

# Krystyna Fleyczuk

---

## Współpraca kompozytora i dyrygenta w procesie tworzenia interpretacji utworu muzycznego

---

Wartości w muzyce 2, 119-124

---

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Krystyna Fleyczuk

Akademia Muzyczna  
Lwów

## **Współpraca kompozytora i dyrygenta w procesie tworzenia interpretacji utworu muzycznego**

Mam jednak głębokie przeświadczenie, że utalentowany wirtuoz, pod warunkiem że stanie się współtwórcą, a nie wyłącznie odtwórcą, może każdy wykonywany przez siebie utwór uszlachetnić.

Artur Rubinstein: *Moje młode lata*

Ostatnie lata dowodzą, że osiągnięcia teorii muzyki w zakresie rozumienia i interpretacji ukraińskich utworów muzycznych znajdują liczne zastosowanie w praktyce wykonawczej. Muzykolodzy i czynni muzycy, dyrygenci dążą do ujednoczenia i uregulowania nazewnictwa muzycznego, pojęć związanych z interpretacją słowną i praktyczną partytury muzycznej. Przykładem są najnowsze prace ukraińskich muzykologów zwłaszcza Wiktora Moskalenki, Olgi Katrycz, Oleny Kotlarewskiej, Hermana Makarenki. Rozważania teoretyczne i badania H. Makarenki dotyczyły wyłącznie interpretacji utworów przez dyrygenta.

W niniejszym artykule pragnę zwrócić uwagę czytelnika na niektóre aspekty psychologiczne, muzyczno-metodyczne techniki dyrygenckiej, wynikające z ustaleń kompozytora i dyrygenta podczas wstępnej pracy obu muzyków nad partyturą. Dyskusje i rozmowy dyrygenta z kompozytorem są najważniejszą fazą przygotowania utworu muzycznego i wyboru sposobu jego interpretacji. Wspólne ustalenia wykonawcze i interpretacyjne przekazywane są zespołowi muzycznemu w trakcie kolejnych etapów pracy nad utworem.

Z reguły jednak pierwsze przemyślenia dyrygenta rodzą się, gdy styka się po raz pierwszy z utworem muzycznym (partyturą). W wyobraźni dyrygenta tworzy się pierwsza wersja wykonawcza utworu. Jest to początek jakże złożonego procesu rozumienia i „dojrzwiania wersji wykonawczej i ostatecznej”, dzieła. Według Hermana Makarenki, jest to „etap stworzenia własnego we-

wewnętrznego modelu wykonawczego utworu”<sup>1</sup>. Korzystając z terminologii dyrygenckiej, wprowadzonej przez Wiktora Moskalenkę, nazwijmy go „etapem zrodzenia się w wyobraźni dyrygenta interpretacyjnej jego wersji”<sup>2</sup>. Dyrygent stara się jak najpełniej i jak najgłębiej zrozumieć<sup>3</sup> treść muzyczną i pozamuzyczną dzieła. Na ile jest to możliwe — „emocjonalnie przejść drogę, którą przechodził kompozytor podczas jego tworzenia”<sup>4</sup>. Rekonstruując w swojej myśli proces twórczy kompozytora, krystalizuje własną, artystycznie uzasadnioną jego interpretację. Zapis nutowy utworu stanowi podstawowe źródło pracy analitycznej dyrygenta. Pomocne są także nagrania (dyskografia). **Geneza dzieła wskazuje na jego powiązania z literaturą piękną, naukową. Utwór sam w sobie stanowi tylko graficzny zapis autorskiego pomysłu.**

Jak mówi Edison Denisow: „nawet sam kompozytor nie może nazwać go takim, który doskonale odtwarzałyby ten pomysł”<sup>5</sup>. Otóż, poznając treść muzyczną i ideologiczną dzieła, dyrygent, interpretator próbuje uchwycić kontekst, który mu towarzyszy, żeby zgłębić „[...] najbardziej osobisty aspekt rozumienia utworu”<sup>6</sup>. Właśnie dlatego możliwość bezpośredniego obcowania autora utworu (kompozytora) z wykonawcą (dyrygentem) jest niezwykle ważna. Z jednej strony, twórcze obcowanie sprzyja wnikanii interpretatora w sens wykonywanego utworu, a z drugiej — pomaga kompozytorowi poznać dzieło oczyma wykonawcy. Dyskusje te nierzadko kończą się nowymi przemyśleniami, ustaleniami wykonawczymi, przekomponowaniem idei utworu.

Przykładem przekomponowania utworu jest między innymi tzw. lwowska redakcja opery Borysa Latoszyńskiego pt. *Złota obręcz*, która zrodziła się ponownie dzięki interpretacyjnym poszukiwaniom inscenizatorów we Lwowskim Akademickim Teatrze Opery i Baletu. Interpretacja dzieła była wielokrotnie

<sup>1</sup> Х. Макаренко: Творчість диригента в контексті інтегративного підходу. [Автореферат дис.]. Київ 2006, s. 28.

Dwa inne etapy twórczej działalności dyrygenta zostały sformułowane przez H. Makarenkę jako „realizacja wewnętrznego modelu (okres repetycyjny z zespołem twórczym)” oraz „wcielenie własnego modelu (proces wspólnego publicznego wykonania)”.

<sup>2</sup> В. Москаленко: *Про специфіку музичної інтерпретації*. Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації. 36. Статей. Київ 1999, s. 7.

<sup>3</sup> W. Moskalenko podaje następujące tłumaczenie: „Rozumienie — to uzasadnione poprzez emocjonalnie-uczuciowy odbiór uświadomione ogarnięcie immanentnych właściwości muzycznego utworu, które czyni go niepowtarzalnym zjawiskiem w systemie artystycznej twórczości”. Ibidem, s. 5.

<sup>4</sup> Б.В. Асафьев: *Музыкальная форма как процесс*. Київ 1963, s. 10.

<sup>5</sup> Э. Денисов: *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва 1986, s. 205. Zob. Н. Ковалинас: *Иное в музыкальном тексте, или попытка анализа интуитивного мышления композитора*. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння. Київ 2002.

<sup>6</sup> Е. Котляревская: *Роль текста в «психологическом» анализе музыкального произведения*. Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. 36. Статей. Київ 2001, s. 112.

uzgadniana między: dyrygentem a inscenizatorem Jurijem Łuciwem i kompozytorem. W rezultacie zmieniona została ogólna dramaturgia opery, oddzielne epizody z obyczajowych przekształciły się w epicko-bohaterskie. Kolejnym przykładem owocnej współpracy kompozytora i wykonawcy jest utwór *W niedzielę rano ziele kopąłem* Witalija Kyrejki, w inscenizacji artystów opery lwowskiej.

W ciągu ostatnich lat rozwinęła się owocna współpraca między dyrygentami zasłużonej Kapeli Ukrainy „Trembita” i plejadą lwowskich kompozytorów: Mirosławem Skorykiem, Wiktorem Kamińskim, Aleksandrem Kozarenką, Mirosławem Wołyńskim. Trembita była pierwszym wykonawcą większości chóralnych dzieł tych kompozytorów w latach od 1900 do 2000. Każdą premierę poprzedzał szereg konsultacji, dyskusji z kompozytorami, podczas których uzgadniano warianty modelu wykonania, a same partytury podlegały większym lub mniejszym zmianom.

Autorka niniejszego tekstu w trakcie przygotowania nagrania nowego utworu W. Kamińskiego *Paschalna utrenia* („Paschalna jutrznia”) 2005—2006 miała okazję przez dłuższy okres współpracować z kompozytorem, co z czasem przyniosło owoce zarówno w pracy z zespołem, jak i podczas realizacji samego nagrania. Ciekawymi i korzystnymi dla dyrygenta stały się wypowiedziane przez kompozytora myśli dotyczące zachowania przezeń w tym utworze halickiej tradycji cerkiewnego śpiewu. Kompozytor dzieła dokładnie tłumaczył, jakie przyczyny warunkowały tworzenie poszczególnych jego części. Były one nie zawsze charakterystyczne, a tylko stylizowane na cerkiewną praktykę liturgiczną. Rozwiązania niektórych epizodów *Utrenii*, w szczególności część cyklu *Chwalcie Boga w jego świątyni* (Psalm 150) W. Kamiński napisał w formie fugetty. Wyjaśnienia kompozytora dotyczące zwrócenia się do *quasi*-barokowego tematu i formy były celowe. Chodziło głównie o to, aby wzmocnić dynamikę, „podnieść” dramaturgię cyklu. Powyższe fakty skłoniły dyrygenta do rekonstrukcji pierwotnie ukształtowanej interpretacji poprzez pewne przesunięcia kulminacyjnych punktów dramaturgii *Utrenii*. Kompozytor w tym epizodzie dostrzegł potrzebę dynamicznego wyeksponowania treści muzycznej. W końcowym efekcie interpretacji zmieniły się charakterystyczne rysy wykonania tego fragmentu utworu i logika frazowania.

**Praktyka dyrygenta-wykonawcy potwierdza, że efektywność dialogu kompozytora z dyrygentem określają rozumienie utworu i jego wykonanie. Idealna byłaby modelowa sytuacja, kiedy zarówno kompozytor, jak i wykonawca mają wysokie morale i zawodowe kompetencje. Z wyrozumiałością odnoszą się do siebie, szanując autoekspresję i pomysły wykonawcze dzieła. Tak więc kompozytor powinien uświadamiać sobie, że „świeże spojrzenie” wykonawcy na jego utwór może podpowiedzieć mu doskonalszą formę ucieleśnienia jego twórczej intencji. Nim interpretator-wykonawca rozpocznie korygować w utworze oznaczenia dynamiczne, tempa, powinien rzetelnie zapoznać się**

z ideą powstania dzieła, zrozumieć utwór, wniknąć w zamysł autora i jego świat duchowy. Uzasadnienie i celowość wymienionych sposobów postępowania przy opracowaniu partytury dzieła są „gwarantem zachowania praw autorskich”.

Leo Ginzburg, wypowiadając się o Mahlerowskich poprawkach (retuszu) jednej symfonii Ludwiga van Beethovena, pisał: „Główne zadanie, które stawiał on sobie, nie polegało na poprawianiu »błędów autora«, ale na tym, żeby stworzyć możliwość najwierniejszego (z punktu widzenia intencji kompozytora) odbioru zewnętrznej formy dzieła i jego treści”<sup>7</sup>.

Z pozycji metodologicznej celowości jest nader ważne, żeby dialog dyrygenta z autorem rozpoczął się jeszcze przed procesem systematycznej pracy nad poszczególnymi częściami, fragmentami utworu. Każdy doświadczony dyrygent może potwierdzić, że brak logicznie zaplanowanej koncepcji dzieła zawsze wpływa negatywnie na zespół wykonawców i zacierza czytelny jego obraz. Właściwa interpretacja utworu i poprawne opracowanie muzyczne dają odbiorcy dzieło o wysokiej wartości artystycznej i „produkt” twórczej działalności dyrygenta i kompozytora.

Oczywiście, że sytuacja dyrygenta podczas koncertu i „żywego brzmienia estradowego” często skłania do pewnych odstępstw od uprzednio zbudowanego w wyobraźni dyrygenta modelu interpretacji, zachęca do elastycznej reakcji na proponowane przez talent i mistrzostwo każdego wykonawcy dopełnienia, które model ten wzbogacają. Ale, jeśli artyści, członkowie chóru czy orkiestry wyuczują, że maestro improwizuje, nie będąc sam przekonany co do swoich propozycji, momentalnie odbija się to negatywnie na efektywności ich twórczej i zawodowej aktywności.

Analizując metodykę dyrygenckiej działalności Jewgienija Aleksandrowicza Mrawińskiego, Boris Emmanuilovich Hajkin sugeruje fakty, które najbardziej członkom zespołu zapadają w pamięć.

1. Kiedy całkowicie oczywiste jest, że propozycja dyrygenta to nie eksperyment, a rezultat jego długotrwałej pracy i artystycznego przekonania.

2. Kiedy proponowane przez dyrygenta rozwiązanie imponuje artystom, to znaczy pokrywa się z ich wyobrażeniem o stylu i najwłaściwszej w danym wypadku manierze wykonania.

3. Kiedy jednocześnie okazuje się, że horyzont muzycznego myślenia dyrygenta jest szerszy i głębszy niż w wypadku artystów (w ich większości).

4. Kiedy artyści widzą, że „wykonanie staje się bardziej uduchowionym, przede wszystkim, w rezultacie wyjątkowo uważnego stosunku dyrygenta do wszystkich autorskich uwag, oznakowań, szczególnych wskazówek”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Л. Гинзбург: *Избранное*. Москва 1981, s. 302.

<sup>8</sup> Пор. Б. Хайкин: *Беседы о дирижерском ремесле. Статьи*. Москва 1984, s. 239.

Wczesne kontakty dyrygenta z kompozytorem jeszcze przed rozpoczęciem pracy nad dziełem pozwalają uniknąć późniejszych uwag kompozytora, jakże często wypowiedzianych w obecności chóru czy orkiestry.

Anegdotyczny przypadek tego rodzaju miał miejsce w karierze wykonawczej Hansa von Bülowa. „W jednym niedokładnie oznaczonym miejscu partytury von Bülowa ogarnęły wątpliwości, czy należy grać *crescendo* i *accelerando*, czy *diminuendo* i *calando*. Po przedyrygowaniu epizodu dwukrotnie różnym sposobem zwrócił się on po decyzję do Johannes Brahmisa. »Więc, jak ty zdecydujesz?« — zapytał von Bülow. »Ależ można raz zagrać tak, a drugi raz inaczej«. Ogólna konsternacja. Von Bülow zrobił grymas i powiedział: »Otóż to nazywają: muzyka jako wypowiedź«.

Wstrzeмиęźliwością i brakiem natrętności w czasie repetycji wyróżniał się Dymitr Szostakowicz: »[...] on prawie nigdy nie dawał wskazówek wykonawcy«. [...] Na repetycjach on nigdy nie przerywał, a zapisywał swoje uwagi na pudełku od papierosów”<sup>9</sup>.

Twórcze porozumienie między kompozytorem i dyrygentem jest czynnikiem, który niezwykle pozytywnie wpływa na wykonawców. Maestro, jako pierwsza „zaufana osoba” („pełnomocnik”) autorskiego zamysłu, staje się jego „przewodnikiem” w zespole. **Jeśli dyrygentowi udaje się przekonać artystów o logiczności proponowanego modelu interpretacyjnego, wówczas wykonawcy stają się „współpoważnionymi” autorskiej intencji, jednomyślnymi współautorami interpretacji utworu muzycznego.**

Podsumowując uwagi o różnych wersjach interpretacji dzieła muzycznego, pragnę zaprezentować rodzaje interpretacji w ujęciu Wiktora Moskalenki:

- redaktorską interpretację,
- wykonawczą interpretację,
- kompozytorską interpretację,
- muzykologiczną interpretację.

Specyfika zawodu dyrygenta uwarunkowuje jego bliski stosunek do interpretacji wykonawczej, redaktorskiej oraz muzykologicznej. Metodycznie efektywna współpraca z autorem dzieła daje możliwość połączenia wymienionych jej rodzajów z interpretacją kompozytorską. „W wyniku takiej komplementarności może powstać semantycznie pojemna i profesjonalnie argumentowana muzyczno-interpretacyjna wersja”<sup>10</sup> utworu.

<sup>9</sup> Р. Штраус: *Размышления и воспоминания. Исполнительское искусство зарубежных стран*. Москва 1975, s. 256.

<sup>10</sup> К. Кондрашин: *Мир дирижера*. Москва 1976, s. 192.

Krystyna Fleyczuk

**A composer-conductor cooperation  
in the process of creating an interpretative version of a music work**

S u m m a r y

The Ukrainian music experts have recently become actively interested in the issues of music interpretation, especially its theory. What is becoming up-to-date is the recognition of achievements in this area in the spheres of education and performance.

The text concentrates on one of the transitory stages of the process of shaping a conductor interpretation — a cooperation of a composer and conductor (of course, providing they live these days). The factor of a creative communication between a composer and conductor influences the performers in a very positive way. If a conductor is able to convince the artists about the logic of an interpretative model proposed by both of them, the performers become the “plenipotentiary” of the author’s intention and unanimous coauthors of an interpretative version of a music work.

Krystyna Fleyczuk

**La coopération du compositeur et du chef d’orchestre  
dans le processus d’élaboration de la version interprétative de l’œuvre musicale**

R é s u m é

Dans les dernières années les musicologues ukrainiens s’intéressent activement aux problèmes de l’interprétation musicale, et surtout de sa théorie. L’assimilation de l’acquis dans le domaine de l’instruction et de l’interprétation devient plus actuel.

L’auteur se concentre sur un des étapes passagers du processus d’élaboration de la version interprétative du chef d’orchestre — c’est-à-dire le contact entre lui et le compositeur (évidemment à condition qu’ils vivent à présent). Le facteur d’une entente créative entre le compositeur et le chef d’orchestre influence des exécutants de manière très positive. Si le chef d’orchestre est capable de convaincre les artistes à la logique du modèle interprétatif, proposé par lui et le compositeur, les exécuteurs deviennent des « procureurs » de l’intention de l’auteur, des co-créateurs de la version interprétative de l’œuvre.