

Трубін-Леонофф В. П.

Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри вокалу та хорового диригування, Луцький державний інститут культури та мистецтв

ЄДНІСТЬ ДИРИГЕНТСЬКОЇ І ОРКЕСТРОВОЇ ТВОРЧОСТІ (СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Анотація: На основі аналізу музичної критики і публіцистики в дослідженні розкривається соціально-психологічний аспект диригентського і оркестрового (симфонічного) виконання в їх тісному взаємозв'язку.

Ключові слова: диригент, оркестр, музичне виконавство, інтерпретація.

Аннотация: Трубин-ЛеонOFF В. П. Единство дирижерского и оркестрового творчества (социально-психологический аспект). На основе анализа музыкальной критики и публицистики в исследовании раскрывается социально-психологический аспект дирижерского и оркестрового (симфонического) исполнительства в их тесной взаимосвязи.

Ключевые слова: дирижер, оркестр, музыкальное исполнительство, интерпретация.

Annotation: Trubin-Leonoff W. P. Unity of conductor's and orchestral work (socially-psychological aspect). In the research opens up the socially-psychological aspect of conductor's and orchestral (symphonic) carrying out in their close intercommunication on the basis of analysis of musical criticism and publicism.

Key words: conductor, orchestra, musical carrying out, interpretation.

Постановка проблеми. Концепція дослідження пов'язана з обґрунтуванням художньо-прикладного статусу мануального мистецтва диригування, що обумовлює інтерпретаційні засади в оркестровому виконавстві. Ця теза витікає з соціально-художньої природи техніки диригування, яка набуває сутнісних рис службового пластичного мистецтва. Аналіз діалектики мануального і музичного засад в диригентсько-симфонічному мистецтві виявив складні соціально-психологічні особливості творчої взаємодії диригента і оркестру.

Метою дослідження стало розкриття сутності та особливостей диригентсько-виконавського мистецтва в сукупності його унікальних, специфічних художньо-комунікативних сторін і зв'язків. Воно розглядається як складна, рухлива функціонально-художня і соціокультурна система у взаємодії трьох суб'єктів, що беруть участь в ній, — диригента, оркестру і публіки.

Виклад основного матеріалу. Творча взаємодія диригента і оркестру — складна актуальна та багатоаспектна проблема. У оптимальному її розв'язанні велике значення мають не лише художні, але й психолого-педагогічні чинники. Проте їх розгляд у більшій своїй частині виходить за рамки справжнього дослідження, оскільки складають переважно сферу репетиційної роботи диригента з оркестром. Не вдаючись до сутності останньої, необхідно підкреслити: кінцевий художньо-продуктивний результат диригентсько-оркестрового виконання заснований саме на ефективній репетиційній роботі. При цьому роль особистості диригента є більш значимою, вона універсальна і унікальна. Структура творчої діяльності диригента включає художньо-аналітичний, організаційно-методичний, психолого-педагогічний, соціально-психологічний і художньо-виконавський аспекти. Неприпустимо відособлення і абсолютизація кожного з них. У диригентсько-оркестровому виконанні усі вони взаємозв'язані і взаємообумовлені, представлені в ньому як би в «знятому» виді. З останньої багатоаспектної структури спробуємо виділити лише її мануальний компонент і простежити конкретні функціональні властивості диригентських рухів-дій, так або інакше обумовлених цією структурою.

Як відомо, мистецтво має матеріальну художню форму і ідеальну образну сферу — зміст. Відповідно існують і два взаємообумовлені рівні сприйняття мистецтва — фізично-формальний (звуківий, рухово-пластичний і так далі) і психіко-змістовний (образний). У мануальному мистецтві диригування виразні формотворні засоби, що є системою спеціальних рухів, також несуть певну художньо-образну змістовність. Останній прямо корелює зі змістовністю виконуваного оркестром музичного твору, враховуючи, що мистецтво диригування у своїй основі є пластична модель подумки звучної музики і одночасно провідний інструмент її подальшої матеріалізації в реальному звучанні оркестрового колективу. В силу діалектичної взаємообумовленості форми і змісту в мистецтві така кореляція має бути

Надійшла до редакції 28.01.2011

властива і пластичній формі диригування, з одного боку; з іншого, — звуковій формі музики. Виникає необхідність розгляду функціональної художньої системи «диригент — оркестр» по наступній, як би перехресній схемі:

- ідеальний (уявний) музичний образ — матеріальна (пластична) форма мистецтва диригування;
- ідеальний (змістовний) мануальний образ (мистецтва диригування) — матеріальна (звукова) форма музики.

В даному випадку можна констатувати передусім очевидний факт: неможливість відриву форми одного мистецтва від змісту іншого. Насправді, мануальне мистецтво не існує і не може існувати саме по собі, поза звучанням оркестру (спочатку — уявного, потім — реального), а оркестрове звучання музики не може існувати без мистецтва диригування (його інтерпретаційної функції). Таким чином, парна естетична категорія «форма і зміст» в диригентсько-виконавському мистецтві проявляє себе багатоаспектно, на різнорівневій основі — не лише в музиці або в диригуванні, але й сполучається між тим і іншим.

Не можна не звернути увагу і на факт рознесення в часі і просторі форми одного мистецтва від змісту іншого. Уявне звучання музики передусім її матеріальній мануальній моделі, а пластичний образ мистецтва диригування випереджає реальне звучання музики. Іншими словами, диригування, що виражає художній задум маестро, вторинно по відношенню до музики, подумки звучної в його свідомості. Проте воно, диригування, первинно по відношенню до реально звучної музики, відтворної оркестровим колективом. Це тимчасова первинність випереджаючих дій диригента, що забезпечують реалізацію художньо-інтерпретаційної функції його мануального мистецтва.

Нарешті, важливий висновок робиться на основі наступної аналогії.

Художня форма будь-якого мистецтва, при усьому її діалектичному взаємозв'язку зі змістом, має відносну самостійність. Мануальне мистецтво диригента, незважаючи на щонайтісніший взаємозв'язок з виконуваною музикою, також має відносну самостійність. Як наслідок цього положення виникає інше, згідно з яким немає і не може бути автоматично точного «перекладу» уявного музичного образу в мануально-пластичну форму і, навпаки, диригентсько-пластичного образу в реальну звукову форму — звучну в оркестрі музику.

Оскільки мануальна техніка диригента фізично не пов'язана із здобуванням звуків, то не можна говорити і про прямий, безпосередній взаємозв'язок таких понять, як пластична форма мистецтва диригування і звукова форма музики. Цей зв'язок може бути тільки опосередкованим через змістовність, образність мануального мистецтва і подальший психофізіологічний ланцюжок оркестрового виконання. Диригентський пластичний образ, що сприймається художньою свідомістю оркестрантів, дійсно багато в чому визначає реальне звучання

виконуваної музики — її звукову форму, яка, у свою чергу, несе в собі відповідний образний зміст. По словах А. М. Пазовського, оркестрант, переймаючись творчим задумом диригента, фактично відчуває його своїм і вже від себе висловлює слухачеві [5, с.155].

Диригентська художня ідея, «опановувачи маси» оркестру, стає колективною художньою силою.

З усього сказаного виходить, що диригент, емоційно впливаючи міміко-пластичним мистецтвом на оркестровий колектив, тим самим як би «ліпить» (передбачає) художній образ, зміст виконуваної музики, точніше — один з незліченних варіантів її конкретного суб'єктивно-особистого буття, тобто подальшу виконавську інтерпретацію. Оркестранти ж, перебуваючи під впливом мануального мистецтва диригента, відтворюють відповідне реальне звучання і, тим самим, відтворюють конкретну звукову форму музики, яка, у свою чергу, стає носієм художніх ідей диригента. Умовно кажучи, емоційно-сміслова сторона музики (зміст) — сфера впливу диригента; її художньо-звукова сторона (форма) — сфера дій оркестру. У результаті виникає ситуація, при якій диригент, духовно впливаючи на художню свідомість і підсвідомість артистів оркестру, кінець кінцем зумовлює художню сторону реального оркестрового виконання. Якщо «генератором» художніх ідей, автором інтерпретації музичного твору є диригент, то провідником його інтерпретації є симфонічний оркестр. Н. Г. Рахлін із цього приводу писав: «Диригент творить те, що сам почув в творі, і оркестранти виконують його бачення» [4, с.91].

Ю. Л. Кочнев в одній із статей, присвяченій проблемі інтерпретації, відмічає, що виконання має дві нерозривно пов'язані сторони — форму (процес реального фізичного звучання музики) і зміст (художню інформацію, яку несе в собі це звучання). «У першому випадку перед нами «конкретизація» артистом п'єси, — пише він, — в другому — її «інтерпретація»». [2, с.57]. Диригент відтворює дух, ідеальний зміст музики, її уявне трактування засобами міміко-пластичного мистецтва, але при цьому перекладає реальне відтворення, матеріальну конкретизацію звукової форми музики (відповідно до свого художньо-образного задуму) на оркестр. Виникає щось на зразок вузької спеціалізації в професійних діях диригента і оркестру.

Музикознавець і диригент А. Н. Якупов виділяє три основні функції, властиві виконавцеві [8, с. 126]:

- функцію творця музичного твору;
- функцію інтерпретатора його художнього змісту;
- функцію комунікатора між композитором і слухачем.

Якщо з останньою функцією усе досить ясно (музика як мистецтво актуалізується в процесі свого публічного виконання, соціального існування), то перші дві відносно самостійні функції — відтворення музики («конкретизація» по Кочневу) і її інтерпретація

— знову звертають на себе увагу. Зміст першого поняття відноситься у сфері матеріальної — відтворенню звукової форми музичного твору. Друге поняття — «інтерпретація», — хоча і тісно пов'язано з першим, проте, є явище ідеальне, духовне. Функція інтерпретації музики тут первинна по відношенню до функції її відтворення, як первинний зміст по відношенню до форми мистецтва. Ця інтерпретаційна функція в певних межах диктує своєрідність взаємозв'язків виразних засобів музики і їх особливі співвідношення між собою. Але якщо в інструментальному виконанні обидві ці функції виконує одна людина — виконавець-інтерпретатор, то в диригентсько-оркестровому виконанні спостерігається відносно розмежування цих функцій як в часі, так і в просторі. Умовно кажучи, в диригентсько-оркестровому мистецтві колективний виконавець роздвоюється на диригента-інтерпретатора музики (духовна субстанція) і оркестр-відтворювач музики (матеріальна субстанція). При цьому, звичайно, необхідно враховувати діалектичний взаємозв'язок, взаємообумовленість змісту і форми в мистецтві, відносність сенсу висловленої тези.

Таким чином, дії диригента відносяться передусім до духовної сторони музичного мистецтва — його художнього змісту. Оркестр же фізично відтворює звукову форму музичного твору, опосередковану змістом (образністю) мануального мистецтва диригента. Але підкреслимо ще раз: таке розмежування функцій диригента і оркестру носить не абсолютний, а відносний характер. У диригентсько-виконавському мистецтві, як, до речі, і у будь-якому мистецтві взагалі, спрацьовує естетико-діалектична норма: форма твору завжди змістовна і, навпаки, зміст твору завжди оформлений. Це означає, що диригент впливає на форму музики (фізичне звучання оркестру) через духовний зміст мануально-пластичного мистецтва, а оркестр робить свій художній вплив на зміст музики (сфера диригентської інтерпретації) через активно-творче відтворення її звукової форми. Крім того, необхідно мати на увазі і технічне втручання диригента в реальне звучання музики (функція диригування, що коригує). На останній момент звернемо особливу увагу.

Виявляючи художній зміст музики міміко-пластичними засобами, диригент постійно коригує і її реальну звукову форму. Інтерпретаційна діяльність диригента завжди координується з даними слухового сприйняття реально звучної музики, що неминуче привносить до процесу диригентського управління елемент корекції. Диригентові доводиться постійно регулювати звуковий баланс оркестру, художню рівновагу оркестрових груп і звучання окремих інструментів. Умовно кажучи, диригент знаходиться як би між двома гранями єдиного художнього явища — змістом і формою музики. Управляючи оркестровим виконанням і будучи, як диригент, попереду майбутнього звучання музики, він пропонує оркестру її загальний настрій, емоційний тонус, характер — те, що кінець кінцем називається змістом. Управляючи музичним виконанням, уважно слухаючи і реагуючи *post factum* на конкретне звучання оркестру, диригент

постійно втручається у форму виконуваної музики, коригує її окремі елементи. У цьому проявляється діалектика диригентсько-оркестрового творчого процесу.

Якщо дії оркестрантів націлені на відтворення матеріальної звукової форми і, як наслідок цього, на відтворення музичного образу, художнього змісту виконуваного твору, то дії диригента спрямовані до тієї ж мети як би з протилежного боку: від мануального моделювання подумки звучної музики, її художнього змісту — до реальної звукової форми, відтворної оркестром. При цьому діяльність диригента і оркестрантів об'єднується в єдиний творчий акт, бо відтворення форми в мистецтві є в той же час відтворення його змісту і навпаки. Та все ж внутрішня самоорганізація, саморегуляція виконавських дій оркестрового колективу, на основі нотного тексту що ведуть до відносно точного відтворення основних параметрів звукової форми виконуваної музики без активної участі в цьому процесі диригента, дають можливість останньому перенести акцент у своїй творчій діяльності з технічних завдань на завдання художні.

Інтерпретація, духовним носієм якої є диригент, в реальній оркестрово-виконавській практиці проявляється дуже багатогранно. В принципі, музичне, у тому числі і диригентсько-оркестрове виконання припускає гармонійне, хоча і рухливо-співвідносне поєднання продуманого, сталого художнього трактування музики з імпровізаційністю. Така гармонія стабільних, постійних і рухливих, мінливих засад об'єктивно закладена в самому творі — його нотному тексті, в однозначному і багатозначному характері умовного запису різних виразних засобів музики. С. А. Казачков вважає елемент імпровізаційності провідною ідеєю сучасного музикування [1, с.41]. Але для її реалізації, — пише він, — потрібна відмова від штампів, тиражування як чужих, так і своїх зразків. У диригентському ж мистецтві потрібна ще і відмова від стандартизованої, «трафаретної» мануальної техніки. Певна імпровізаційність художньої техніки диригента — найважливіша умова імпровізаційності оркестрового виконання (у рамках продуманої художньої концепції маестро). Тільки в цьому випадку диригент має можливість реалізувати імпровізаційний початок своєї «живої» творчості у виразному, інтерпретаційно-гнучкому виконанні музики.

Колектив симфонічного оркестру — це конкретна психіко-соціальна єдність артистів-виконавців, заснована на їх спільній професійній музичній діяльності, підпорядкованій єдиній художній волі диригента. І. Маркевич називав оркестр «... своєрідною маленькою громадською формацією...» [3, с.93]. У мініатюрі він моделює структуру суспільства, а творчі взаємовідносини оркестрантів з диригентом і між собою моделюють суспільні стосунки. Оркестр — це не механічний інструмент, а соціально-художній «організм» зі своєю складною системою внутрішньої самоорганізації і саморегуляції. «Абсурдна точка зору, згідно якої оркестр — клавіатура, а диригент — піаніст. Клавіша — це мертвий механізм; артист

оркестру — художник», — писав Б. Є. Хайкін [7, с. 146]. Таким чином, оркестр проявляє свою соціальну суть як згуртований колектив професіоналів, підлеглий єдиній художній волі свого керівника.

Особливість диригентсько-симфонічного виконання в тому, що оркестранти з'являються в нім одночасно в двох іпостасях: як об'єкт емоційної дії диригента і як колективний суб'єкт творчості. Якщо вищою місією диригента у виконавському процесі є реалізація через оркестр свого трактування музики, то місія оркестрового колективу зводиться до професійно гідного і творчо активного відтворення художнього задуму диригента. Музикознавець Л. С. Сидельников пише: «Симфонічний оркестр став явищем виконавської практики, в якому з найбільшою яскравістю відбилися як особовий, так і колективний початок музикування в їх нероздільному цілому» [6, с.36]. Таким чином, найбільш суттєвими ознаками симфонічного оркестру і, відповідно, його художньо-мистецькій діяльності являються, з одного боку — соціальний характер виконання, з іншого, — нерозривна єдність і діалектична взаємообумовленість особистості диригентської і колективно-оркестрової творчості при домінуючій ролі художнього керівника.

У оркестрі відбувається не просто нівеляція індивідуальних виконавських якостей музикантів-інструменталістів. В процесі систематичної роботи і концертної практики формується нова, дуже цінна якість — індивідуальність колективу. Йдеться про характерні виконавські особливості, своєрідний художній почерк, унікальне творче обличчя того або іншого симфонічного оркестру. Звичайно, у будь-якого оркестру є своя технічна і художня стеля, вище за яку не піднятися навіть за допомогою видатного диригента. Реальний технічний потенціал оркестру і його звукофізичні можливості — це об'єктивна даність, яка багато в чому зумовлює і естетичні можливості його звучання, тобто художній потенціал. Та або інша якість звучання оркестру обумовлюється і диригентсько-індивідуальними виконавськими намірами (чи відсутністю таких). Та все ж взаємозв'язок, взаємозалежність між творчими можливостями диригента і матеріальною субстанцією виконання — звучанням оркестру — може бути тільки відносною і опосередкованою.

Якщо диригент має право на творчу свободу у рамках точного прочитання нотного тексту, то право оркестрантів на творчу свободу звужується до рамок ще і відносно точного виконання рухово-жестових «приписів» диригента. Проте неоднозначність виразних рухів, а також своєрідні «жести-синоніми» все ж дають можливість оркестрантам проявляти свою художню активність, особливо в межах так званого нейтрального рухового люфта диригування. Перехід же кількісних змін мануального руху в його нову якість обумовлює сприйняття і підпорядкування оркестрантів новому художньому сенсу диригентської дії. Таким чином, диригентський виразний рух, користуючись термінологією відомого

акустика Н. О. Гарбузова, має як би «зонну природу» зорового сприйняття (по аналогії із зонною природою слухового сприйняття). Саме у рамках цієї «зони» — нейтрального рухового люфта — передусім і проявляється індивідуальна творча активність артистів оркестру, яка уніфікується і перетворюється в новий, колективний художній початок завдяки великому кількісному складу учасників оркестру.

На кінцевий результат диригентсько-оркестрового мистецтвароблять вплив багато чинників як художнього, так і позахудожнього порядку. Сам виконавський стиль оркестру не є поняття статичне, застигле. Він формується упродовж тривалого часу і постійно вбирає в себе усі нові і нові художні ідеї, нові принципи оркестрового виконання. Виконавський стиль оркестру обумовлений не лише діяльністю головного диригента. Як писав із цього приводу Б. Є. Хайкін «...спілкування з іншими диригентами приплюсовується до основи, що склалася вже» [7, с.47]. Та все ж, стильова основа гри оркестру на довгі роки зумовлюється саме головним диригентом.

Висновки. Головний висновок представленого матеріалу зводиться до наступного: якість звучання оркестру залежить не лише від його кваліфікації. Неабиякою мірою воно обумовлене і творчим даром диригента. Інтерпретація ж виконуваної музики не є автоматичний наслідок мануального мистецтва диригента, вона завжди опосередкована колективним суб'єктом — оркестром. Диригентсько-оркестрове виконання — це єдиний, і в той же час діалектично суперечливий творчий процес, що призводить до цілісного, компромісного художнього результату. Але зрештою роль диригента як лідера оркестру в їх спільній творчості пріоритетна, що знаходить своє відображення в особистому забарвленні колективного виконання музики.

Література:

1. Казачков С. А. Дирижёр хора — артист и педагог / С. А. Казачков. — Казан. гос. консерватория. — Казань, 1998. — 308 с.
2. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю. Л. Кочнев. — Сов. музыка, 1969. — С. 56-60 (№12).
3. Маркевич И. Органный пункт: Гл. из кн. Ст. / И. Маркевич. // Пер. с фр. Н. П. Аносова // Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. Г. Я. Эдельман. — М.: 1970. — Вып. 5. — С. 75-120.
4. Натан Рахлин: Ст. Интервью. Воспоминания / Натан Рахлин. — Ред.-сост. Г. Я. Юдин. — М.: Сов. композитор, 1990. — 191 с.
5. Пазовский А. М. Записки дирижёра / А. М. Пазовский. — 2-е изд. — М.: Сов. композитор, 1968. — 558 с.
6. Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: Теория и эстетика. // Ист. очерк. / Л. С. Сидельников. — М.: Совет, композитор, 1991. — 286 с.
7. Хайкин Б. Э. Беседы о дирижёрском ремесле. Статьи / Б. Э. Хайкин — М.: Сов. композитор, 1984. — 240 с.
8. Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации: Исслед. / А. Н. Якупов. — Моск. гос. консерватория; Магнитогор. муз.-пед. ин-т. — М., 1994. — 292 с.