do zastosowania jednak tylko w zespołach zaawansowanych muzycznie, jest metoda polegająca na świadomym, kierowanym przez dyrygenta opanowywaniu techniki wokalne. Możliwe jest również połączenie obu metod, polegające na częściowej nauce ze słuchu, przy równoczesnym wyjaśnianiu procesów fizjologiczno-emocjonalnych związanych z emitowaniem dźwięku.

⁷ E. Bury: *Podstawy techniki dyrygowania*. Kraków 1978, s. 13.

⁸ J.K. Lasocki: *Chór...*, s. 24.

Technika dyrygencka może ułatwiać pracę nad interpretacją utworu chóralnego. Możliwość odtworzenia danego dzieła jest uzależniona od posiadania określonych zdolności, umiejętności i nawyków nie tylko u chórzystów, ale i u dyrygenta. Stefania Łobaczewska wymienia cechy dobrego dyrygenta. Powinien on odznaczać się:

- zdolnością pozytywnego i aktywnego reagowania na muzykę,
- zdolnością postrzegania i reprodukcji postaci rytmicznych, melodycznych, harmoniczných,
- zdolnością uczuciowej reakcji na muzykę,
- pamięcią muzyczną,
- plastyczną wyobraźnią dźwiękową,
- intuicją, czyli zdolnością odbierania wrażeń, myślenia, odczuwania,
- zdolnością intuicyjnego słyszenia całości dzieła przed jego wykonaniem,
- zdolnością do syntetyzowania zjawiska muzycznego,
- zdolnością do skupiania, przeżywania i asymilowania w swej psychice treści związanych z utworem,
- umiejętnością egzekwowania i przenoszenia obrazu dźwiękowego na zespół wykonawców⁹.

Wartości a interpretacja utworu muzycznego

Wyrazem głębokiej dojrzałości muzycznej zarówno u dyrygentów, jak i bezpośrednich wykonawców dzieł muzycznych jest niewątpliwie umiejętność interpretacji utworów. Wynika to przede wszystkim z faktu niejednoznaczności pisma nutowego. Między zmysłem kompozytora a wykonaniem dzieła zawsze będzie istniała płaszczyzna zarezerwowana wyłącznie dla samych odtwórców, którzy tym samym otrzymują możliwość indywidualnej interpretacji.

W ciągu wieków w sposób bardzo różny podchodzono do interpretacji. Zagadnienie to, z jednej strony, nurtowało kompozytorów i wykonawców, z drugiej natomiast — przybrało formę dylematu filozoficznego. Igor Strawiński negował interpretację, postulując jednocześnie wykonywanie muzyki związanej ściśle z zapisem kompozytora. Wszelkie próby nadania dziełu indywidualnych cech interpretacyjnych traktował jak nadużycie i sfalszowanie.

Zupełnie inaczej problem interpretacji i wykonania pojmował Roman Ingarden. W jednym ze swych dzieł tak napisał: „Nasuwa się myśl, że nie ma co żałować, że w historycznym rozwoju tak się zdarzyło, iż w pewnym okresie panującym systemem »utrwalania« dzieła muzycznego stało się tzw. pismo nuto-

⁹ Ibidem, s. 186—195.

we. Właśnie bowiem pewna — jak nam się wydawało — niedoskonałość tego systemu, mianowicie niezupełność określenia dzieła przez partyturę, ma tę przewagę nad utrwaleniem dzieła za pomocą płyty (i innego rodzaju sposobem), iż odsłania istotną strukturę dzieła, mianowicie z jednej strony ustalony, relatywnie niezmienny schemat, z drugiej zaś wielość możliwości różnych postaci, w jakich dzieło w ukonkretnieniu może występować”¹⁰.

Jako dyrygent chóru, obcując z dziełami związanymi z tekstem literackim, odczuwam pewien niedosyt publikacji dotyczących muzycznych analiz utworów wokalnych. Pewnym wyjątkiem są tutaj prace Krystyny i Józefa Chomińskich, Mieczysława Tomaszewskiego oraz Waltera Wiory. Związek muzyki ze słowem był interesującą płaszczyzną przede wszystkim dla Ryszarda Wagnera. Tak wyraził się na temat pozycji słowa u poety i kompozytora: „Charakterystyczna różnica między poetą a kompozytorem polega na tym, że poeta zagęszcza całkowicie rozsiane i tylko racjonalnie uchwytnie momenty dramatyczne, wrażeniowe i wyrazowe w jednym możliwie dobrze dla uczucia dostępnym punkcie, natomiast kompozytor ten ścieśniony, gęsty punkt ma teraz, zgodnie z jego wszystkimi treściami uczuciowymi, rozciągnąć do najwyższych granic”¹¹.

Można zatem powiedzieć, iż **współautorem dzieła chóralnego jest jednocześnie kompozytor, poeta i dyrygent. Rola każdej z tych osób jest jednakowo istotna dla uzyskania dzieła wartościowego w pełni.** Celem wspólnym dla wszystkich tych współtwórców jest niewątpliwie wywołanie nastroju czy ekspresji. Różnica polega zasadniczo na operowaniu odmiennymi środkami wyrazowymi. Poeta zatem dobiera właściwe słowa literackie, kompozytor poszukuje odpowiednich figur melodycznych i postępów harmoniczo-rytmicznych, by odpowiednio komunikować nastrój bądź uczucie. **Wykonawca natomiast za punkt wyjścia powinien traktować poszukiwanie wytycznych interpretacyjnych, by dopiero później dotrzeć do prawdziwych wartości dzieła.** Ostatni etap tworzenia dzieła muzycznego zyskuje zatem doniosłe znaczenie, a od odczytania i przekazania słuchaczom przez wykonawcę danego tekstu muzycznego zależy ostateczny kształt i życie dzieła muzycznego.

¹⁰ L. Erhardt: *Sztuka dźwięku*. Warszawa 1980.

¹¹ W. Bońkowski: *Wykonanie muzyczne jako przedmiot badań muzykologicznych*. „Muzyka” 2001, nr 2 (181).

Aleksandra Zeman

**The role of the conducting technique in the process of choral music interpretation
formation in an amateur ensemble**

S u m m a r y

The art of conducting developed through the centuries and its development was affected by the development of music as well as the growth of interpretation difficulties of music compositions.

The contemporary conductor shows all the performance elements, like rhythm, metre, dynamics, tempo, phrasing and articulation by the movements of the hands, the baton or by miming. The conductor's movement should be economical, dynamic, flexible, vivid, aesthetic, suggestive and expressive. The technique of conducting can also be regarded as the thought, the consciousness, the intuition of the conductor and the means and methods used to achieve the aim.

The art of conducting lies not only in the reading of the lifeless and imperfect music notation. It is a synthesis of the conducting technique and the art of interpretation connected not only with the reproduction of the given music piece, but also with creating it.

The vocal and vocal-instrumental music needs to be looked at from two perspectives: the perspective of music and the perspective of the word. The performer and the interpreter, at the same time, who undertakes the interpretation of a music piece, should first look for this music interpretation guidelines to be able to reach the true value of the piece of music.

Aleksandra Zeman

**Le rôle de la technique des chefs d'orchestre
dans le processus de formation de l'interprétation des oeuvres chorales
dans des groupes d'amateurs**

R é s u m é

L'art de conduire l'orchestre se développait le long des siècles, son développement a été conditionné par l'évolution de la musique et la croissance des difficultés d'interprétation des oeuvres musicales.

Un chef d'orchestre contemporain montre à l'aide des mouvements des mains, du bâton de mesure ou de la mimique du visage tous les éléments performatifs de l'oeuvre : rythme, mesure, dynamique, cadence, phrasé ou articulation. Le mouvement conducteur devrait se caractériser par l'économie, la dynamique, la flexibilité, l'esthétique et la suggestivité. La technique du chef d'orchestre s'appuie aussi sur la pensée, sur la conscience, sur l'intuition, elle dépend de sa maîtrise et ses méthodes pour réaliser les buts. Le travail du chef d'orchestre ne consiste pas uniquement à la lecture d'un schéma mort et imparfait de la notation musicale. L'art de conduire l'orchestre est une synthèse de la technique et de l'art d'interpréter l'oeuvre musicale, lié non seulement avec la reproduction de la composition mais aussi avec sa création.

La musique vocale et vocale-instrumentale nécessite deux perspectives de recherche : la musique et la parole. L'artiste exécutant qui entreprend l'interprétation de l'oeuvre musicale, devrait chercher des directives d'interprétation pour pouvoir parvenir à des valeurs véritables de l'oeuvre.