**Подготовительная работа дирижёра над хоровой партитурой. (Становление исполнительского замысла).**

**Читать Учебник Абовян И.С. стр**

Труд музыканта-исполнителя - это постоянное, упорное приближение к идеалу — наиболее глубокому и всестороннему раскрытию содержания исполняемого произведения.

Подготовительную работу дирижера над сочинением можно условно разделить на три этапа. Первый этап - это создание общего представления о музыке, об основных художественных образах. Второй — постепенное углубление в сущность изучаемого произведения. И, наконец, третий этап как итог всей предшествующей работы знаменует окончательное формирование исполнительского замысла, индивидуальной трактовки сочинения и плана ее реализации.

Итак, работа над произведением начинается со знакомства с ним в целом. Непосредственные впечатления, возникающие у исполнителя от первого проигрывания или прослушивания, позволяют ощутить степень выразительности музыки, избежать надуманных, предвзятых суждений. Вместе с тем следует отметить, что прочтение партитуры (на фортепиано, например) не дает полного представления о ее звучании, так как раскрывает в однотембровой окраске лишь ритмические и звуковысотные соотношения отдельных элементов хоровой фактуры.

Воссоздание же последовательно развивающегося во времени музыкального образа, более или менее близкого к задуманному автором, зависит от творческого воображения дирижера, от его музыкально-слуховых представлений. Развить эту способность нелегко. Она приходит чаше всего с опытом практической работы с хором, в результате длительной репетиционной и концертной деятельности хорового коллектива. Но стремиться к внутреннему слышанию хорового звучания дирижеру необходимо. Чем полнее и ярче начальное представление о произведении, тем плодотворнее будет протекать вся последующая работа, тем легче увидеть в ней контуры будущего исполнительского плана.

Однако ограничиваться первым впечатлением, первым интуитивным ощущением музыки исполнитель не должен. Дальнейшее постижение сочинения связано с его вдумчивым анализом, который призван углубить представление исполнителя о художественном содержании текста и музыки и способствовать возникновению объективной и в то же время индивидуальной исполнительской трактовки. Здесь можно провести одну интересную параллель, связанную с творчеством актера, о котором говорил К.С. Станиславский в книге “Работа актера над ролью”. “Каждому из зарождающихся порывов творческого увлечения, — писал он, - надо дать полный простор и исчерпать его до дна. Другими словами, надо использовать творческую интуицию как познавательное средство.

Так обстоит дело в тех местах пьесы и роли, которые ожили сами собой при первом чтении пьесы <...>

С чего же начать и как выполнить трудную работу по анализу и оживлению неоживших мест роли? Раз чувство молчит, ничего не остается более, как обратиться к ближайшему помощнику и советнику его, то есть к уму. Пусть он выполнит свою служебную, вспомогательную роль. Пусть он, подобно разведчику, исследует пьесу во всех направлениях; пусть он, подобно авангарду, прокладывает новые пути для главных творческих сил, то есть для интуиции и для чувства”[[1]](https://studme.org/179860/kulturologiya/podgotovitelnaya_rabota_dirizhera_partituroy_stanovlenie_ispolnitelskogo_zamysla" \l "gads_btm).

Итак, говоря об анализе, как о втором моменте познавательного процесса, К.С. Станиславский подчеркивал, что в отличие от научного анализа, результатом которого является мысль, цель художественного анализа — не только понимание, но и переживание, чувствование. Рассматривая с этой точки зрения различные подходы к анализу музыканта-теоретика и музыканта-испол- нителя, можно сказать: если разум теоретика-аналитика имеет на вооружении в основном логические категории, то разум художника-исполнителя оперирует образами, картинами, звуковыми представлениями. Причем, поскольку конечной целью работы над произведением является его исполнение, круг проблем и вопросов анализа должен быть ориентирован на интерпретацию сочинения. Сохраняя в основе своей принципы музыковедческого исследования, такой исполнительский анализ должен дать материал для выводов несколько иного плана: о возможных исполнительских трактовках произведения, о правомерности использования тех или иных приемов, о соответствии их стилю сочинения. Если в музыковедческом анализе главный упор делается на выяснение средств, с помощью которых создан тот или иной образ, передается то или иное содержание, то исполнительский анализ должен, кроме того, ответить на вопрос, как донести этот образ до слушателя, как следует исполнять сочинение.

Если для теоретика анализ формы и содержания сочинения являются, как правило, конечной целью исследования, то для исполнителя такой анализ - это только установление необходимых предварительных данных, требующих практического творческого осмысления.

Исполнительский анализ хорового произведения должен дать ответ на следующие главные вопросы.

* 1. Какую мысль (содержание) передают авторы? (Анализ поэтического текста (если таковой имеется) и музыкальных средств, с помощью которых композитор передает то или иное содержание, рисует те или иные образы.)
* 2. Какими художественными средствами (темп ли это, динамика, агогика, тембр, артикуляционные приемы фразировки и др.) можно наиболее убедительно и ярко передать данное содержание, воплотить его в реальном звучании?
* 3. Какими дирижерскими средствами и приемами (роль кисти, локтя, плеча, величина и объем жеста, способы передачи логической связи между фразами, подход к кульминации и т.д.) можно реализовать исполнительский художественный образ?
* 4. Какие вокальные, ритмические, интонационные, ансамблевые и другие технические трудности могут возникнуть перед дирижером в процессе реализации идеального исполнительского замысла?

Ответы на поставленные вопросы помогут решить главную задачу музыканта-исполнителя — донести до слушателя все богатство и значительность содержания произведения.

Конечно, выявить содержание произведения можно и непосредственно из литературного текста. Однако здесь есть опасность, что дирижер примет свои субъективные впечатления за фактор объективный и незаметно для себя станет исполнителем не музыкального произведения, а его первоисточника, уподобившись тем самым артисту- чтецу. Чтобы этого не случилось, дирижер постоянно должен помнить, что он прежде всего музыкант, интерпретатор музыки. Отсюда и другой подход к произведению, заключающийся в глубоком проникновении в духовный мир композитора и рассмотрении литературного содержания под углом зрения композитора. Результатом такого сопоставительного анализа должно быть установление сходства или расхождения замыслов поэта и композитора и нахождение путей ликвидации такого расхождения.

Значение поэтического текста для создания объективной интерпретации хорового сочинения становится еще более понятным, если вдуматься в специфику исполнительского искусства. Как уже отмечалось, главной особенностью первичного художественного образа, определяющей возможность творческого подхода исполнителя к авторскому произведению, является многозначность, которая позволяет найти несколько вариантов исполнительского воплощения. В хоровом жанре, благодаря взаимодействию со словом, границы вариантной множественности содержания значительно сужаются, а само содержание предстает более определенным.

Все это говорит о том, что анализ поэтического текста в единстве с музыкой способствует более глубокому изучению всех сторон музыкальной формы хорового произведения, пониманию замысла композитора, более эмоциональному восприятию художественного образа. Начинать анализ лучше всего с конкретных общественно-исторических условий, в которых протекали жизнь и деятельность поэта и композитора, формировались их эстетические взгляды; с определения основных черт хорового письма композитора, для чего, конечно, необходимо познакомиться с рядом его произведений. Факты, “открытые” в результате такого историко-стилистического анализа, нередко заставляют исполнителя взглянуть на произведение с несколько другой стороны, чем это принято было думать, увидеть в нем новые, не известные прежде черты.

В качестве примера приведем фрагмент анализа хора П.И. Чайковского “Соловушко”, сделанного К.Б. Птицей: “Хор сочинен в ноябре — декабре 1889 года по просьбе Ф.Ф. Беккера — руководителя бесплатного хорового класса, организованного И.А. Мельниковым... Содержание хора связано с действительным событием в жизни Чайковского и является прощальным приветом композитора родине и своим друзьям перед длительной поездкой за границу (в Италию) в начале 1890 года”1. А вот фрагмент анализа хора А. Давиденко “На десятой версте”, сделанного П.П. Левандо: «Хором “На десятой версте” (№ 7) завершается I часть оратории “Путь Октября”, посвященная трагическим событиям первой русской революции. В основу его содержания положен исторический факт, связанный с последствиями Кровавого воскресенья. В ночь на 13 января жертвы царской расправы были вывезены из Петербурга, и часть из них (88 убитых — в тексте “девяносто рогожных мешков”) была свалена в общую могилу на Преображенском кладбище, расположенном в десяти верстах от города. Люди приходят сюда и клянутся отомстить за гибель своих товарищей»2. Несомненно, что такого рода сведения способствуют более верной и объективной трактовке сочинений композитора.

Ознакомившись с общей установкой, временем и событиями, о которых идет речь, нужно внимательно и вдумчиво прочитать литературный текст, логически оценив явления и образы, составляющие основу хорового произведения. Желательно проанализировать структуру текста: разбить его на части, объединенные общностью содержания, а каждую часть, в свою очередь, на более мелкие структурные единицы; найти в каждой фразе главные ударные слова, помогающие донести до слушателя ее основную мысль. Ведь фразы разделяются на *логические* группы слов, то есть на звенья, которые неразрывно связаны между собой (эти группы называют речевыми тактами). Объединяя внутри себя слова, связанные грамматически по смыслу, речевые такты разделяются с помощью *логических пауз* — остановок (перерывов) речи. Таким образом, логическая пауза выполняет сразу две функции: соединяет слова в группы (речевые такты) и разделяет группы. Кроме логической существует *психологическая* пауза. Если логическая пауза вызывается требованиями архитектоники и служит для ясности мысли, то психологическая вызывается эмоциональным подтекстом, настроением, чувством. Если логическая пауза — лишь средство более ясной передачи содержания, то психологическая — сама по себе есть содержание. Поэтому психологическую паузу можно использовать как способ выделения слова, на котором уже стоит логическое ударение. В этом случае пауза может быть и раньше выделяемого слова, и после него. Пауза перед словом направляет внимание слушающего на то, что будет; пауза после слова как бы останавливает внимание на том, что было.

Логические и психологические паузы могут быть различной длительности. Как правило, длительность паузы определяет степень важности мысли, заключенной в разделенных ею словесных сочетаниях. Логическая пауза может не только совпадать с психологической, но и перерастать в нее. В принципе переход логической остановки в психологическую должен способствовать большей выразительности чтения. Однако такой переход уместен далеко не всегда. Преувеличенные остановки, затяжки пауз, не оправданные смыслом текста, могут привнести в речь только ложную глубокомысленность, неестественность, деланность, манерность.

Большое значение для осмысления и выразительного чтения текста имеет внимательное отношение к знакам препинания, поскольку в поэтических произведениях пунктуация выполняет не только логико-грамматические, но и художественно-выразительные функции. Исходя из художественного замысла, поэт может отступать от правил применения знаков препинания. Отсюда многозначность запятых, точек, многоточий, требующая в каждом случае особого воплощения и в живой речи, и в музыке.

Так, запятая, если она разделяет мысль на части в противопоставлениях, приобретает характер глубокой цезуры. Поставленная при обращении, в причастных и деепричастных оборотах, запятая, как правило, не отмечается паузой. В перечислениях она подчеркивается люфт- паузой (мгновенным перерывом между словами), позволяющей выделить каждое последующее слово и привлечь к нему внимание. Точка с запятой нередко помогает объединить отдельные детали в единую картину, что способствует созданию контрастности соседних разделов: Казак гнал коня,

Врага догонял

В дыму заднепровских развалин;

Да пулею злой,

Свинцовой пчелой,

Был в самое сердце ужален.

В других случаях точка с запятой между двумя законченными по мысли предложениями подчеркивает их взаимосвязь и взаимозависимость:

Мать послала сыну думы ранней ранью; Возвратились эти думы к ней ветрами.

Мать послала к сыну слезы, запечалясь;

Темной тучей эти слезы возвращались.

Неоднократно повторяемая точка с запятой, соединяющая короткие предложения, способствует созданию ощущения стремительно развертывающегося действия: Катятся ядра; свищут пули;

Нависли хладные штыки.

Многозначны и другие знаки препинания. Многоточие, например, может передавать взволнованность, эмоционально насыщенную паузу, неожиданный переход к новой теме, резкую смену характера повествования, недосказанность. Тире, прерывающее начатую речь, имеет целью либо показать, что далее следует пояснение предшествующего текста, либо противопоставить одно явление другому, либо подготовить слушателя к последующему неожиданному слову или действию. Даже точка и та многозначна. Как правило, она показывает завершение мысли и законченность предложения. В этом случае она требует после себя сравнительно длительной паузы. Однако нередко точка, стоящая в конце предложения, предполагает развитие мысли в следующем (следующих) предложении. Это бывает, когда нужно передать непрерывное нарастание рассказа, его движение вперед или создать ощущение единства, цельности воплощаемой картины. Тогда голос на точках понижается гораздо меньше, а паузы между предложениями становятся в какой-то мере соединительными.

Конечно, творческая свобода дирижера и певцов в передаче оттенков знаков препинания ограничена композиторским прочтением поэтического текста, зафиксированным в музыке. Однако осознание исполнителем всех компонентов образного выражения поэта, в том числе и пунктуации, благотворно скажется на формировании своего, индивидуального “видения” сочинения, свободного от влияния уже известных его трактовок, и в то же время на формировании объективного исполнительского замысла. Недостаточно внимательное отношение руководителя хора к логическому прочтению текста и к знакам препинания, в частности, может быть причиной грубых ошибок в исполнительском прочтении музыки, формообразовании, фразировке, ведущих к искажению смысла произведения.

В качестве примера сошлемся на типичную ошибку, встречающуюся у большинства исполнителей хора В.Я. Шебалина “Мать послала к сыну думы” на стихи М. Танка, цитируемые выше. В связи с тем, что композитор, по-видимому, не обратив должного внимания на точку с запятой в конце первого стиха каждой строфы, перебросил мелодию на последнем слове стиха на октаву вверх, исполнители берут перед этим словом дыхание и тем самым присоединяют его к последующему стиху, что принципиально меняет смысл текста. В результате приведенные выше строки М. Танка звучат так:

Мать послала к сыну думы;

Ранней ранью возвратились эти думы к ней ветрами.

Мать послала к сыну слезы;

Запечалясь, темной тучей эти слезы возвращались. Нужно ли говорить, что такая пунктуация не имеет ничего общего со стихотворением, с образами, задуманными поэтом.

Для глубокого постижения образного строя произведения очень важно умение дирижера анализировать все средства, которыми поэт достигает художественной цели. Известно, например, что разнообразные виды аллитерации (повторы однородных согласных), звукоподражания, преобладание тех или иных звуков и звукосочетаний придают стихотворению определенную тембровую окраску, как бы инструментовку. Результатом такой инструментовки становятся различные звукоизобразительные характеристики (шелест, свист, рокот), влияющие, в свою очередь, на образно-эмоциональный строй сочинения, придающие ему характер лиричный или суровый, мягкий или подчеркнуто гротесковый. Не почувствовать это и не воплотить в исполнении - значит не понять и не раскрыть по-настоящему красоту и выразительность поэтического текста.

С соотношением музыкальных и словесных ударений связан один из важнейших моментов исполнительской интерпретации - определение границ фразы, длительности и пределов фразировочного дыхания. В основе той или иной трактовки таких границ лежит важная особенность музыкальной речи - зависимость выразительности мотива (и вообще любого построения) от его положения по отношению к сильной доле такта.

Из сказанного ясно, какое большое значение имеет глубокий и разносторонний анализ поэтического текста для становления дирижерской трактовки хорового произведения. Но, как уже отмечалось, хоровое произведение носит синтетический характер, воздействуя на слушателя одновременно и словом, и музыкальными средствами. Специфика жанра обусловливает необходимость комплексного анализа поэтического текста и музыки, рассматривающего оба компонента хорового произведения в их единстве.

Взаимодействие музыки и текста в таком комплексном сопоставительном анализе оценивается с точки зрения: соответствия формы и структуры стихотворения и музыки (композиционный уровень); взаимодействия музыкальных и поэтических средств выразительности (художественно-выразительный уровень); общего соответствия поэтических тем и образов - музыкальным.

Остановимся теперь на анализе музыкальной формы и выразительных средств музыки, с помощью которых композитор воплощает то или иное содержание стихотворения.

Форма сочинения, ее многочисленные особенности есть непосредственная сторона выражения идей и чувств композитора. Это понятие, по существу, объединяет все музыкальные средства, используемые в сочинении композитором. В более узком значении под формой подразумевается строение, структура музыкального произведения. Определение структурной функции отдельных частей произведения, их роли в структуре целого для исполнителя очень важно. Музыкальная фразировка, являющаяся главным фактором исполнительской выразительности, в большей степени зависит именно от структурного строения сочинения, от деления на предложения, периоды, фразы, мотивы. С анализом структуры самым непосредственным образом связаны вопросы расчлененности, цезурности, весьма существенные для логичного и выразительного исполнительского “произнесения” музыки.

На фоне непрерывности звукового потока, широкой певучести, свойственной хоровому пению, цезуры, дыхание и другие исполнительские “знаки препинания”, оттеняющие грани мотивов, предложений, частей, способствуют большей рельефности и ясности музыкальной речи. Для исполнителя немаловажно, какую именно функцию — экспозиционную, закрепляющую, развивающую или завершающую — выполняет данная часть. В зависимости от этого он может выбрать соответствующий темп, динамику, артикуляцию и другие средства выражения. В связи с этим необходимо отметить два важных для исполнителя обстоятельства: строение музыкальной формы отдельных сочинений или их частей нередко обнаруживает возможность различного толкования, различных трактовок (двухчастная репризная или трехчастная, периодичность или дробление с суммированием, единое строение или дробление с замыканием); для вокальных и хоровых форм очень характерно взаимопроникновение различных принципов формообразования, приводящее к синтетическим формам: куплетаой, варьированной, сквозной. Несмотря на специфичность, в них обычно достаточно ярко выражены признаки привычных форм - простой или сложной двухчастной, трехчастной, рондо и т.п.

Такая многовариантность трактовки форм дает исполнителю широкий простор для творчества и в то же время возлагает на него огромную ответственность. В зависимости от выбора он может подчеркнуть черты либо той, либо другой структуры, отчего существенно изменится художественный образ произведения и восприятие его слушателями. Поэтому для исполнителя так важно обладать чувством формы. У одних это чувство почти врожденное, они интуитивно ощущают целое, составляющие его крупные “куски”, грани формы, замкнутые “волны” развития музыки. У других постижение формы требует длительного кропотливого анализа. Однако независимо от того, превалирует ли в исполнителе способность к интуитивно-стихийному постижению вещей или осознанно аналитическому, внимательное отношение к структурному строению сочинения, к его композиции является требованием для всех.

В связи с этим следует подчеркнуть еще один важный момент. Несмотря на разнообразие композиционных структур, с которыми сталкивается исполнитель в ходе изучения произведения, все они могут быть сведены к трем категориям: общие, особенные и специфические. Для самого сочинения все эти категории одинаково важны, но для исполнительского анализа их роль далеко не равноценна. Постижение общих категорий формы способно дать исполнителю лишь общее понятие о самых основных свойствах конструкции и ее логике, помочь наметить вехи исполнительской драматургии. Гораздо важнее для исполнителя увидеть и оценить модификацию структуры, то особенное, что отличает ее от других. И наконец, еще более важное качество - умение исполнителя оценить специфические особенности формы данного сочинения, определяющие его индивидуальность, неповторимость. Степень овладения этими навыками зависит от опыта исполнителя, знания хоровой литературы, чуткости и наблюдательности как художника.

После изучения структурного строения сочинения и его разделов можно переходить к анализу выразительных средств и элементов музыки, с помощью которых воплощается художественный образ (лад, мелодический рисунок, темп, метр, ритм, гармония, полифония, динамика, тембр, регистр, фактура, штрихи и т.п.).

Естественно, что для глубокого анализа характера музыкального произведения необходимо разобраться в роли отдельных средств, а также во взаимодействии этих средств и элементов. Прежде всего надо знать, что каждое отдельное средство не имеет раз навсегда заданного вы-' разительного значения. Например, движение мелодии вверх в одних и тех же ритмических, гармонических, динамических, фактурных условиях может восприниматься и как усиление активности, возрастание напряженности, и как успокоение, затухание. Длительное повторение мажорного тонического трезвучия может быть в одних условиях выражением силы, уверенности, в других — полного покоя, неподвижности. В то же время всякое средство имеет свой круг основных музыкально-выразительных возможностей, то есть область наиболее естественного применения. Реализация той или иной из этих возможностей всякий раз зависит от конкретных условий, взаимоотношения с другими средствами, общего музыкального контекста. Кроме выразительных возможностей (или — шире — содержательных, включая и изобразительные) музыкальные средства обладают и возможностями формообразовательными. Так, к числу возможностей тонического трезвучия относятся не только уже упомянутые (передача посредством его чувства уверенности и состояния покоя), но и возможность завершать музыкальную мысль.

Типы взаимосвязи музыкальных средств могут быть различными. Очень часто встречается параллельное взаимодействие, при котором средства действуют как бы в одном направлении, способствуют все вместе и каждое в отдельности достижению приблизительно одного и того же эффекта. Другой тип — отношения взаимодополняющие, когда одновременно действующие средства раскрывают существенно различные стороны музыкального образа. И наконец, третий тип — взаимопротиворечивое одновременное действие средств, при котором создаются принципиально отличающиеся друг от друга эффекты. Умение верно определить характер взаимодействия различных средств весьма существенно для понимания художественного образа произведения. Один из главных принципов художественного воздействия произведения искусства заключается в том, что важный выразительный эффект, значительный художественный результат, обычно достигаются с помощью не одного какого-либо средства, а одновременно нескольких, направленных к одной и той же цели. Этот *принцип комплексного воздействия дополняет принцип совмещения функций,* отражающий требование экономии средств. Он состоит в том, что художественные средства служат обычно достижению не одного эффекта, а одновременно нескольких. На этих принципах и строится методика целостного исполнительского анализа хорового произведения.

Каждое построение рассматривается с различных сторон, ему дается целостная характеристика. Причем лучше, если исполнитель будет идти от выразительного эффекта к средствам, с помощью которых он осуществлен, а не наоборот. При таком подходе ярче выявляются факторы, непосредственно связанные с экспрессией, что в исполнительском анализе особенно важно. Дирижеру необходимо проследить линию развития музыки и каждого голоса в отдельности, найти кульминацию всего произведения и кульминации частей, выявить динамически напряженные и спокойные разделы формы. Для определения веса той или иной кульминации нужно рассмотреть все средства, участвующие в ее образовании: с мелодической вершиной может совпадать вершина тонального плана, диссонансности или ритмическая кульминация. Такой анализ элементов музыкальной выразительности должен завершиться определением и затем сравнением волн нарастания и убывания гармонической яркости с волнами мелодическими, ритмическими, темповыми, динамическими и др. Осознание кульминации будет более глубоким, если исполнитель представляет себе пути подхода к ней и последующего спада, если он знаком с законами мелодического движения. Напомним, что кроме обычных “вершинных” кульминаций довольно часто встречаются и другие их виды. Такова, например, тихая кульминация, выделяющаяся не силой звучания, а наоборот, его минимумом, или низкая кульминация, которая достигается не восходящим, а нисходящим крещендо или, во всяком случае, взятая не на самых высоких звуках.

Эти особые разновидности кульминаций используются, как правило, в целях необычайно сильной, изысканной экспрессии.

Исполнителю хорового произведения очень важно определить роль каждого голоса в фактуре, сравнительное значение различных элементов фактуры — первостепенных или отходящих на второй план. Нередко из-за недостаточного внимания дирижера к тематически содержательным голосам, если они находятся не вверху, а в середине или внизу хоровой партитуры, существенные для понимания произведения моменты остаются нераскрытыми. Особенно важен фактурный анализ при работе над полифоническим произведением. Вряд ли, например, возможно хорошее исполнение фуги без умения отличить проведение темы от противоположения или интермедии.

Располагая сведениями об отдельных элементах музыки произведения или его части, нужно сличить и свести факты воедино и постараться представить характер музыки в целом, попытаться ответить на вопрос: о чем говорит тот или иной факт, какой художественной цели он служит? Единичные факты следует связывать и друг с другом, и со стилем произведения в целом, видеть за ними определенный образно-эмоциональный смысл и содержание.

Исследуя звуковой образ, характер темы, мелодии, гармонии, фактуры, надо постараться вызвать в своем воображении какие-то жизненные ассоциации. Они помогут достигнуть такого важного результата анализа, как пробуждение в исполнителе чувств, аналогичных переживаниям автора.

Предположим, что дирижер глубоко прочувствовал и осмыслил содержание сочинения, его основные образы, определил главную и частные кульминации, линии развития. Но такое постижение - лишь предварительное условие верной интерпретации. Замысел композитора, зафиксированный в нотной записи, требует материализации в реальном музыкальном звучании — исполнения. Поэтому именно теперь можно переходить к следующему этапу исполнительского анализа - поиску средств и приемов наиболее убедительной реализации, авторского замысла.

Какими же средствами располагает исполнитель, чтобы донести до слушателя содержание произведения? Известно, что музыка передает смысл сочинения с помощью звука, используя такие его свойства как высоту, длительность, силу (громкость) и тембр. Этими же свойствами звука оперирует музыкант-исполнитель. Он может сыграть данную мелодию с большей или меньшей одухотворенностью, ярче или бледнее, может выделить или затушевать голос, увеличить или замедлить темп, найти особенный тембр для выражения определенного характера образа и т.д.

Значение таких, на первый взгляд скромных, возможностей звука очень велико. Достаточно одного изменения темпа и фразировки, чтобы изменить мелодию вплоть до возникновения другого образа. Пользуясь изменениями только темпоритма и динамики как средствами расчленения и объединения, нарастания и спада, исполнитель может существенно видоизменить трактовку сочинения в целом и, в частности, трактовку музыкальной формы, динамику ее развертывания, характер музыкальных образов, их соотношение.

Всего этого исполнитель достигает с помощью вполне определенных, установившихся в длительной музыкальной практике приемов. Эти приемы можно разделить на две группы: общеисполнительские, которые относятся к музыкальным категориям, не зависящим от какой-либо исполнительской специальности (темп, агогика, динамические оттенки, фразировка, средства достижения и распределения кульминаций и т.п.); специально-исполнительские, которые свойственны данному виду инструмента. В хоре - это манера звукоизвлечения, тембр, внутреннее вибрато, различные способы использования голоса в зависимости от регистра и тесситуры, артикуляция, цезуры, дыхание, выразительная подача текста, дикция и т.д.

Чтобы осознанно подходить к отбору исполнительских средств, дирижер должен понять одно важное обстоятельство: хотя композитор и исполнитель располагают различным кругом выразительных приемов, закономерности художественного воздействия у них общие, что определяется в первую очередь общностью языка — языка музыки. Поэтому, продумывая способы наиболее убедительного исполнительского прочтения музыкального текста, дирижер может опираться на уже известные закономерности музыкальной речи, предпосылки выразительности музыкальных средств. Кроме общности предпосылок и закономерностей основные элементы музыкального языка композитора и исполнителя имеют много общего и в принципах взаимодействия.

Выше отмечались два важных принципа художественного воздействия произведения искусства *(принцип комплексного воздействия* и *принцип совмещения функций),*лежащих в основе художественной и эмоциональной выразительности любого музыкального сочинения. Нетрудно заметить, что оба эти принципа действуют и в области исполнительства. Например, нарастание напряжения выражается обычно в исполнении, как и в композиции, с помощью увеличения силы и плотности звука, ускорения темпа, большей тембровой яркости, а успокоение, спад - ослаблением звучности и замедлением (параллельное действие); сочетание ускорения с ослаблением звучности часто связывается с пространственными. ассоциациями (удаление, уменьшение, истаивание), а сочетание замедления звука с его возрастанием, с наиболее значительными моментами музыкального развития: с подходом к кульминации, с кадансовыми оборотами, с возвращением к основным темам (взаимопротиворечивое, контрастное действие). Однако во всех этих случаях художественный результат достигается не каким-либо одним средством, а рядом средств, взаимодействующих друг с другом.

Так же определенно проявляется в исполнительстве и принцип совмещения функций. Нередко возникают ситуации, когда функции различных исполнительских средств переплетаются или способны заменить друг друга. Так, выделить важную деталь сочинения можно изменением темпа, динамики, тембра, способа артикуляции и т.п. Благодаря такой взаимозаменяемости становится возможным экономить средства выразительности, что предохраняет от перегрузок слушательского восприятия и способствует достижению столь необходимой в искусстве художественной простоты. Знание такого рода закономерностей поможет дирижеру отобрать именно те исполнительские средства и приемы, которые в наибольшей степени отвечают его видению сочинения, его творческому замыслу.

Дирижер должен знать, что с помощью определенных приемов он может воздействовать и на форму сочинения. Сохраняя постоянные темп, нюанс, тембр,. используя цепное дыхание, он может объединить несколько построений в единое целое и, напротив, с помощью резких, контрастных смен этих средств - расчленить целое на части или отдельные звенья. Эти моменты в ходе анализа также должны быть продуманы и уточнены.

К средствам выразительности относятся и *дирижерские средства* реализации исполнительского замысла, которым, к сожалению, на практике редко уделяется серьезное внимание. Между тем значение дирижерской техники и для репетиционной работы, и для концертного исполнения сочинения чрезвычайно велико. К тому же, если на репетиции дирижер может передать хору свои намерения помимо жеста словом и исполнительским показом (голосом или на инструменте), то во время концерта жест и мимика становятся единственными средствами общения дирижера с коллективом. Именно с помощью жеста дирижер делает видимым развертывание музыкальной ткани произведения, передает характер звучания, выражает самые тонкие оттенки внутренней экспрессии. Поэтому для дирижера так важно найти точное соответствие между звучащей музыкой и ее пластическим выражением, между характером жеста и звуковым результатом.

Кроме того, нужно иметь в виду, что выразительность дирижерских движений, воздействуя на исполнителей, оказывает известное влияние и на слушателей. Дирижер может помочь слушателю понять и прочувствовать содержание исполняемого произведения или, напротив, формальными техническими приемами, монотонностью тактирования помешать восприятию музыки. В связи с этим понятно, насколько важно дирижеру еще до начала работы с хором продумать и отшлифовать необходимые в каждом конкретном случае жесты, хотя и на концерте, и на репетиции пластика корректируется реальным звучанием.

При отборе дирижерских приемов следует исходить из закономерностей выразительности, общих для многих видов искусства. Так, более тяжелый жест скорее соответствует грузному, тяжеловесному характеру музыки, выражению силы и мощи, а более легкий — воплощению грации, тонкости, изящества, воздушности; утяжеление жеста обычно сопутствует наиболее существенным моментам музыкального развития — заключительным каденциям, подходам к кульминациям, появлению новых тем и т.д., а облегчение — успокоению музыкального развития, затуханию, спаду. Дирижер должен знать и конкретные технические приемы достижения того или иного характера жеста, например: утяжеление жеста достигается увеличением движущейся массы и амплитуды движения, а облегчение — их уменьшением; при оживлении движения естественно переходить к более мелкому жесту, а при замедлении — к более крупному; усиление громкости естественно передавать с помощью увеличения вертикали и горизонтали тактирования, а затихание — посредством уменьшения вертикали и горизонтали, приближения руки к корпусу и т.д.

На этом процесс постижения произведения можно было бы считать законченным, поскольку в результате анализа поэтического текста и музыки, их соотношения, исполнительских (в том числе и дирижерских) средств дирижер должен не только ясно осознать художественнообразное содержание сочинения и свое личное отношение к нему, но и продумать способы реализации своего исполнительского замысла (существующего пока идеально). Однако исполнительский замысел, план интерпретации далеко не всегда может быть воплощен в реальном звучании так, как он представляется музыканту (а тем более дирижеру) в идеале. Успех исполнения во многом зависит не только от дирижера, но и от уровня, технических возможностей его инструмента — хора, от того, насколько хор будет выстроен, выровнен, подвижен, гибок. Вот почему для дирижера большое значение имеет анализ условий, в которых происходит практическая реализация его замысла, и технических трудностей (вокальных, ансамблевых, интонационных, дикционных, дирижерских), возникающих в процессе работы над произведением. Этот раздел анализа определяют обычно *как вокально-хоровой* и рассматривают в нем тип, вид и состав хора, фактуру, диапазоны голосов, хоровой строй, ансамбль, дикцию, приемы звуковедения.

Значение этих специфических хоровых элементов для воплощения художественного содержания произведения неодинаково. Если характеристика состава хора, приемов хорового изложения, роли отдельных партий, регистров голосов, диапазона и тесситуры, орфоэпии как нормы правильного произношения весьма существенны для реализации творческого замысла композитора, поскольку они определенным образом влияют на отбор исполнительских средств выражения и интерпретационный план, то выяснение интонационных, ритмических, ансамблевых, дикционных трудностей, не играя особой роли в толковании сочинения, способствует в основном нахождению конкретных приемов репетиционной работы и выстраиванию репетиционного плана. В связи с этим целесообразно рассматривать элементы хоровой звучности в двух аспектах: с точки зрения их значимости для воплощения художественно-образной сущности произведения и для решения технических задач.

Итак, выявление трудностей, связанных со спецификой именно хорового исполнительства, с особенностями вокально-хорового звучания составляет заключительный этап дирижерского анализа партитуры. Он включает определение диапазона каждой хоровой партии, тесситуры голосов и сочинения в целом, характеристику вертикального и горизонтального строя и типа хорового ансамбля (унисонный, гармонический, полифонический и т.д.), анализ технических трудностей каждой партии и хора в целом (вокальных, интонационных, ритмических, динамических, тесситурных, дикционных), специфических особенностей хорового коллектива, с которым будет разучиваться произведение, его технических возможностей. В результате этого анализа должны быть найдены способы и приемы преодоления выявленных трудностей.

На основе целостного исполнительского анализа дирижер составляет примерный план репетиционной работы: определение основных задач в работе с хором над разучиванием произведения, учет трудных и более простых моментов, нахождение целесообразных приемов, ускоряющих процесс разучивания, расчет репетиционного времени. Несомненно, в процессе репетиции неизбежно возникнут отклонения от плана, что может быть связано с различными обстоятельствами, которые нельзя заранее предусмотреть. Кроме того, творческое вдохновение, сопутствующее репетиции, часто выводит дирижера за пределы предварительного плана. Тем не менее продуманный план репетиции необходим, так как он является той канвой, которая помогает ему двигаться в правильном направлении к достижению главной цели — высокохудожественной, глубокой и яркой интерпретации сочинения.

Такова в общих чертах аналитическая работа дирижера над хоровой партитурой, имеющая целью постижение замысла композитора и поэта, создание на этой основе индивидуальной исполнительской концепции и нахождение способов ее реализации в живом звучании. После того как все эти задачи будут решены, дирижер может приступать к непосредственному разучиванию произведения с хором.