

Оксана Сухецька

ОНТОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ТА МИСТЕЦТВО КЕРУВАННЯ ХОРОМ

У статті висвітлено проблему музичного виконавства та ролі музиканта-інтерпретатора в музичному мистецтві. Досліджено завдання та функції музиканта-виконавця, зокрема диригента-хормейстера, в процесі передачі музичного матеріалу слухачам; проведено паралель між поняттями «виконавство» та «артистизм»; окреслено специфіку мистецтва керування хором у контексті музичного виконавства.

Ключові слова: онтологія, виконавство, диригування, інтерпретатор, артистизм.

Музикознавці вважають, що проблема виконавства в музиці з'явилася в кінці XVIII – на початку XIX ст. Насправді ця проблема виникла набагато раніше і пов'язана не лише з диференціацією композиторської та виконавської діяльності, а й з цілим комплексом процесів у європейській музичній культурі протягом кількох століть [3, с. 7].

Починаючи з 20-х рр. XX ст., музичне виконавство залишається об'єктом гострих дискусій, зокрема у 30-х роках особливо гострою була дискусія про роль та значення інтерпретатора в музичному мистецтві. Г. Гатті, Г. Мантеллі та С. Пульятті захищали право виконавця на повну свободу, інші – відводили виконавцю роль «техніка», слухняного та покійного розпорядженням композитора. Виконавство, на думку італійського музикознавця А. Паренте, не може вважатись художньою діяльністю, мистецтвом; його функція – практично-технічна. Треті вважали, що музика живе завдяки обом, композитору та виконавцю. Особливо на це звертав увагу С. Пульятті, відомий своїми роботами в галузі музикознавства та юриспруденції. Відомий диригент Б. Вальтер говорив про важливість відчуття виконавської творчості в процесі інтерпретації; бо, як зауважила Н. Корихалова, так званий об'єктивний стиль, тобто бездушне виконання, нашкодить будь-якому музичному твору [3, с. 34–36].

Мета цієї статті – виявити проблеми інтерпретації в музичному мистецтві, а особливо в мистецтві керування хором; розглянути рівні музичного виконавства для диригента-хормейстера та специфіку цієї галузі виконавства. Охарактеризувати особливості роботи диригента, як інтерпретатора та керівника групами виконавців.

Музичне виконавство включає в себе 3 сходинки: онтологію, психологію та естетику. Виконавство, в музичному мистецтві, – це

первинне та вирішальне. Професійні виконавці з'явилися та прозвучали в Єгипті набагато раніше, ніж професійні композитори.

Музика розпочинається з ритуалу. Безсловесне спілкування, вміння захоплено налаштувати душу. В давні часи існувала аксіома, що діти, які не підготовлені релігійно, не можуть потрапити на навчання до консерваторії, які існували лише при церквах. Музикознавець В. Медушевський зазначив, що теорія виконавства починається з онтології виконавства, а виконавство починається з етики поведінки та етики ставлення. Основним предметом онтології є буття, яке визначається як повнота та єдність усіх видів реальності. Онтологія є розділом філософії, що з'ясовує фундаментальні проблеми існування та розвитку сутнісного, найважливішого. Онтологія виконавства – це розуміння людського світу та виконавства в ньому. Виконуючий музику – завжди виконавець та не завжди артист. Виконавство – поняття вужче, ніж артистизм, хоча це ідеальний початок. Людина – ідеальне створіння; душа – посередник між духом та тілом. Психологія виконавства – це система тих якостей, якими має володіти кожен професійний виконавець. Естетика виконавства вимагає особливого зосередження розуму та серця до Вищого, до Нього (безсловесне спілкування з Богом) – екстаз. Виконавство потребує втілення. Перша онтологічна заповідь – це кантілена – лірика, захоплення.

Радянські музиканти відстоювали розуміння виконавської діяльності як творчої. «Виконавець – посередник, але посередник-творець. Виконавець, насамперед, творець... Виконавець – не раб, не кріпак... Без нього музика, записана в нотах, мертва. Виконавець пробуджує її до життя» [3, с. 36].

Особливо гостро питання виконавства стоїть перед диригентом-хормейстром, адже диригент – це керівник колективного виконання музики. Він проводить підготовчу репетиційну, педагогічну роботу з виконавцями, а під час концерту чи спектаклю творчо організовує та надихає їх. Натхненний художніми образами твору, диригент за допомогою різних засобів впливу на колектив (жест, погляд, а на репетиціях також слово, показ) втілює через нього свій творчий замисел – уявну «модель» виконання. В процесі управління диригент вказує музикантам (співакам) темпи, нюанси, вступи, фразування і т.д., керує ансамблем, динамікою, а в хорі – строем і співочим процесом. Диригент – музикант-інтерпретатор, який володіє глибокими спеціальними знаннями, розвиненим слухом – висотно-тембровим і об'єктивним (умінням слухати «з боку»), бездоганним ритмом, музичною пам'яттю, почуттям форми та стилю, художнім смаком. Ентузіазм, творча і організаторська ініціатива – неодмінні якості повноцінного диригента. Як вихователь колективу він має бути глибоко освіченою людиною, чуйним психологом, педагогом, знати специфіку голосів та інструментів, вміти професійно читати партитури. Володіння точністю і пластикою жести, належною осанкою та витримкою

вимагає від диригента відповідної фізичної підготовки. Кожен диригент має свою індивідуальну техніку; його жест має бути спонтанним. Воля, витримка, швидкість реакції, розвинена увага (сконцентрована та розподілена), творча контактність із виконавцями та слухачами, як і володіння диригентською технікою, – якості, необхідні для втілення художніх намірів [4, с. 58].

Диригування – мистецтво управління колективним виконанням музики. В результаті взаємодії виконавців на чолі з диригентом створюється «живий інструмент», що дозволяє творчо інтерпретувати твір. Мистецтво диригування засновано на історично розвиненій системі жестів, що базуються на загальнозрозумілих, які зустрічаються в життєвій практиці, рухах. Найважливішим, специфічним диригентським жестом, що забезпечує єдність виконавства, є так званий ауфтакт. Система ауфтактів оформлена в спеціальних циклічних рухах – диригентських схемах [4, с. 58–59]. Ауфтакт – попередній замах, жест-імпульс, специфічний диригентський жест, що попереджує і організовує передачу характеру, темпу, ритму, динаміки, штриху, початку та закінчення, фермат; в співі ще – показ дихання перед атакою звуку. Щоб забезпечити одночасність дихання в хорі, початок ауфтакту необхідно попередити невеликим, неімпульсивним рухом руки у вигляді «коми», «петлі» [4, с. 16]. Окрім ауфтактових (попереджуючих, ритмічно оформлених) рухів, диригент використовує інші, наприклад, супроводжуючі та різні умовні жести. Велике значення при диригуванні мають також погляд, міміка, поза і взагалі весь образ диригента. Сукупність диригентських засобів спрямована на втілення виконавцями творчого задуму диригента; при цьому важливу роль виконує і так званий зворотній зв'язок – сприйняття диригентом свого управління.

Оскільки диригування – специфічний вид виконання (не безпосередньо, а через інших виконавців, співаків), вирішальне значення для такої діяльності має здібність диригента впливати на виконавців, диригентська воля.

В народному мистецтві сумісний спів здавна направлявся однією особистістю – заспівувачем. У Стародавній Греції це був попередник хору – корифей, що стукав ногою. В ті часи, а потім і в Середньовіччі, розвинулось мистецтво хейрономії. Хірономія (хейрономія) – старовинний спосіб управління хором за допомогою системи умовних рухів рук і пальців. Використовуючи міміку та рухи головою, диригент указував темп, метр, ритм, напрям мелодії (вверх, вниз), відтінки. Хірономія виникла до н.е. на Сході, розвинулась в Стародавній Греції; в Середньовіччі була широко розповсюджена в церковній вокальній музиці західноєвропейських країн і Візантії. З розвитком сучасного нотного письма хірономію змінили інші форми диригування. Втім і зараз, займаючись з хором-початківцем, диригенти в цілях наочності використовують окремі хірономічні прийоми

для показу руху мелодії, інтервалів, тривалості та особливо при управлінні строем [4, с. 195].

З ускладненням багатоголосного співу та оркестрової гри в XV ст. виник спосіб диригування за допомогою батути, якою диригент відбивав долі. З розвитком системи генерал-баса (XVII–XVIII ст.) виконанням нерідко керував органіст або клавесиніст, сидячи за інструментом. Мало місце й подвійне диригування: крім клавесиніста диригував і скрипач-концертмейстер (який, пізніше, з відмиранням генерал-баса, став єдиним диригентом). Бувало також потрійне диригування, коли в управлінні брали участь клавесиніст, концертмейстер і диригент, який їх об'єднував.

В європейській музиці до XIX ст. диригент був композитором, педагогом, виконавцем своїх творів. Ускладнення музики і підвищення вимог до якості колективного виконання в першій половині XIX ст. сприяло виокремленню спеціальної професії диригента як виконавця (не лише своєї музики і не лише зі своїм колективом). В галузі розвитку диригентської техніки відбулася кінцева заміна звукового способу управління зоровим – за допомогою жестів та міміки. Першими в 20-х рр. XIX ст. почали диригувати паличкою І. Мозель, Л. Шпор. Одним із перших диригентів, які гастролювали був К. М. Вебер. Р. Вагнер і Г. Берліоз почали диригувати, стоячи обличчям до оркестру (а не до слухачів, як було раніше), що значно посилило вплив диригента на виконавців. Диригентське мистецтво досягло розквіту на межі XX ст. (Г. Малер, А. Нікіш, А. Тосканіні та ін.). Навчально-методичне вивчення питань диригування почалось порівняно недавно, хоча вже багато мають досягнень вітчизняні диригенти-педагоги (І. Мусін, Л. Гінзбург, Г. Єржемський, С. Козачков, К. Ольхов, К. Птиця та ін.).

Принципи диригування залишаються у всіх випадках незмінними, загальними, але залежно від способів виконання диригування набуває своїх особливостей, що відображаються в жестах. Специфіка диригування хором полягає: а) в управлінні, певною мірою, співочим процесом (дозування дихання – глибина вдиху, нерідко затримка його перед атакою, характер атаки, ступінь прикритості звука, його опора); б) в управлінні строем, насамперед, за допомогою попереджувальних жестів; в) у впливі на вимову тексту (його чіткість, осмислення, ясне зняття при закінченнях на голосних). Диригування хором здійснюється зазвичай без палички (деякі диригенти не користуються паличкою і при управлінні оркестром), нерідко спостерігається більш вільне використання схеми [4, с. 58–60].

Пояснюючи причину складності створення теорії виконавства, музикознавець Л. Гінзбург говорить про взаємонерозуміння музикознавців та виконавців, коли музикознавці часто не цікавляться тим, що виходить за межі безпосередньо відчутних, «реальних» об'єктів вивчення конкретних нотних записів творів та закономірностей у них. Виконавці ж виробляють цінності, матеріальність яких ще треба довести. Якщо

створений композитором твір, викладений на папері у вигляді партитури, може в такому «постійному» вигляді існувати вічно, то продукція виконавця зникає в момент свого реального звучання. І жоден звукозапис не може точно зафіксувати все те, що пов'язано з безпосереднім сприйняттям. Теоретична думка донині обмежувалась, насамперед, аналізом авторських записів, вважаючи, що єдиним об'єктом науково-обґрунтованого дослідження в музиці є нотний текст. На перший погляд, музична партитура – цілком досконала, але це лише з боку метроритму та звуковисотності. Все, що пов'язано з фразуванням, динамікою, темпом, артикуляцією, смисловим інтонуванням, – відносно і залежить від виконавця [1, с. 576].

Відомий хоровий диригент В. Живов, розглядаючи основні теорії хорового виконавства, акцентує увагу на проблемах виконавської інтерпретації музики. Автор пропонує свій системний підхід до аналізу виконавської діяльності диригента-хормейстера, концентруючись на необхідності розвитку методики виконавського аналізу. В. Живов приходить до висновку: «...якщо в практичному плані орієнтація багатьох дисциплін, що вивчають на музичних факультетах педагогічних та диригентсько-хорових відділах музичних вузів, на виконавство досить яскраво виражена, то в музичній і музично-педагогічній теорії думка про виконавство до цього часу не затвердилась як наука, яка має свої закономірності, принципи естетичних узагальнень, насамперед, як галузь естетичного мислення, що впливає на практику... Специфіка виконавства полягає не лише в розумінні музики, а й в передачі її виконавцям у живому звучанні» [2, с. 3].

Хорове виконавство є одним із різновидів музичного виконавства, в основі якого лежать закономірності, характерні для будь-якого іншого виконавського мистецтва; зокрема хорове мистецтво є вторинна музична діяльність, яка проявляється в формі художньої інтерпретації як здійснення задуму композитора; виконавці впливають на слухача за допомогою специфічних виконавських засобів музичної виразності: темпоритмічних, агогічних, інтонаційних, тембрових, динамічних, різних засобів звукоутворення, у виконавській інтерпретації [5, с. 17].

Специфічні особливості хорового виконавства: а) синтетичний характер (зв'язок зі словом); б) специфіка інструмента (людський голос); в) колективний характер; г) наявність диригента, творчого посередника між автором (авторами) та співаками, які безпосередньо впливають на слухачів [2, с. 14]. Тому коли ми говоримо про вокально-хорове виконавство, то тріада «композитор – виконавець – слухач» буде розширена до «поет – композитор – диригент – виконавці – слухачі». І диригент, і колектив, яким він керує, повинні спочатку зрозуміти, відчути та пережити твір, а вже потім передати його слухачам [5, с. 18].

Виконавець, неодмінно, повинен класифікувати засоби артистизму,

він має чітко визначити, якими резервами потрібно володіти. Для виконавця будь-якої галузі музичного мистецтва існують і заборонні жести, про які, безумовно, повинен знати кожен музикант-інтерпретатор. Будь-яке мистецтво має свою специфіку, та мистецтво диригування, керування хором має два рівні виконавства – диригента і хору, передача музичного матеріалу здійснюється диригентом через виконавців-співаків, в інших випадках, через виконавців співаків та інструменталістів, для оперно-симфонічного диригента. Виконавець в усіх випадках є інтерпретатором, він відтворює музичний твір композитора по-своєму, адже кожен інтерпретатор виявляє свої емоції та переживання, виконуючи твір великого майстра.

Мистецтво музики, як відомо, це завжди мистецтво музично-виконавське, що вимагає постійного оновлення в живому звучанні, музика потребує виконавця. Звертаючись до твору та інтерпретуючи його, музикант-виконавець продовжує йому життя, дозволяє зберегти своє місце в системі художніх цінностей суспільства [3, с. 207].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гинзбург Л. На пути к теории / Л. Гинзбург // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : сб. статей / [ред.-сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. – С. 571–621.
2. Живов В. Л. Теория хорового исполнительства / В. Л. Живов. – М. : Эдиториал УРСС, 1998. – 192 с.
3. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
4. Романовский Н. Хоровой словарь / Н. Романовский. – М. : Музыка, 2010. – 230 с.
5. Шатова И. Стилевые основы одесской хоровой школы : монография / И. Шатова. – Одесса : Астропринт, 2013. – 184 с.