

РАБОТА НАЧИНАЮЩЕГО ХОРМЕЙСТЕРА НАД ХОРОВОЙ ПАРТИТУРОЙ**Тагаева Алфия Равильевна***преподаватель**Специализированная школа искусств, город Бухара*

Аннотация: *Статья посвящена вопросам формирования механизмов освоения хоровой партитуры, заложенного в партитуре элементов нотного текста и закодированного в нём смысла для достоверного его воспроизведения. Описываются особенности хорового изложения, представляющего важность для развития навыков чтения хоровых партитур у учащихся в процессе профессиональной подготовки.*

Ключевые слова: *хоровая партитура, дирижер, фортепиано, работа над фразой, темп, фразировка, хормейстер, форма.*

Работа хормейстера над партитурой нового произведения подразделяется на три основных этапа: ознакомление, изучение, исполнение. Конечно, такое деление условно, так как элементы одного этапа, как правило, присутствуют и в других. Например, уже на первом этапе, при ознакомлении с произведением, у дирижера возникает к нему творческое отношение, которое в дальнейшем может лечь в основу третьего этапа, а на третьем - исполнительском этапе - дирижер продолжает изучать произведение все глубже и глубже, открывая в нем все новые стороны.

Первый этап – ознакомление - может иметь разные формы, начиная от прослушивания произведения в записи и кончая собственным его проигрыванием на фортепиано. Важной на этом этапе является та форма ознакомления, которую условно назовем формой «застольного периода». Имеется в виду, что дирижер еще до проигрывания на фортепиано внимательно всматривается и вслушивается в произведение, знакомится с текстом и музыкой, с темпами, объемом произведения, обозначениями композитора и редактора, составом хора. С самого начала изучения произведения необходимо вдуматься в смысл текста и постараться понять, как прочел его композитор и какие средства музыкальной выразительности сделал главными. Важно также еще до изучения за фортепиано представить себе звучание произведения в общих чертах, а наиболее простые фрагменты музыки — даже в данной хоровой звучности. Это в значительной степени помогает тренировке внутреннего слуха и развитию творческого воображения.

Внимательно проверив свое внутреннее слышание партитуры (для этого достаточно, не торопясь, сыграть ее), дирижер добросовестно разучивает ее на фортепиано. Особое внимание следует уделить трудным местам, их нужно играть отдельно в медленном темпе с продуманной аппlikатурой. Изучая партитуру за фортепиано, дирижер должен все время стараться представить

себе за звучностью инструмента звучность хора. Его пальцы, играя хоровые голоса, должны как бы «произносить» слова хора, придавать этому «произнесению» ту выразительность и окраску, которые зависят от художественного образа произведения и от особенностей данного хорового звучания. Продуманная и выразительная фразировка при игре на фортепиано поможет в дальнейшем и нахождению нужных жестов в дирижировании.

Начинающий дирижер должен каждую партитуру изучать таким образом, как будто готовит ее к репетиции с хором. Полезно, чтобы он мысленно проводил хоровую репетицию и ставил «хору» все новые задачи: выучить текст и музыку, добиться ансамбля, фразировки, хорошего ритма, чистой интонации и др. Проигрывание партитуры и пение хоровых партий на втором этапе независимо от курса должны достигать точности и выразительности.

Пение партий должно отличаться вокальной грамотностью и быть близким к манере звучания данного хорового голоса. Следует, в частности, стараться петь партии в том регистре, в каком они написаны композитором. Хормейстер должен также уметь выразительно читать текст изучаемого произведения наизусть, образно и лаконично рассказать об особенностях его музыкального воплощения. Петь хоровые партии нужно для того, чтобы вокально почувствовать их мелодическую выразительность, выяснить интонационные и ритмические трудности, проверить смену дыхания, регистровые особенности, узнать степень удобства произнесения текста, найти вокальную окраску звучания. Пропевая все хоровые партии, дирижер начинает хорошо осознавать их выразительность и степень трудности исполнения, находит методы преодоления этих трудностей.

Большую пользу для изучения партитуры приносит ее анализ, позволяющий проникнуть в замысел композитора и найти наиболее выразительную исполнительскую форму, которая сможет наилучшим образом раскрыть перед слушателями художественный образ произведения. Целостный анализ хоровой партитуры и инструментального сопровождения лучше вести от общего к частному, рассматривая смысловое и интонационное содержание произведения в обязательной связи с тематизмом, мелодикой, хоровым изложением, темпом, нюансами и т. п.

Возникшее в процессе анализа отношение к художественному образу произведения, несомненно, скажется при составлении исполнительского плана, где особое внимание, уделяется тем или иным выразительным средствам, их взаимосвязи и ощущению формы в целом. Отметив в партитуре места наиболее трудные в интонационном, ритмическом, ансамблевом и других отношениях и уяснив методы преодоления этих трудностей, хормейстер составляет план работы с хором на определенное число репетиций, имея в виду следующий порядок: 1) работа над интонацией, ритмом, звуком; 2) работа над фразой, словом, нюансом, темпами, вокальной выразительностью (окраской), ансамблем; 3) работа над формой в целом

(соподчинение отдельных элементов, выделение главного). Но при этом не следует забывать, что разделение это условно и имеет в виду лишь акцентирование на разных этапах различных сторон единой творческой работы с хором.

Проделав большую подготовительную работу по изучению произведения, хормейстер переходит к последнему этапу—исполнению произведения, то есть к дирижированию. Здесь главной заботой становится внутреннее слышание и предвставление образной стороны произведения. На основании внутреннего слышания партитуры и прочувствования содержания произведения хормейстер ищет дирижерское претворение замысла композитора. Естественно, что в процессе изучения партитуры складывается свое отношение к данному произведению. Одну и ту же партитуру можно «прочитать» по-разному, поэтому и трактовать ее будут по-разному, но во всех случаях дирижеру нельзя терять чувства меры и художественного такта.

На заключительном этапе работы в центре внимания—дирижирование.

На первых шагах хормейстеру, уже хорошо знающему музыку, полезно представить себе, что ею дирижирует идеальный дирижер, чьи жесты и мимика «сливаются» с музыкой, соответствуют ей, помогая хору исполнять, а слушателю слушать. Мысленно подражая ему, он может приблизительно представить себе те жесты, которые рождаются из музыки. Далее он сам может дирижировать, избегая утрировки и суетливости движений. Внутренняя убежденность дирижера в правильности своих действий основывается на четкости представления—мысленного моделирования — жестов и мимики.

В последний период изучения партитуры начинающие дирижеры иногда пользуются зеркалом, чтобы проверить свои дирижерские жесты. К такой проверке можно обратиться лишь на короткое время с целью уточнения внешнего рисунка, например, дирижерской сетки, положения корпуса, плеч и др.

Хор всегда должен чувствовать в жестах дирижера его художественные намерения и организующую силу. Именно для этого нужно мысленно ставить себя на место каждого из исполнителей и делать то, что действительно необходимо хору. Начинаящий хормейстер должен знать, что в начале разучивания произведения жесты дирижера несколько утрированы и крупны, так как рассчитаны на певцов, внимание которых устремлено, в основном, на нотный текст, а не на жесты дирижера. По мере усвоения певцами произведения жесты и мимика дирижера начинают все больше стимулировать эмоциональную сторону исполнения. Дирижер в одно и то же время должен вызвать у певцов нужные эмоции, чутко ловить их отклик на свои жесты и контролировать качество исполнения.

Одним из распространенных недостатков начинающих дирижеров является неумение мыслить музыкальными фразами. Такой дирижер не только не интересен с точки зрения исполнительской (его исполнение в таких

случаях напоминает чтение по слогам или без знаков препинания), но и не может как следует объединить исполнителей ни в темпо-ритмическом, ни в динамическом отношении. Даже если исполнители пристально следят за его рукой, это делу обычно не помогает, так как подлинное их объединение достигается не путем простого «попадания» во все временные точки, которые фиксирует рукой дирижер, а логикой музыкального исполнения, фразировкой, которая обеспечивается жестами.

Когда дирижер мыслит целыми музыкальными построениями, а не метрическими долями музыки, и проявляет это в жестах, то исполнители, видя дирижера даже краешком глаза, хорошо чувствуют логику музыкального движения и легко объединяются в общий ансамбль. В этом случае дирижер отвечает внутренней потребности музыкантов мыслить перспективно, и тем самым процесс исполнения делается более естественным, точным и выразительным.

Хормейстер должен уметь подыгрывая одной рукой (лучше левой) партитуру, другой в это время тактировать, помогая хору усваивать метроритмическую сторону произведения (лучше правой, как основной в дирижировании); быстро находить нужный тон: мысленно проинтонировав требуемое трезвучие, дирижер затем легко пропевает его вслух. (Петь лучше в верхнем регистре, не спеша: это обеспечивает более точное интонирование.)

Обращаем внимание молодых дирижеров на довольно эффективный способ нахождения нужных звуков от камертона, основанный на свойстве слуха особенно остро воспринимать вводные тоны. От камертона ля, принимая звук ля за вводный тон, легко ощутить звук си-бемоль как тонику си-бемоль мажора (минора), терцию соль минора, либо квинту ми-бемоль мажора (минора). А если ля принять за тонику, то легко найти звук соль-диез, нужный, например, для задавания тона соль-диез минора или ля-бемоль мажора. От камертона до, представив до как си-диез, можно легко найти до-диез— тонику, терцию и квинту соответствующих тональностей и т. д. Понимая всю важность правильного задавания тона, дирижер должен постоянно совершенствовать в себе это умение.

Готовясь к работе с хором, хормейстер должен подобрать определенный комплекс распевок. Распевка или вокальная настройка хора должна быть краткой и простой для усвоения, она дается главным образом для того, чтобы исполнители могли сосредоточиться на качестве певческого звука.

Стремясь найти необходимое общение с хором, хормейстер должен понимать, что здесь важен не только весь комплекс средств воздействия на коллектив (знание партитуры, убежденность в своих требованиях, воля, наличие профессиональных навыков, организация внимания хора, поведение дирижера, взгляд, мимика, жест), но и порядок применения этих средств, так же как и необходимая обстановка для их восприятия. Без организации

внимания хора слова и жесты дирижера окажутся недейственными, а все его хорошие намерения— невыполненными. Уже сам выход дирижера к коллективу, его взгляд и интонация обращения должны привлечь к себе внимание певцов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Дмитриевский Г.А. «Хороведение и управление хором» М., 1998
2. Живов В. «Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика» М., 2018
3. Романовский Н.Б. «Хоровое искусство» Л.: «Музыка», 1967