

## ДЫРЫЖЫРАВАННЕ ЯК ПСІХАФІЗІЧНЫ ПРАЦЭС

Сярод шматлікіх формаў музычнага мастацтва дырыжыраванне з'яўляецца, па агульным прызнанні, складанейшым творчым працэсам. Разам з тым ні адна галіна музычнага мастацтва не знайшла такога нязначнага асвятлення ў працах па тэарэтычным мастацтвазнаўстве, як дырыжыраванне. Нават гісторыя дырыжыравання, якая павінна быць асновай для стварэння тэарэтычных абагульненняў з улікам назапашанага вопыту, атрымала самую элементарную храналагічную фіксацыю зусім нядаўна. Між тым выпадковыя і разрозненыя гістарычныя крыніцы сведчаць аб наяўнасці разнастайных і высокамайстэрскіх формаў дырыжыравання.

Гісторыя ўзнікнення і развіцця дырыжыравання бярэ пачатак у далёкай старажытнасці. Патрэбнасць у ім з'явілася тады, калі некалькі музыкантаў пачалі аб'ядноўвацца для выканання якой-небудзь папеўкі, простага мелодыі, а пазней – п'есы. Менавіта ў такім выпадку быў патрэбны чалавек, які змог бы арганізаваць выкананне, зрабіць яго стройным і зладжаным. Звычайна ў групе музыкантаў знаходзіўся адзін, хто, застаючыся сярод выканаўцаў або размяшчаючыся ў цэнтры, пачынаў гучна пляскаць у далоні, стукаць нагамі або палкамі адна аб адну. (У наш час у некаторых этнаграфічных групах захаваліся аналагічныя прыёмы кіравання калектывным выкананнем.) Спачатку такі чалавек вылучаўся стыхійна. Свядомае кіраванне выкананнем усталявалася пазней. З'явіліся першыя прыметы тэмпавай і рытмічнай арганізацыі. У Старажытнай Грэцыі пры выкананні трагедыі карыфей хору гучна адбіваў тэмп нагамі. Каб удары былі больш чутнымі, ён надзяваў абутак з жалезным падноском. У рымскай *scola cantrum* (пеўчая школа), заснаванай папай Рыгорам Вялікім каля 600 года, для кіравання хорам выкарыстоўваліся адпаведныя рухі рукой. Яны былі хутчэй дапаможным мнематэхнічным сродкам, чым указвалі на такт. На егіпецкіх і асірыйскіх барэльефах у руках у дырыжора мы бачым жазло, якое ўвасабляе музычную ўладу аднаго над многімі. Са з'яўленнем жазла ў руках дырыжора пачынаецца працяглы перыяд яго пераўтварэння праз батут, скрыпічны смык у дырыжорскую палачку.

Паступова шумавое дырыжыраванне стала задавальняць усё менш слухачоў і выканаўцаў. Слухачам яно перашкаджала слухаць музыку. Выканаўцы ж сталі выкарыстоўваць іншыя сродкі, якія абагачалі музычную мову. Таму пачаліся пошукі, і перш за ўсё пры выкананні культавай музыкі, якія ў адпаведнасці з рытуалам патрабавалі тых ці іншых прыёмаў кіравання выканаўцамі. Гэтыя пошукі прывялі да таго, што ў аснову кіравання групай выканаўцаў была пакладзена сістэма ўмоўных сімвалічных рухаў рук і пальцаў. Рухі рукі падказвалі вышыню, працягласць нот. Але значэнне тэкстаў было абмежаваным. Яны мала вызначалі характар выканання. У выніку з'явіўся другі від дырыжыравання – шумна-бяшумны. Ён узнік у адпаведнасці з патрабаваннямі практыкі. На яго аснове з'явіўся больш прагрэсіўны від дырыжыравання – бяшумны. Ён удасканальваўся некалькі стагоддзяў і паступова ператварыўся ў хераномію, якая ўзнікла ў III–IV тысячагоддзях да н. э. ў егіпцянаў, а ад іх перайшла да грэкаў і рымлян. Сярэднявечная музыка развівалася ў асноўным у культавых установах (манастырах, царквах). Яна таксама пераняла хейранамічныя прыёмы і выкарыстоўвала іх пры выкананні царкоўных харалаў. Разам з хараламі гэтыя прыёмы распаўсюджваліся па ўсёй Еўропе.

У свецкай музыцы, якая пачала актыўна развівацца ў сярэднявеччы, хейраномія таксама выкарыстоўвалася, але там дырыжор разам з хейранамічнымі жэстамі адзначаў моцныя долі лёгкімі ўдарамі рукі ці нагі. Урываў музыкі паміж двума ўдарамі атрымаў назву такта (ад лац. *tactus* – дакрананне, датыканне). На чале калектываў выканаўцаў былі манахі, царкоўныя служыцелі, якія ў розных краінах называліся па-рознаму: кантары, распеўшчыкі і інш. Яны карысталіся вялікай павагай, сімвалам якой было жазло. Як і раней, яно паднімалася дырыжорам уверх перад пачаткам выканання, але для дырыжыравання жазло не выкарыстоўвалася. Паступова, змяняючыся, жазло набыло выгляд *battuta* – правобраз сучаснай дырыжорскай палачкі. З XV ст. батута ўсё больш уваходзіць у практыку.

Пачынаючы з сярэднявечча актыўную ролю ў кіраванні выкананнем музычных твораў пачынаюць адыгрываць дырыжоры-кампазітары. У 1564 г. Палестрына ўпершыню выкарыстаў батуту, а з 1569 г. ён кіраваў выканаўцамі, прымяніўшы батуту ў выглядзе тонкай залатой палачкі. Ужыванне батуты для дырыжыравання працягвала час шумнага дырыжыравання. У XVI–XVII стст.

строгі поліфанічны стыль пачаў змяняцца гамафоніяй. З'явілася сістэма лічбавага баса, калі выпісваліся толькі мелодыя і бас, а сярэднія галасы зусім не выпісваліся або выпісваліся толькі часткова. У сувязі з гэтым узрасла роля выканаўцаў партыі клавесіна, аргана, якія расшыфроўвалі сярэднія галасы. Сядзячы за інструментам, дырыжор, якога называлі капельмайстрам (слова ням. паходжання), кіраваў усім працэсам выканання: іграў партытуры, паказваў тэмп і яго змяненне, момант уступання аркестра, хору і салістаў. Так дырыжыравалі Бах, Гендель. Адначасова выкарыстоўваўся метады дырыжыравання *battuta*. Ускладнялася музычная мова, удасканаліваліся музычныя інструменты, усе больш задач трэба было выконваць капельмайстру. Вялікую дапамогу пачынае аказваць капельмайстру першы скрыпач – канцэртмайстар. З цягам часу менавіта скрыпач-канцэртмайстар стаў выконваць вядучую ролю ў аркестры.

У другой палове XVIII ст. сістэма генерал-баса пачынае адміраць, на змену прыходзіць новая музыка (Моцарт, Гайдн). Гэта аслабіла вядучую ролю клавесініста-капельмайстра, які паступова ператварыўся ў аднаго з удзельнікаў аркестра, а затым і наогул быў з яго выведзены. Галоўным кіраўніком становіцца скрыпач-канцэртмайстар. Такім дырыжорам быў Гайдн. Барацьба за самастойнасць дырыжора, якая пачалася з канца XVIII ст., цягнулася да сярэдзіны XIX ст. Першым дырыжорам, стаўшым на спецыяльны памост, быў Іаган-Фрыдрых Рэйхардт (1752–1814). Ён адкрыў дарогу такім выдатным дырыжорам-кампазітарам, як Вэбер, Ліст, Берліёз, Вагнер.

У пачатку XIX ст. дырыжоры-кампазітары пачалі дырыжыраваць палачкай. Такім чынам быў пачаты трэці, бясшумны этап дырыжыравання. Новым стала і тое, што Вагнер, Берліёз, а затым і іншыя дырыжоры павярнуліся тварам да аркестра. Галоўным становяцца не такт, не моцная доля, а музычная фраза, думка, вобраз. Вагнер вызначыў функцыі рук: правая – тэмп, пульс, левая – нюансы. Берліёз уводзіць у практыку групавыя рэпетыцыі. Мендэльсон пачынае дырыжыраваць чужымі аркестрамі. Шпор выстаўляе ў партыях лічбы. Бюлаў упершыню арганізуе гастролі аркестра. У канцы XIX – пачатку XX ст. з'яўляюцца дырыжоры сусветнага класа, якія не былі кампазітарамі: Нікшэ, Сафонаў, Бюлаў. Пры гэтым Бюлаў першым стаў дырыжыраваць без партытуры, напамяць, а Сафонаў – без палачкі. Бурнае развіццё дырыжыравання ў XIX ст. паставіла пытанне аб самастойнасці гэтага віду мастацтва. Таму ў канцы XIX ст. адкрыліся класы дырыжыравання ў кансерваторыях Германіі, а затым і Расіі. Дырыжыраванне ўсталявалася як самастойны від мастацтва.

Дырыжыраванне – выканальніцкае мастацтва. Гэта мастацтва вытлумачэння, мастацтва інтэрпрэтацый. Слова “інтэрпрэтацыя” паходзіць ад лацінскага «interpretore», што абазначае перакладаць, тлумачыць, быць пасрэднакам. Для дырыжора ўзнаўляемае – гэта першатвор, п'еса якога-небудзь аўтара, г. зн. жыццё, праломленае, асэнсаванае, адчутае. Аб'ектыўная рэальнасць, якая стала крыніцай першатвора, становіцца прадметам суб'ектыўнага адлюстравання дырыжора. Працэс пабудовы інтэрпрэтацыйнай мадэлі, што апыраджае выкананне, не заўсёды і не ва ўсім адбываецца ўсвядомлена. Часткова гэты працэс працякае ў сферы падсвядомасці, пастаянна набываючы пэўныя ўласцівасці і якасці, неабходныя дырыжору для творчасці. Праз нейкі час уяўленні становяцца ўсё больш тонкімі і дыферэнцыраванымі, у інтэрпрэтацыйнай паступова складваюцца свае меркаванні, якія адлюстроўваюць адносіны да вывучаемага матэрыялу. Успрымаючы музыку, дырыжор не толькі паказвае сваё эмацыянальнае «я», але і пазнае яе ідэйна-мастацкі змест. У яго ўсведамленні адлюстроўваецца гукавы матэрыял, узнаўляюцца перажыванні, склад думак, выказаных кампазітарам у творы. Неабходна складаная пошукава-аналітычная работа для яго разумення, накіраваная на вылучэнне і аб'яднанне асноўных элементаў гукавой тканіны твора, іх асэнсавання на аснове актывізацыі эмацыянальна-вобразных асацыяцый.

Пры слуханні або выкананні музыкі, пры аналізе музычнага твора мы пастаянна звяртаемся да жыццёвых вобразаў і ўяўленняў, карыстаемся рознастайнымі параўнаннямі, не заўважаючы спецыфічнай розніцы паміж музычнымі і жыццёвымі вобразамі. Але пры гэтым непрыметна для нас адбываецца падмена паняццяў, музычны вобраз атаясамліваецца з жыццёвым. Гэтая падмена зусім натуральная, паколькі музычны вобраз выклікаецца рэчаіснасцю. Творчасць дырыжора – дзейнасць, дзе ў першую чаргу фарміруецца ўнутраны свет музыканта. Дырыжыраванне – гэта праяўленне мысліцельнай дзейнасці чалавека, яе знешняе выяўленне, звязана адзінага псіхафізічнага акта, накіравана на дасягненне пастаўленай мэты. Непарыўнасць мовы і мыслення рэльефна відаць у сувязі з шырока вядомым феноменам пераводу думак у мажорную сферу (унутранае прагаворанне). Уяўленне аб пэўнай музыцы, суправаджае-мае «ўнутраным

прагаворваннем», выклікае ў дырыжора адпаведныя экспрэсіўныя мікрарухі, не бачныя простым вокам, але добра фіксуемыя прыборамі. У большасці людзей, якія не маюць дачынення да музыкі, такія рухальныя рэакцыі адсутнічаюць. Гэта яшчэ раз пераконвае ў наяўнасці сувязі паміж вобразным мысленнем дырыжора і міжвольнымі рухамі рук, якія ў пэўных каардынацыйных умовах ажыццяўляюць неабходныя інфармацыйныя функцыі, уласцівыя натуральнай жэстыкуляцыйнай чалавечай мове. Унутраныя дзеянні і творчыя намеры недаступныя для расшыфроўвання да таго часу, пакуль не будзе створана «мова», на якой можна перадаваць калектыву ўсю паўнату неабходных звестак, што патрабуюцца для кіравання рознымі бакамі дзейнасці гэтага калектыву. Такой мовай і з'яўляецца «мова дырыжорскіх жэстаў». Яе галоўная задача – раскрыццё зместу музыкі. Мова дырыжора разна- стайная па сваёй структуры. Дырыжор выкарыстоўвае дзве сістэмы жэстаў. Першая – канвенцыянальная (агульнапрынятая). Яна ўяўляе комплекс спецыяльна створаных прафесійных рухаў, праз якія выражаюцца розныя тэхналагічныя задачы, у тым ліку неабходнасць адлюстроўваць знешне, з дапамогай такціравання, унутраную метрарытмічную арганізацыю выконваемага твора, дынаміку развіцця яго ў прасторы і часе. Другая сістэма – экспрэсіўная. Яна звязана з інтэрпрэтацыйнымі аспектамі дзейнасці дырыжора, перадачай творчай інфармацыі і грунтуецца на своеасаблівых выразных рухах і дзеяннях. Адлюстроўваючы найтанчэйшыя нюансы перажыванняў, адносін і пачуццяў, бясконцую гаму чалавечых эмоцый і настрою, яны дапамагаюць калектыву зразумець і ўдакладніць сапраўдны сэнс узнаўляемай ім музыкі. Першыя элементы гэтага комплексу – спецыяльна выпрацаваныя навыкі, другія – гэта міжвольныя рухі, якія грунтуюцца на індывідуальным эмацыянальным вопыце дырыжора. Узніклыя пры гэтым у выніку актыўных унутраных дзеянняў і перажыванняў знешнія праявы творчай патрэбнасці як бы «накладаюцца» на прафесійную структуру і, «матэрыялізуючыся» ў мове жэстаў, ствараюць неабходную інфармацыю не толькі аб элементарнай арганізацыі дынамікі развіцця выконваемай музыкі, але і аб адносінах – трактоўцы яе дырыжорам.

Паколькі своеасаблівасць і працяканне псіхічных працэсаў вызначаюцца асаблівасцямі дзейнасці, то гэта, у сваю чаргу, вызначае наступныя функцыі музычнага мыслення і фантазіі:

- 1) пазнавальна-ацэначную (выяўляецца ва ўсебаковым вывучэнні выбранага матэрыялу);
- 2) стваральную (дапамагае «ажыццявіць» думкі і пачуцці кампазітара);
- 3) плануючую (выяўляецца ў планаванні ўсёй работы, ахоплівае як перыяд «ідэальнага» тварэння, так і перыяд «матэрыялізацыі»);
- 4) кантралюючую (прасякае ўсе звёны творчай работы);
- 5) узнаўленчую (сведчыць аб акце творчасці);
- 6) крытычную (гранічна абвастрае аналітычныя здольнасці дырыжора і садзейнічае аптымізацыі ўсіх знешніх і ўнутраных рэсурсаў яго творчай прыроды для павышэння якасці працы).

Кожная з названых функцый рэалізуецца ў сістэме дзеянняў, аб'яднаных адзіным матывам – рэалізацыяй інтэрпрэтацыйнай мадэлі. У выканальніцкім мастацтве дырыжора прымаюць актыўны ўдзел усе псіхічныя працэсы ў іх непарыўным адзінстве. Навука разглядае іх як самастойныя сферы даследавання, дыферэнцыруючы наступным чынам: адчуванне, успрыманне, уяўленне, эмоцыі, фантазія, мысленне. Сучасная навука вызначае іх як вышэйшую дзейнасць, заснаваную на ўзаемаабумоўленасці ўсіх сістэм арганізма. Засяродзім сваю ўвагу на двух з іх – успрымання і мысленні.

У сукупнасці яны забяспечваюць дасягненне мэты, у склад якой увахо- дзяць. Шуман гаварыў, што яго хвалявала ўсё, што адбываецца на белым свеце: палітыка, літаратура, людзі. Аб усім гэтым ён разважаў на свой лад, і затым усё гэта патрабавала выяўлення, адлюстроўвання ў музыцы. А.Сяроў адзначаў, што ідэя музыканта – поўнае развіццё рук у гармоніі з поўным развіццём інтэлекту. Асабліва гэта адбываецца на разуменні асноўных палажэнняў эстэтыкі, выкарыстанні іх адносна музычнага мастацтва наогул, харавога ў прыватнасці. Чым далей і глыбей навука пранікае ў сферу музычнага мастацтва, тым больш яна садзейнічае пазнанню аб'ектыўных заканамернасцей выканання тым хутчэй і лягчэй пераадольваюцца цяжкасці.

Успрыманне – гэта асэнсаванне, тлумачэнне пачутага. Бачыць, чуць і асэнсоўваць – адзіны працэс, які ажыццяўляецца ў акце працяглага або імгненнага ўспрымання. Яно грунтуецца на

вычлянэнні пэўных частак прадмета, на такім супастаўленні гэтых частак і элементаў, якое дазваляе ўбачыць, што з'яўляецца галоўным і вызначальным.

Мастацкае ўспрыманне жыцця можа прайсці некалькі ступеняў, ад павярхоўнага, чыста знешняга ахопу да зразумення сутнасці і сэнсу яго, раскрытага ва ўсёй глыбіні. Мастацкае ўспрыманне залежыць ад характару нашага жыццёвага вопыту, ведаў. У залежнасці ад гэтага вопыту, ведаў, інтарэсу наша ўспрыманне можа быць больш ці менш паглыбленым, можа лепш ці горш паказваць істотныя ўласцівасці твора. Таму мы можам гаварыць аб розных узроўнях успрымання.

Пад уздзеяннем твора мы аддаёмся пачуццёвай стыхіі. Такая з'ява характэрная для працэсу мастацкага ўспрымання. У творы ўсе часткі, усе яго элементы, дэталі з'яўляюцца істотнымі ў тым сэнсе, што маюць значэнне ў працэсе ўспрымання. Яны раскрываюць сутнасць твора, які мы хочам пазнаць. Цераз іх мы пранікаем у сэнс твора. Новым момантам у нашым успрыманні з'яўляецца тое, што, захоўваючы перажыванні пачуццёвай стыхіі, мы пачынаем ужо пранікаць у тое, што гэтыя перажыванні перадаюць, выяўляюць. Так узнікае новая ступень успрымання – мысленне.

Мысленне – гэта ўспрыманне, прасякнутае думкай. Філасофскае і эстэтычнае азначэнні мастацка-вобразнага мыслення не ўваходзяць у кола разглядаемых намі праблем і з'яўляюцца прадметам даследавання эстэтыкі. Мы абмяжоўваемся толькі некаторымі пытаннямі мысліцельнай дзейнасці, якія маюць рашаючае значэнне для музыканта.

Мысленне з'яўляецца вышэйшай формай пазнання навакольнага свету. Падпарадкоўваючыся агульным заканамернасцям чалавечага разумення, мастацкае мысленне характарызуецца шырокім выкарыстаннем з'яў рэчаіснасці і творчым іх увасабленнем у мастацкія вобразы. Мастацкае мысленне функцыянуе ва ўмовах мастацка-эстэтычнай дзейнасці і ў залежнасці ад канкрэтных яе разнавіднасцей падзяляецца на спецыяльныя віды, як, напрыклад, літаратурнае, акцёрскае, музычнае і інш.

Мысленне з'яўляецца рэгулятарам фізічных паводзін дырыжора. Дырыжыраванне ўяўляе псіхафізічны працэс, у якім псіхалагічнаму пачатку належыць вядучая роля. Галоўная асаблівасць дзейнасці дырыжора заключаецца ў бесперапынным аперыраванні думкай. Леанарда да Вінчы гаварыў, што добры жывапісец павінен пісаць дзве галоўныя рэчы: чалавека і яго душу. Першае лёгка, другое цяжка, таму што душа павінна быць выяўлена жэстамі і рухамі цела. Функцыі мыслення выяўляюцца ў творчым працэсе на ўсіх яго этапах, ад сузірання да абдумвання фактаў і ўражанняў. Мастацкі твор утрымлівае не толькі выяўленчы, але і светапоглядны, філасофскі, ідэйна-эстэтычны матэрыял.

Дзейнасць дырыжора, як і наогул мысліцельская дзейнасць чалавека, звязана з аналізам і сінтэзам. Гэтыя працэсы выкарыстоўваюцца пры вывучэнні музычнага твора, яго меладычнай і гарманічнай структуры, формы, стылю, пошуку выразных сродкаў увасаблення задумы кампазітара і, нарэшце, у абагульненні.

Поспехі школы дырыжыравання агульнавядомыя. За час свайго існавання яна дала свету цэлую плеяду выдатных майстроў, атрымаўшых усеагульнае прызнанне. Нягледзячы на тое, што дырыжыраваннем, як правіла, займаюцца найбольш эрудыраваныя музыканты, да гэтага часу ні ў нас, ні за мяжой няма тэарэтычных прац, якія б усебакова раскрывалі аб'ектыўныя механізмы гэтай складанай мастацкай дзейнасці, няма агульнай тэорыі дырыжыравання.

Дырыжыраванне – гэта асаблівы від мастацкай дзейнасці. Праходзіць яна ў пастаянных зносінах і ўзаемаўплыве кіраўніка і музычнага калектыву. Яе зместам з'яўляецца працэс кіравання як уласнымі дзеяннямі дырыжора, так і дзеяння калектыву. Гэта дае падставу сцвярджаць, што праблемы тэорыі дырыжыравання знаходзяцца не толькі ў коле мастацтвазнаўчых дысцыплін, але і на стыку ўзаемазвязаных навук: агульнай псіхалогіі, эстэтыкі, філасофіі, сацыяльнай псіхалогіі і інш.

Прафесія дырыжора складаная і шматгранная. Фактычна яна ўяўляе комплекс розных відаў дзейнасці, аб'яднаных у адзінае цэлае скразной задачай – мэтай – дасягненнем неабходнага высокага мастацкага выніку. У гэты комплекс уваходзяць арганізацыйна-кіруючы, інтэрпрэтацыйны, педагогічны і, нарэшце, выканальніцкі віды дзейнасці. Менавіта па гэтай прычыне немагчыма

пабудавачь агульную тэорыю дырыжывання, карыстаючыся толькі аднымі музыказнаўчамі паняццямі.

Неабходнасць комплекснага даследавання пытанняў дырыжывання становіцца ўсё больш відавочнай. Характэрна, што пры гэтым у радзе выпадкаў ініцыятыва ідзе ад саміх дырыжораў. Так, напрыклад, Г.Караян стварыў, як вядома, спецыяльны фонд, мэту якога ён выклаў у інтэрв'ю, дадзеным у 1968 г. Г.Караян адзначыў, што сувязь паміж рознымі навукамі і музычнай практыкай да гэтага часу яшчэ недастаткова ўстаноўлена і распрацавана, таму неабходна стымуляваць стварэнне прац у галіне фізіялогіі, псіхалогіі і іншых дысцыплін, звязаных з музычнымі тэмамі, З'яўленне такіх прац павінна быць вынікам правільнай з навуковых пазіцый пастаноўкі музычнага выхавання. У музыка-знаўстве дзейнасць музыкантаў і вучоных на стыку навук ужо прабівае сабе дарогу. Гэта тэндэнцыя павінна быць характэрнай і для нашай рэспублікі. Для нас вельмі важны тэарэтычны фундамент, таму што ён, раскрываючы сутнасць музычнага мастацтва, садзейнічае правільнаму рашэнню практычных задач музычнага жыцця. Зрухі ў гэтым напрамку, зробленыя ў апошнія гады, даволі адчувальныя. Яны выяўляюцца, напрыклад, у тым, што музыказнаўчыя даследаванні ўсё больш накіроўваюцца на праблемы ўспрымання, мыслення, а гэта непазбежна патрабуе прыцягнення адпаведных немужычных навук.

Практыка дырыжывання значна апырэдзіла тэорыю. Аднак патрэбнасць у тэорыі ўзрастае і асабліва ў сферы навучання дырыжорскаму мастацтву. Пошукі, накіраваныя на ўдасканаленне тэарэтычнай базы навучання дырыжыванню, ідуць бесперапынна. Шмат каштоўнага ў гэтым плане ўтрымліваецца ў працах Н.Піцы, І.Мусіна, К.Альхова і інш. Але адзінай тэорыі пакуль няма. Працэс навучання дырыжыванню абавязкова павінен абапірацца на добрае веданне выконваемых твораў. А дырыжыванне за пультам – апошні этап вялікай папярэдняй працы, дэталёвага вывучэння твора, увасабленне ў жэстах глыбока прадуманай і перажытай музыкі. Змест музыкі не ляжыць на паверхні. Ноты – гэта толькі патэнцыяльная крыніца інфармацыі, структурны каркас для выканання твора.

У працэсе выканальніцкага аналізу партытура як аб'ект творчага пазнання не проста «пераносіцца ў галаву», а, праламляючыся праз вобразны строй, характар, мастацкія ўстаноўкі дырыжора, пераўтвараецца ў яго ўспрыманні.

У літаратуры па дырыжыванні амаль не разглядаецца аспект усведамлення дырыжорам мастацкай глыбіні і зместу твора. Пытанні выканальніцкага аналізу распрацоўваюцца ў наш час, галоўным чынам, з улікам структуры. Тэарэтычных распрацовак аб далейшых шляхах удасканалення аналізу ў працэсе дырыжывання яшчэ вельмі мала. Невырашанымі застаюцца і складаныя пытанні аб тым, як навучыць прыёмам поўнага і глыбокага выканальніцкага аналізу, як навучыць выкарыстоўваць для гэтага разнастайныя веды, як звязаць іх між сабою, бачыць за формай змест. Навучанне па прынцыпу «рабі, як я» задавальняе педагогаў усё менш і менш. Вядома, што практычныя навыкі лепш і дакладней засвойваюцца тады, калі адбываецца іх пэўнае тэарэтычнае асэнсаванне. Амаль усе педагогі ведаюць, што яны хацелі б перадаць сваім вучням. Але далёка не ўсе ведаюць, як гэта зрабіць. Таму неабходны канкрэтныя метадычныя рэкамендацыі. Іх нельга даць без папярэдняга аналізу таго, што называецца дырыжываннем.