

WALDEMAR SUTRYK
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Artystyczny, Instytut Muzyki

Kształtowanie osobowości dyrygenta w aspekcie techniki i środków wyrazu artystycznego

Na pytanie: jaka cecha jest najważniejsza u dyrygenta, odpowiedź brzmi – osobowość. Można przypuszczać, że większość pytanym osób potwierdziłaby ten wybór. Mówimy bowiem o muzyce – sztuce ważnej, barwnej i wielowarstwowej, będącej zjawiskiem o szerokich kontekstach historycznych, społecznych i kulturowych.

Wymienione obszary może w pełni objąć tylko umysł zdolny do ich percepcji oraz późniejszego twórczego przetworzenia. A nie jest to zadanie proste. Twórczy potencjał młodego człowieka musi zostać odpowiednio obciążony wielorakimi zadaniami. Odpowiednio – to znaczy w stosownych proporcjach, gdyż nie wszystkie elementy procesu kształcenia są jednakowo istotne.

Najpierw elementy te należy zdefiniować, aby dokonać choćby pobieżnej ich hierarchizacji. Z pewnością podział podstawowy będzie zawierał dwie grupy: intelektualną oraz manualną. Zasoby intelektualne można ująć w dwóch zbiorach.

Do pierwszego zaliczymy inteligencję ogólną, inteligencję emocjonalną (rozpoznawanie stanów emocjonalnych, panowanie nad nimi oraz właściwe w tym względzie reakcje), odporność na stres, zdolności przywódcze, psychologiczno-socjologiczne, analityczno-konsolidacyjne (szybka analiza sytuacji i natychmiastowa reakcja oraz wyciąganie wniosków z wielu otrzymywanych jednocześnie sygnałów o zróżnicowanym charakterze), łatwość kontaktów interpersonalnych, otwartość i wrodzony optymizm przy umiejętności realnej oceny sytuacji, wystarczające poczucie własnej wartości (nikomu nie musi się wtedy niczego udowadniać, brak jest elementów rywalizacji), dyscyplina wewnętrzna, łatwość skupiania się oraz – co najważniejsze – stałą PASJĘ TWÓRCZĄ. Ten niegasnący ogień imperatywu to bardzo odporna siła twórcza oraz sygnał istnienia tu nie na próżno, nie tylko

dla konsumpcji, ale dla wartości wysokich, niejako w służbie Sztuki, Pani kapryśnej, ale prawdziwej i kompromisom niechętej. Nie przypadkiem nad wejściem do jednego z największych berlińskich muzeów umieszczono napis: „Sztuka żąda prawdy”.

Otóż ta idea jest sednem sprawy, imperatywem wewnętrznym, który każe prawdziwemu artyście iść własną drogą. Droga ta często bywa niezrozumiała, jak i on sam w dążeniu do swych celów. Niezrozumienie, „inność”, posądzenia o zarozumiałość czy nawet o pęd ku karierze – to wszystko jest codziennym towarzyszem twórcy, „ubranie”, którego nie da się całkiem zdjąć, zderzyć. Uczucie wewnętrznego osamotnienia, nawet przy częstym artystycznym spełnieniu, jest tutaj nieuniknione i przypomina słodki przecież trud pątników na Camino de Santiago. Cel jest równie ważny jak droga, która do niego prowadzi.

Tak więc poczucie służebności musi stale towarzyszyć dyrygentowi, jeśli chce on być prawdziwym kreatorem sztuki. Egoizm jest przynależny człowiekowi z natury, jednak w działaniach twórczych bywa hamulcem, a przynajmniej „ogranicznikiem prędkości”. Pamiętać jednak należy o tym, że ten sam egoizm – jako istotny element poczucia własnej wartości – stanowi ważne ogniwo relacji wewnętrznej dyrygenta między ideałem kreacji, a możliwościami jej stworzenia w danym miejscu, czasie i warunkach. Cecha ta (z gruntu, choć przecież tylko pozornie negatywna) jest bowiem buforem łagodzącym dotkliwość codziennych zmaganiań nie tylko muzycznych, ale i społecznych. Musi mieć tylko wymiar dopełniający, nie dominujący, wtedy relacje będą właściwe. Zwracał na to uwagę swego czasu legendarny mistrz batuty, Herbert von Karajan, mówiąc, iż zwykle dyryguje z zamkniętymi oczami, gdyż jest mu wtedy łatwiej znieść kompromis między ideałem wykonania, jaki ma w głowie, a wykonaniem realnym, zawsze ułomnym w którymś z elementów.

Zbiór drugi koniecznych zasobów intelektualnych kandydata na dyrygenta zawiera predyspozycje oraz umiejętności wypracowane. Praca nad partyturą to kolejny przykład artystycznego osamotnienia. Prawdziwe mierzenie się odtwórcy z dziełem. Rzecz w tym, aby odtwórca był jednocześnie twórcą i nadał wykonaniu własny rys. Będzie to możliwe pod pewnymi warunkami, które zawierają się właśnie w omawianym zbiorze. Oprócz predyspozycji genetycznych, które i tak trzeba rozwijać, adept musi posiadać ogromną wiedzę teoretyczną, i to z wielu przedmiotów. Będzie to przede wszystkim czytanie partytur, a ponadto instrumentacja, formy, historia, teoria i estetyka muzyki, harmonia, kontrpunkt oraz emisja głosu. Dobrze bowiem, gdy dyrygent wie, na czym ona polega i umie prawidłowo zaśpiewać.

Zespół niezbędnych cech manualnych opiera się na technice dyrygowania, do czego dołącza gra na fortepianie. Bardzo pomocne jest też opanowanie innych instrumentów, z których co najmniej jeden winien być smyczkowy. Wiąże się to bowiem ze znajomością charakterystyki tej ważnej grupy orkiestrowej (artykulacja, smyczkowanie).

Pracując nad techniką dyrygencką studenta, należy pamiętać, że jest ona tylko środkiem technicznym, służącym do wyrażania całej palety emocji zawartych tak w partyturze, jak i we wnętrzu odtwórców (dyrygenta i muzyków). I o tym aspekcie nie wolno zapominać w procesie dydaktycznym. Dyrygent z jednej strony przekazuje informacje

techniczne (wejścia, dynamikę, agogikę, artykulację i frazowanie), ale z drugiej jest przekaznikiem emocji na linii dyrygent – zespół, zaś potem: dyrygent – zespół – słuchacze.

Ponieważ prób jest więcej niż koncertów, należy uświadomić studentowi, jak wielką wagę ma umiejętność szybkiego wywoływania właściwej atmosfery artystycznej na próbach. Czytelne gesty oraz widoczna znajomość partytury to tylko dobry początek zadań. Dyrygent musi potrafić za każdym razem, kiedy unosi ręce, zaczynać jakby od nowa. Odcinać się od balastu minionych przed chwilą doświadczeń negatywnych, pozostawiając i wzmacniając pozytywne. Tak się powoli rodzi kreacja. Wielkość i rodzaj zespołu nie ma znaczenia, emocje są zawsze podobne. Ponieważ pracuje się raczej krótkimi odcinkami – a kwestia szybkiej i pełnej mobilizacji twórczej dotyczy tak dyrygenta, jak i zespołu – ten element wyrasta na pierwszoplanowy. Im szybciej uda się go osiągnąć, tym lepiej, jednak najpierw trzeba sobie tę konieczność uświadomić.

Wielki potencjał tkwi we frazowaniu. To na tej płaszczyźnie odbywa się najwięcej wymiany emocji i to trzeba adeptom sztuki dyrygenckiej uświadamiać. Częstym błędem technicznym jest nadmierne eksploatowanie schematów metrycznych w lewej ręce (zakładając praworęczność dyrygenta). Ujawnia się to szczególnie na tym etapie studiów, gdy pojawia się repertuar symfoniczny i oratoryjny w miejsce chóralnego. Niebezpieczeństwo polega na tym, że gdy lewa ręka oprócz frazowania i wskazywania wejść zajmuje się także dublowaniem prawej, taktującej, traci siłę swego wyrazu. Lepiej więc przyjąć zasadę już na początkowym etapie kształcenia, iż ręka taktująca jest „zegarem” dla wykonawców i pokazuje tylko (batutą czy bez) część wejść i innych wspomnianych elementów, natomiast ręka druga zajmuje się większością wskazań oraz właśnie frazowaniem. Wiąże się to z faktem, że zdarzą się sytuacje, gdy ręka ta pewien czas będzie beczynna, wycofana. Jednak beczynna pozornie; ma być jak uspiomy wulkan, który w każdej chwili może wybuchnąć, ale też jak niewidzialny wiatr, raz uderzający z siłą, innym razem ledwie muskając korony drzew. To jest odpowiednia rola dla tej ręki: widzieć skutki wiatru, nie zaś jego samego. I jej praca łatwo pokaże, z jakim artystą mamy do czynienia.

Drugim elementem technicznym jest mimika oraz wyraz oczu. Tu ujawnia się świat wewnętrzny artysty, jednak to on decyduje, jak szeroko tę bramę otworzy, jak bardzo zaufa muzykom i wpuści ich do tego świata. Muzycy to ludzie szczególnie wrażliwi i łatwo ich zranić. Dyrygent musi znaleźć „złoty środek”, aby do nich dotrzeć ze swym artystycznym przekazem, aby „płonąć” wewnętrznym żarem, nie „spalić się”. Ogromnie to trudny do osiągnięcia balans. Należy uświadamiać studentów, że dobre rezultaty artystyczne mają oni szansę osiągnąć wtedy, gdy pozwolą sobie na „podniesienie przyłbicy”. Gdy wykorzystają również mimikę, odkrywając swe przeżycia wewnętrzne, zyskają wiele, przekazując muzykom energię arcyzmu.

Elementem trzecim, wpływającym na siłę przekazu, jest zachowanie całego ciała. Niestety, na tym polu błędów widać najwięcej. Zamiast dążyć do stabilności sylwetki, eksponując ruchy rąk i mimikę jako komunikaty niewerbalne, napięcie przenoszone jest na ciało. Zakłóca to czytelność połączenia emocjonalnego oraz burzy niezbędny ład estetyczny.

Praca nad dziełem to przede wszystkim praca nad ludźmi. Często są to artyści – przy całym swym potencjale twórczym – o różnym stopniu niedowartościowania: niektórzy

chórzyści swoją pracę traktują jako „zemstę” losu za wcześniejsze, niezrealizowane ambicje solistyczne, zaś wśród instrumentalistów orkiestrowych nie brak niedoszłych gwiazd największych scen. Jeśli dodać do tego mizerne warunki finansowe zawodu muzyka, frustracje domagają się skanalizowania. I wtedy właśnie dyrygent jest osobą, na którą projektowane są emocje negatywne, wywołane wspomnianymi powodami. Jakaż więc musi być jego odporność, aby nie tyle obronić się przed złymi fluidami czy je odbić, odwrócić ich kierunek, ale raczej niepostrzeżenie je zneutralizować, a nawet próbować zamienić na energię pozytywną.

Trudne to zadanie, wciąż obecne, a chyba niedoceniane. Tak rodzą się konflikty wewnątrz zespołu, tak narastają nieporozumienia na linii zespół – dyrygent. Kiedy jedne wygasają, inne powstają; niektóre tlą się latami, inne mają przebieg gwałtowny, i to z różnymi skutkami.

Próbując uszeregować nakreślone warunki pracy nad osobowością dyrygenta, można dojść do wniosku, iż kształtować bezpośrednio możemy same warunki, natomiast osobowość artysta musi już mieć, a w wyniku pracy ona jedynie dojrzeje i okrzepnie.

Konkluzją wywodu niech będzie zdanie następujące: żeby przekonać zespół do własnej wizji dzieła, trzeba ją wcześniej mieć ukształtowaną w sobie, zostawiając tylko trochę miejsca na tajemnicę Sztuki, która – jeśli zechce – przyjdzie i z wykonania uczyni Kreację.