Рецензенты:
доктор биологических наук, профессор В. П. Морозов
кандидат педагогических наук, профессор В. И. Сафонова
доктор педагогических наук, профессор Г. П. Стулова

Настоящее издание представляет современный учебный курс по хороведению для дирижерско-хоровых отделений и факультетов средних и высших музыкальных учебных заведений.

Главной отличительной особенностью данного учебного курса следует считать его практическую направленность. Фактически это не лекционный курс, а практика работы с хором. Традиционные знания по теории и методике работы с хором дополнены современными данными психологии и музыкальной акустики. В курсе обучения дирижеров хора используются также и элементы системы К. С. Станиславского.

Предисловие

Предлагаемый вашему вниманию курс «Практическое хороведение» стал результатом воплощения в учебную практику результатов многолетних экспериментальных исследований различных сторон хорового исполнительства. Эти экспериментальные исследования выявили существование ряда новых явлений хорового искусства. На эти явления интуитивно указывали многие мастера хорового искусства. Прежде всего – это различное понимание хоровиками «Третьего элемента хоровой звучности» (или, что корректнее с позиций акустики – «Третьего элемента хорового звучания»), а также многочисленные влияния этого элемента на первые два элемента: «ансамбль» и «строй» хора.

В московской Консерватории проводились целенаправленные теоретические и экспериментальные работы по изучению хорового исполнительства акустическими и психоакустическими методами. Результаты этих исследований были опубликованы в ряде работ (Кузнецов 1994, Морозов, Кузнецов 1994; Морозов, Кузнецов, Сафонова 1994; Кузнецов 1995; Морозов, Кузнецов, Харуто 1995; Кузнецов 1996; Морозов, Кузнецов 1999; Кузнецов 2007а, 2007б, 2007в).

Результаты многолетних экспериментальных исследований показывают, что «*Третий элемент хорового звучания» (по теории хора) – это «Выразительность хорового звучания»* (что соответствует формулировке П. Г. Чеснокова) (Чесноков, 1940).

В спектрографической части вышеупомянутых исследований были изучены *этапы выстраивания хорового унисона как процесс синхронизации спектральных составляющих*. Показано, что ансамблевый звук хора получается в результа-

те сложного процесса синхронизации спектральных составляющих звучания каждого певца хоровой партии.

Открыто (совместно с проф. В. П. Морозовым) ранее неизвестное явление закономерного смещения частоты обертонов как в сольном, так и в хоровом пении. Эта закономерность названа авторами *феноменом квазигармоничности*. Исследования феномена квазигармоничности сольного и хорового тембров показали, что частота отдельного обертона или группы обертонов зависит от эмоций, вокальных гласных и ладового наклонения (мажорного или минорного). Это дало основание сделать вывод о том, что квазигармоничность является одним из средств художественной выразительности вокального (сольного и хорового) искусства и без сомнения является одним из главных факторов создания хорового «Ансамбля» и «Строя».

Практическое осмысление вышеизложенного потребовало создания адекватной теоретической модели описания специфической деятельности дирижера и певца хора: *изучение вопросов хороведения с позиций музыкально-исполнительских установок*. Эта модель позволила сформулировать и теоретически обосновать такие новые понятия хороведения, как *вокально-хоровая и дирижерская установка*. Экспериментально выявлена трехуровневая структура психофизиологического регулирования процессов сольного и хорового исполнения, объединяющая техническое и выразительное, рациональное и эмоциональное, сознательное и бессознательное. На основе теории установки удалось классифицировать влияние организующей и экспрессивной функций эмоций на различные этапы хорового исполнительства.

Для более подробного разъяснения всех этих новых, ранее отсутствующих в хороведении понятий и явлений, выявления их всеобъемлющего значения для теории и практики работы с хором и потребовалось написание данного курса хороведения.

Курс "Практическое хороведение" разработан на основе трех составных частей:

Первая – это хороведение, излагаемое с позиций психологии творчества, теории невербальной коммуникации и психоакустики.

Вторая часть – это элементы системы К. С. Станисланского, переработанные с учетом хоровой специфики и органично дополняющие данные хоровой теории. Элементы системы позволяют формировать профессиональные умения студентов на основе только что полученных знаний теории.

Третья составляющая предлагаемого курса – аутотренинг, адаптированный к специфике вокально-хоровой работы. Основой этих упражнений послужила система аутотренинга В. Л. Леви из книги «Искусство быть собой» (Леви, 1973).

Курс «Практическое хороведение» – это *система формирования «дирижерской установки»* у обучающихся на дирижерско-хоровых факультетах средних и высших учебных заведений.

Реализация курса-практикума осуществляется на психолого-дидактических принципах использования "деловой игры" в учебном процессе. Занятия по хороведению на дирижерско-хоровых отделениях средних и высших специальных учебных заведений проводятся в форме хоровой репетиции.

Для адаптации студентов в новом понимании «Третьего элемента хорового звучания» и развития у них практических навыков использования эмоций при работе с хором, в курсе-практикуме применяется принципиально новая (авторская) методика обучения, названная «Маятник эмоциональности».

Курс «Практическое хороведение» рассчитан на 56 учебных часов. Так как этот курс фактически – целенаправленная *практика работы с хором*, учебная группа не должна превышать десяти человек. Каждое занятие состоит из трех частей:

1) теоретическая часть – 30 минут;

2) работа студентов с хором – 60 минут

и 3) упражнения по аутогенной тренировке (в дальнейшем – АТ) в качестве домашних заданий.

Данную книгу можно использовать и как учебно-методическое пособие для самостоятельного индивидуального обучения, для повышения квалификации работающего с хором дипломированного дирижера-хоровика. Но в этом случае принципиально важным условием успешности освоения материала следует считать принцип последовательности.

При самостоятельном обучении необходимо осваивать только одну тему в неделю, включая задания раздела «Практические занятия» в свою каждодневную репетиционную работу с хором.

С уважением, Юрий Кузнецов.

kuznet5@rambler.ru

ТЕМА 1

Курс практического хороведения, его особенности и содержание

Основные положения

Хороведение – часть музыкознания, наука, изучающая специфические закономерности хорового искусства.

Особенностью хорового искусства, отличающей его от всех других видов музыки принято считать специфический тембр хорового унисона.

У мастера хорового искусства знания, умения и навыки в практической деятельности сформировались в малой мере осознаваемый психофизиологический комплекс, который стал частью его личности.

Вокально-хоровая и дирижерская установка.

Методика формирования дирижерской установки в курсе Практического хороведения.

Три составные части курса Практического хороведения.

Деловая игра, как метод организации занятий.

Тематическое содержание курса.

Теоретическая часть

Термин "хороведение" в настоящее время понимается в двух значениях: 1) как учебный курс, читаемый в средних и высших специальных учебных заведениях, и 2) как научное исследование проблем хорового искусства (Левандо П. П., 1974).

П. П. Левандо пишет, что в научном плане хороведение только начинает свой путь. В этом отношении оно еще не миновало характерной "стадии прикладной дисциплины" (Левандо П. П., 1974).

Из методологии науки известно, что после первой стадии, "стадии прикладной дисциплины" наступает вторая стадия - "вычленение из общего контекста". На этой стадии зарождающаяся наука определяет свои особенности, ищет свою специфику и смежные области знаний. С позиций дальнейшего развития хороведения, определение дисциплины как теоретического осмысления проблем хорового исполнительства и образования может быть сформулировано таким образом:

Хороведение – часть музыкознания, наука, изучающая специфические закономерности хорового искусства.

В чем же заключается специфика хорового искусства, его отличие от всех других видов музыкального исполнительства?

Исполняет хоровое произведение коллектив певцов, организованный по законам хорового ансамбля и строя. А голоса певцов характеризуются прежде всего свободным интонированием и богатыми тембральными возможностями. Свободное интонирование встречается, например в скрипичном искусстве, но хоровые ансамбли отличаются несравненно большими *эмоционально-тембральными* возможностями. Поэтому особенностью хорового искусства, отличающей его от всех других видов музыки принято считать *специфический*

тембр хорового унисона (Чесноков, 1961; Краснощеков, 1968; Соколов, 1959 и др.).

Каждое из слагаемых хорового искусства имеет свои особенности передачи языка эмоций. Наиболее известными являются средства художественной выразительности музыкальной и литературной природы хорового искусства. В гораздо меньшей степени изучена вокально-ансамблевая природа хора, которая и создает специфический тембр хорового унисона.

Из теории невербальной коммуникации (Морозов, 1993) известно, что именно тембр во многом характеризует эмоцию. Каждый звук, а тем более сольное или хоровое пение, передает экстралингвистическую (сверхъязыковую) информацию, значительно воздействующую на слушателей.

Хочется дирижеру того или нет, но каждый звук хорового звучания, независимо от текста, несет в себе большое количество информации. Эту информацию прекрасно воспринимают слушатели бессознательно или сознательно. Человеческий голос, да и любой звук вообще несет в себе определенные смыслы, настроения и даже установки на действия. Знает ли большинство руководителей хоров, какие мысли и настроения они передают своим голосом или своим дирижированием? Обладают ли они необходимыми научными знаниями?

К сожалению, хороведение мало занималось изучением реального психологического воздействия как дирижера на хоровой коллектив, так и воздействия звучания хора на публику, уделяя гораздо больше внимания исторической и репертуарной составляющей хорового исполнительства. Поэтому современные достижения теории невербальной коммуникации и психоакустики остаются малоизвестными дирижерам хора. Хотя, как в дальнейшем мы убедимся, дирижеры управляют хором и воздействуют на публику при помощи средств передачи экстралингвистической информации. Восполнить эти и другие пробелы в системе обучения дирижеров хора, на наш взгляд, может привлечение более широких и

специфических достижений современной науки в курсе хороведения.

Наука, по определению, объясняет и управляет деятельностью отрасли, а также предсказывает дальнейшее ее развитие.

Задача учебного курса – дать студентам понятие о предмете изучения, т.е. о хоровом искусстве.

Для создания полноценного цикла учебных дисциплин, в идеале, надо ответить на вопрос: что же отличает мастера хорового искусства от учащегося, например, поступившего в училище на хоровое отделение? Иными словами, чему же собственно надо учить хоровиков? Мастер отличается от учащегося не только объемом знаний, умений и навыков, но и чем-то другим, что формируется в каждодневной и многолетней исполнительской и репетиционной работе с хоровыми коллективами.

У мастера хорового искусства знания, умения и навыки в практической деятельности сформировались в психофизиологический комплекс, который стал частью его личности и, собственно говоря, обеспечивает его успешную профессиональную деятельность. Так вот именно этой, *психофизиологической, сугубо личностной и в малой степени осознаваемой структурой* и отличается мастер хорового искусства от начинающего свое дирижерско-хоровое образование студента. Современный ученый-психолог А. Г. Асмолов предложил называть такую психофизиологическую структуру «динамической смысловой единицей» (Асмолов, 1984).

Следовательно, оптимальное обучение хоровиков – это последовательное и целенаправленное формирование «динамической смысловой единицы». Такая психофизиологическая структура личности дирижера хора была нами названа «дирижерской установкой».

В хоровом искусстве исполнителем является и дирижер, и хор, поэтому, развивая теорию, необходимо ввести два новых понятия. Первый – ***вокально-хоровая установка***, как готовность певца-ансамблиста к специфической художе-

ственной деятельности. Второй – ***дирижерская установка***, как готовность руководителя хора к специфической художественной деятельности.

Методика формирования дирижерской установки в курсе Практического хороведения предусматривает три равных направления:

1 – создание и реализация музыкального образа средствами дирижерско-хоровой коммуникации (формирование единства сенсо-моторных процессов в реальной дирижерской деятельности);

2 – управление собственной вокально-хоровой установкой (воссоздание певческими действиями музыкального образа);

3 – профессиональный тренинг (овладение дирижерской техникой создания музыкального образа, психорегуляция, произвольное управление слуховыми представлениями и так далее).

Как отмечалось выше, отличительной чертой курса следует считать его практическую направленность.

Практическое хороведение разработано на основе трех составных частей:

Первая часть – это само хороведение. В курсе во многом сохраняется предусмотренный учебными программами вузов страны тематический план занятий по дисциплине. За счет сокращения фактологического и исторического материала в курсе значительно расширен объем сведений по психологии и акустике вокально-хорового творчества.

Вторая часть – это элементы системы К. С. Станиславского, переработанные с учетом хоровой специфики и органично дополняющие данные хоровой теории. Элементы системы позволяют формировать профессиональные умения студентов на основе только что полученных знаний теории. Хоровое пение – искусство исполнительское и сценическое. Оно предъявляет к исполнителям высокие требования не только в области музыкально-технического совершенства, но

и яркой артистичности, эмоциональной выразительности исполнения.

Предусматривается: использовать "подлинное действие" на основе "магического если бы"; развивать воображение в реальной и воображаемой плоскости; тренировать многоплоскостное внимание; научиться искать и находить чувство правды, логики и последовательности действий; подчинить вокально-хоровую технологию развитию эмоциональной памяти; довести до автоматизма приемы органического общения; уметь подчинить развитие музыкальной интонации хорового произведения сквозному развитию и сверхзадаче исполнения; научиться владеть методами воспитания исполнительского перевоплощения у певцов хора.

Третья составляющая предлагаемого курса – аутотренинг, адаптированный к специфике вокально-хоровой работы. Основой этих упражнений послужила система аутотренинга В. Леви из книги «Искусство быть собой» (Леви, 1973. Некоторые упражнения по второму изданию книги в 1977).

Курс Практического хороведения – это, как мы уже говорили, *система формирования дирижерской установки у обучающихся*. Сформироваться установка может только в практической деятельности. Поэтому реализация курса осуществляется на психолого-дидактических принципах использования "деловой игры" в учебном процессе вузов. Активное социально-психологическое обучение как методика проведения занятий по курсу хороведения с обучающимися на дирижерско-хоровых отделениях.

При создании данного курса мы основывались на пяти основных принципах применения деловых игр в вузах:

1. Деловая игра служит дидактическим средством развития творческого (теоретического и практического) профессионального мышления, выражающегося в способности к анализу складывающихся ситуаций, постановке, решению и доказательству (обоснованию) субъективно новых для обучающихся профессиональных задач. Это достигается конструированием (на этапе разработки) и реализацией (в про-

цессе игры) системы проблемных ситуаций и познавательных задач.

2. Предметным содержанием игры выступает имитация конкретных условий и динамики репетиции или концерта, а также не только самой деятельности, но и отношения участников; иными словами, моделирование двух реальностей: процесса хорового обучения и профессиональной деятельности дирижера.

3. Деловая игра по целевой направленности оказывается двуплановой деятельностью, способствующей достижению целого ряда целей – игровых и педагогических (учебных), при доминирующей роли последних.

4. Деловая игра конструируется и проводится как совместная деятельность участников учебного процесса в ходе постановки профессионально важных целей и их достижения посредством подготовки и реализации соответствующих индивидуальных и групповых действий. Совместная деятельность имеет характер ролевого взаимодействия, развертываемого в соответствии с предписанными или принимаемыми в ходе самой игры правилами и нормами. Выполнение участниками игровых правил, подчинение "нормам" профессиональных отношений и действий становятся обязательными условиями развертывания полноценной игры в обстановке условной практики.

5. Основным способом включения обучающихся в совместную деятельность, при полной, поочередной взаимозаменяемости, и одновременно способом создания и разрешения игровых проблемных ситуаций является одностороннее, двустороннее и многостороннее общение, обеспечивающее возможность выработки индивидуальных и групповых действий в построении промежуточных и конечных результатов игры.

Реализация этих принципов позволяет осознанно конструировать и применять деловые игры как средство обучения хоровых дирижеров для формирования их личностных и деловых качеств, в частности, навыков профессиональной

коммуникативной компетенции, что исключительно важно для работы с хоровым коллективом.

Тематическое содержание курса (28 занятий).

Вводная часть курса: Искусство, наука, творчество. Специфика хорового искусства. Хоровое творчество. Хоровое исполнительство.

Теоретическая часть курса: Хор и хоровые партии, его составляющие. Строение голосового аппарата. Регистровое строение голоса. Детские хоровые партии. Хоровые партии смешанного хора. Элементы хоровой звучности. Ансамбль хора. Элементы хорового ансамбля. Строй хора. Вокально-хоровая техника. Средства художественной выразительности. Специфические особенности хорового искусства.

Методическая часть курса: Организация хорового коллектива. Методика работы с хором. Анализ хоровой партитуры. Вокальная работа с хором. Вокально-хоровая техника. Дирижерский аппарат. Техника дирижирования. Работа над хоровым произведением. Техническое освоение произведения.

Практические занятия

Практические занятия этой темы будут отличаться для групп, состоящих из начинающих и уже опытных дирижеров. Начинающим рекомендуется восемь начальных упражнений, а более опытным дирижерам – упражнения на «безопорное» дирижирование.

Для начинающих

Восемь начальных упражнений по дирижированию (точки, плоскость, схемы и так далее) (Казачков, 1970).

1). Встать прямо (если занятие проводится группой, то встать полукругом или в шахматном порядке на расстоянии

вытянутых рук друг от друга и лицом к преподавателю), опереться на позвоночник, «попружинить» немного ногами, чтобы руки подвигались в расслабленных плечевых суставах. Почувствовать ощущение свободы и уверенности.

2). Встать прямо, поднять руки вверх. Освободите (расслабьте) пальцы…, освободите локти…, освободите плечи. Сделайте несколько раз… Поднимите руки вверх и одновременно освободите все мышцы рук и плечи так, чтобы руки «плетьми» упали вдоль тела.

3). Поставить корпус, поставить руки и кисти на плоскость (сначала можно поставить руки на реальную плоскую поверхность на уровне пояса, а затем – на «воображаемую»). Зафиксировать положение и расслабить лишние мышцы рук и корпуса (расслабить те мышцы, которые не нужны для сохранений позы).

4). Поставить корпус, поставить руки и кисти. Расслаблять по очереди «три точки опоры»: а) кисть, б) локоть, в) плечевой сустав. Расслаблять одновременно «три точки опоры» так, чтобы руки упали и немного покачивались вдоль корпуса.

5). Поставить корпус и несколько раз подряд поставить на «дирижерскую плоскость» и снять одновременно все три точки опоры.

6). Поставить руки на «плоскость». Производить мягкие движения кистью (пальцы сохраняют округлую форму) вверх и вниз, сгибая полностью лучезапястный сустав. Так же делать вращательные круговые движения по часовой стрелке и против нее.

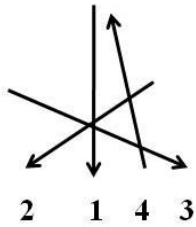
7). Коротко и резко ударить средним пальцем о какую-либо твердую поверхность и моментально отдергивать (вначале только кистью, потом с локтем и после с участием всех трех точек опоры).

8). Ударять (ставить с расслаблением локтя и плеча) крепкими пальцами о плоскость (сначала реальную, затем воображаемую). Фиксировать это положение, запоминая ощущение крепости и опоры в пальцах.

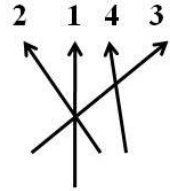
Для более опытных дирижеров

Дирижерские сетки иногда отождествляют с тактированием размера на низкую дирижерскую плоскость. Но это совершенно не так. Действительно, на начальной стадии обучения дирижированию используют этот методический прием, облегчающий формирование навыков. Но в дальнейшем, особенно при практической работе с хором, дирижерская сетка преображается до неузнаваемости. И особенно это касается точек на низкой дирижерской плоскости. Обратите внимание на реальные дирижерские сетки выдающихся хоровых исполнителей. «Низкие дирижерские точки» используются ими очень редко, а основой их дирижирования становится дирижерская сетка, направленная вверх (см., например, рис. № 1).

Рис. № 1
Схемы «опорного» и «безопорного» дирижирования



«Опорная» сетка на 4/4



«Безопорная» сетка на 4/4

Сначала все вместе тактируют «безопорные» схемы, а после – обучающиеся выходят к хору и дирижируют простую, известную всем обучающимся одноголосную народную песню в «безопорных» схемах тактирования:

Для целенаправленного развития способности к саморегуляции у хоровиков и умение использовать эти приемы в

своей работе, мы вводим в курс хороведения упражнения адаптированной аутогенной тренировки (в дальнейшем АТ).

Несколько упражнений мы сделаем вместе. Все последующие упражнения АТ будут предложены вам как домашняя работа.

АТ
Освобождение дыхания

Сядьте поудобнее. Глаза лучше закрыть, но не обязательно. Дышите в обычном для вас ритме, не углубляя дыхания и не сдерживая его. Главное для вас – внимание к своему дыханию, внимание положительное, радостное, восторженное. Проникновенно вслушивайтесь в "дыхательное удовольствие". Никакого насилия, ничего искусственного. Через некоторое время дыхание само собой несколько замедлится и углубится, станет более равномерным. Больше расслабятся мышцы всего тела; возможно, возникнет и легкое ощущение тепла, связанное с расслаблением сосудов. Теперь вы уже наслаждаетесь свободным дыханием, упиваетесь им. Сердце входит в сосредоточенный, спокойный ритм. Ощущение покоя, ясной свежести и приятной, легкой отрешенности нарастает. Мысленно внушайте себе, что такое состояние становится постоянным, сопровождает вас всюду, в любой ситуации; вы всегда дышите легко и с удовольствием, во всякий миг дыхание послушно вам, зависит только от вас и приносит спокойствие (Леви, 1973, с.108).

Контрольные вопросы по теме

1). Дайте определение хороведению как науке.

2). Какая специфическая особенность отличать хоровое искусство от других жанров.

3). Каким основным качеством отличается мастер хорового искусства от начинающего?

4). Что такое вокально-хоровая и дирижерская установка?

5). По каким направлениям предполагается формирование дирижерской установки в Практическом хороведении?

6). Какие вы знаете составляющие курса «Практическое хороведение»?

7). Что такое «Деловая игра»?

Рекомендуемая литература

1. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования.– М., 1984.
2. Казачков С. А. О дирижерско-хоровой педагогике.– М., 1970.
3. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения.– М., 1968.
4. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора. – М., 2007.
5. Левандо П. П. Проблемы хороведения.– М., 1974.
6. Леви В. Л. Искусство быть собой. – М., 1973.
7. Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально–теоретические и прикладные аспекты // Психологический журнал.– Т.14,– 1993.– №1.
8. Соколов В. Г. Работа с хором.– М., 1959.
9. Чесноков П. Г. Хор и управление им.– 2 изд.– М., 1961.

ТЕМА 2

Искусство. Наука. Творчество

Основные положения

Хороведение – как специальный учебный курс.

Две ветви познания мира – это наука и искусство. Наука основывается на рациональном, логическом мышлении. Искусство исходит из эмоционального восприятия внешнего мира.

Каждый дирижер хора должен стремиться к артистизму своего труда, творчеству, вдохновенному подъему. Развитию этих свойств служит созданная К. С. Станиславским система.

К. С. Станиславский отмечает три главных направления: «Ремесло», «Искусство представления» и «Искусство переживания».

Основой актерского творчества является "действие". Подлинное сценическое действие всегда целесообразно, обосновано и продуктивно.

Упражнение «Бревно», как тест на способность человека к изменению своих действий на основе перевоплощения.

Хоровое искусство, как и любое другое, оживает и превращается в творчество, если безотчетная логика музыканта превращает его действия в "подлинные действия".

Теоретическая часть

Развитие теории хорового искусства всегда шло в ногу с развитием исполнительства и педагогики. Сейчас существует обширная литература, посвященная самым разнообразным вопросам хорового искусства, многочисленные репертуарные сборники, хрестоматии. Работа ведется в рамках методического обобщения опыта хорового творчества, исполнительства и педагогики. В частности, научная мысль направлена на оптимизацию процесса образования дирижеров-хоровиков в целом и на совершенствование каждого отдельно взятого специального предмета преподавания.

Хороведение – как специальный учебный курс, изучаемый на дирижерско-хоровых отделениях, принято структурно делить на три основные части:

1. История хоровой культуры (творчество, исполнительство, образование;

2. Хоровая теория (состав хора, хоровые партии, элементы хоровой звучности);

3, Вопросы методики работы с хором (организация, репетиционная работа, самостоятельная работа).

Задача учебного курса – дать студентам понятие о предмете изучения, то есть о хоровом искусстве. Однако хороведение излагается не как дисциплина об искусстве, а как некая научная дисциплина. Думается, это неправильно. Дисциплина о художественной и, прежде всего, эмоциональной деятельности, преподаваемая в форме «сухой» лекции, не выполняет своего назначения. Такой учебный курс не дает студентам представление об их будущей художественной деятельности в хоровом искусстве.

Что же это за явление – *искусство*?

Принято различать две ветви познания мира – это наука и искусство. Наука основывается на рациональном, логиче-

ском мышлении. Искусство исходит из эмоционального восприятия внешнего мира.

Искусство – художественное творчество в целом – литература, архитектура, скульптура, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, музыка, танец, театр, кино и др. разновидности человеческой деятельности, объединяемые в качестве художественно-образных форм отражения действительности.

В истории эстетики сущность искусства истолковывалась как подражание (минезис), чувственное выражение сверхчувственного и тому подобное, в советское время эстетика рассматривала искусство как форму общественного сознания, специфический род духовно-практического освоения мира.

Наука основывается на рациональном, логическом мышлении. Логика – ее важнейшее оружие. Искусство исходит из эмоционального восприятия внешнего мира. Рациональное, логическое мышление играет в искусстве второстепенную роль, само по себе базируясь в этом случае на эмоции. В этом заключается основное отличие искусства от науки.

Деятельность человека в искусстве базируется на субъективном наблюдении мира и эмоциональном его восприятии художником. Логическое мышление приходит в искусство как вторичная структура. Наука и искусство имеют только то общее, что их целью является открытие нового, другими людьми не замеченного (что и является творчеством). В первом случае имеется в виду открытие законов природы и общества, а во втором – главным образом, восприятие мира, запечатленного в образах.

Наука исследует мир объективными методами. Она открывает нам законы природы и создает тем самым основу материального существования человечества. Искусство вытекает из непосредственного контакта с миром и через эмоциональное воздействие объясняет нам структуру мироздания и сущность человека. Наука – это основа миропонима-

ния, искусство – основа мировосприятия. Их сумма – основа гармоничного восприятия мира, основа человеческого мироотношения.

Хоровое искусство – искусство исполнительское, сценическое. Каждый певец в хоре – одновременно и актер на сцене. Каждый дирижер хора должен стремиться к артистизму своего труда, творчеству, вдохновенному подъему. Развитию этих и других свойств личности служит созданная К. С. Станиславским система воспитания драматического актера. С точки зрения "системы Станиславского" мы и будем рассматривать все вопросы хороведения. Изучать профессиональную деятельность дирижера хора, как деятельность актера и режиссера в одном лице.

Станиславский отмечает в сценическом искусстве три главных направления:

1. Ремесло – это когда артистом управляет не внутреннее чувство, а внешний результат. Штамп – раз и навсегда зафиксированная маска чувств.

2. Искусство представления – зарождается через процесс подлинного переживания не на сцене, а дома или на репетиции – артист запоминает не самые душевные переживания, а их физические воплощения (интонацию, мимику, жест и так далее).

3. Искусство переживания – создание на сцене внутренней жизни изображаемого лица, отражение этой жизни в художественной сценической форме. Станиславский считал, что подлинным искусством является «Искусство переживания» (Новицкая, 1984, с. 237-238).

Основой актерского творчества является "действие". На сцене надо действовать, а не пытаться думать о чувствах. «…нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе» (Станиславский, 1954-1961, т. 2, с. 52).

Для этого, в первую очередь, надо научиться действовать *целесообразно, обоснованно, продуктивно*. Именно это качество и будет «подлинным действием».

Для певца хора действием является работа певческого аппарата, для руководителя – работа дирижерского аппарата. Однако, какие действия певца и дирижера следует считать "подлинными", в чем проявляется целесообразность, обоснованность и продуктивность их действий?

Прежде чем ответить на этот вопрос, следует проделать простое упражнение, предложенное В. Леви в книге "Искусство быть собой" (Леви, 1973).

"Представьте, что перед вами на полу средней толщины бревно. По нему надо пройти. Вы спокойно проходите, еще и еще раз – с полной уверенностью.

Представьте, что бревно поднято на высоту полтора-два метра. Вы проходите... Однако уверенности меньше: раз-другой покачнулись.

И вот бревно на большой высоте... Вы не идете. Страшно... Но разве это не то же самое бревно, по которому вы с такой легкостью проходите на полу? Ведь оно не стало уже. Пройти можно свободно, вы это знаете!

Но знать мало... Вы уже не верите, что пройдете. Не верите, потому что боитесь. Боитесь, потому что не верите. И если с таким страхом идете, действительно падаете" (Леви, 1973, с. 16.).

Попытайтесь понять, что происходит: субъективное объяснение причины падения – "закружилась голова... Покачнулся..." – физиолог скажет, что это результат непроизвольных движений и изменения потока импульсов, идущих от мышц тела. Это и вызвало потерю равновесия.

Но почему этого не было на том же бревне на полу?

Потому, что у подсознания есть своя безотчетная логика – и в восприятии, и в действии.

Хоровое искусство, как и любое другое, оживает и превращается в творчество, если безотчетная логика музыканта превращает его действия в "подлинные действия". Дирижер или певец должен уметь "поднимать свое бревно" (работу дирижерского аппарата, звучание голоса) на такую высоту, чтобы «кружилась голова» у слушателей.

Практические занятия

Для практической работы требуется простая хоровая партитура, например, обработка народной песни с несколькими куплетами. Обучающиеся по одному выходят работать с хором над этим произведением.

Задача дирижера заключается в том, чтобы передавая разную динамику, темпы, ритмы, образы и т.д. добиться соответствующего изменения звучания хора. Т.е. дирижерскими «подлинными действиями» вызвать певческие «подлинные действия».

Для того, чтобы убедиться в отличии тактирования от дирижирования («подлинных действий» дирижера), надо:

– сформулировать определенное качество желаемого исполнения (радостное, печальное, гневное или спокойное);

– пропеть внутренним слухом предлагаемый отрывок;

– дирижировать, передавая свои мысли и эмоции жестом.

После работы каждого учащегося, он сам и певцы хора обсуждают наличие или отсутствие «подлинных действий» в дирижировании. Отмечают характерные признаки «подлинного» дирижирования.

АТ
Круги внимания

Преподаватель громко хлопает в ладони и громко произносит: «Внимание». Будь вы даже самый инертный человек на планете, вам отлично знакомо состояние, вызванное этим словом. Это внушенная «информационная сосредоточенность» – сосредоточение на сосредоточении.

Все воспринимаемое нами принято делить на четыре круга: внутренний, малый, средний и большой.

Большой круг внимания – все обозримое и воспринимаемое пространство (аудитория, вид из окна, звуки с улицы, из коридора; или весь зрительный зал).

Средний круг внимания – круг непосредственного общения и ориентировки. Для певца – это весь хор, концертмейстер, дирижер – его руки или лицо (так называемый «объект-точка»). Для дирижера – концертмейстер и весь хор, где каждый певец может стать «объектом-точкой».

Малый круг – сам певец с его непосредственным окружением, сам дирижер и примерно 1 метр или 50 сантиметров вокруг него.

Внутренний круг – та часть внимания, которая занята событиями, происходящими внутри самого человека (мысли, ощущения) (Леви, 1973, с. 50. Ред. Ю. К.).

Когда внимание дирижера рассеялось, что часто случается на репетиции или концерте, необходимо ограничить площадь своего внимания до предела среднего круга. Если это не помогает – обратиться к помощи объекта-точки, а удержав свое внимание на ней, возвратиться в малый круг, а потом в средний и большой. Начинающие дирижеры интуитивно прибегают к приему ограничения круга внимания, что особенно ярко проявляется в начале практики работы с хором, когда дирижирующий не смотрит на певцов.

Дирижерами широко используется прием концентрации внимания певцов хора на объекте-точке, когда руководитель демонстративно пристально «вглядывается» в дирижирование своих рук. Опытные дирижеры (иногда сознательно, а иногда и интуитивно) используют все круги внимания, плавно переходя с одного на другой в зависимости от исполнительских или репетиционных задач.

Контрольные вопросы по теме

1). Назовите основные разделы учебного курса «Хороведение».

2). В чем сходства и различия науки и искусства?

3). Какие три направления сценического искусства отмечал К. С. Станиславский?

4). В чем их особенности?

5). Какие сценические действия есть у дирижера и певца хора?

6). Когда сценические действия дирижера или певца хора становятся «подлинными»?

Рекомендуемая литература

1. Бессознательное. Природа, функции, методы исследования, т. IV. – Тбил., 1981.
2. Новицкая. Уроки вдохновения. – М., 1984.
3. Леви В. Искусство быть собой. – М,.1973.
4. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.
5. Хороведение: Учебное пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов. Под ред. Б. Критского, О. Соколовой. – М., 1989.

ТЕМА 3

Специфика хорового искусства

Основные положения

Музыкальные, вокально-хоровые и синтетические особенности хорового искусства.

Сложность художественного творчества в том, что эмоции осознаваемы нами только в очень малой степени.

Особая роль эмоциональной выразительности хора, сила эмоционального воздействия хорового искусства, значение эмоционального «посыла» дирижера хора, эмоционального климата в коллективе.

Эмоции организуют разрозненные ощущения и являются фактором формирования субъективного образа.

Разные формы искажений эмоциональных процессов.

Эмоции при восприятии музыки осознаются невербально, как в предметно-осознанном зрительном, слуховом, ассоциативном образе, так и в беспредметном *эмоциональном ощущении* художественного образа.

Идея будущего произведения является стимулом, превращающим замысел в действие, дающим художнику возможность перейти от установки к непосредственному процессу художественного творчества.

Работа с хором – это процесс формирования комплекса установок певцов в симультанный образ произведения, а исполнение – «разворачивание» его во времени.

"Если бы".

Теоретическая часть

Хоровое искусство классифицируется прежде всего как вид *музыкального* искусства. Оно сохраняет такие свойства музыки как: временная, ладо-гармоническая и звуковысотная организация, использует весь комплекс музыкальной семантики выразительных средств.

Хоровое искусство не только музыкальное, но и специфическое, *вокально-ансамблевое* искусство. Исполнителем является организованный по законам ансамбля и строя коллектив исполнителей-вокалистов. А звуки голоса зависят от эмоционального тонуса поющего и отличаются большим разнообразием тембральных красок.

Музыкальные и вокально-хоровые особенности жанра реализуются в единстве с текстовым содержанием художественного образа, в процессе развития "вербального действия", литературного содержания хоровой партитуры – отсюда *синтетичность* жанра, близость с театром (греческое "хорос", фольклорная традиция, тенденции современного хорового исполнительства). Слово наполняет звучащую музыку конкретным (вербальным) содержанием и тем самым делает воздействие на аудиторию более целенаправленным.

Все три свойства хорового искусства (музыкальное, вокально-хоровое и синтетическое) хорошо известны руководителям хоровых коллективов. Разработаны эти свойства, как строй, ансамбль и дикция хора в теории хорового искусства – хороведении.

Однако на этом специфика хорового пения не исчерпывается.

Существует распространенное заблуждение, что если человек занимается художественной деятельностью, то значит – он занимается творчеством. Происходит подмена одного понятия совершенно другим.

О творчестве музыканта проще судить, основываясь на семантической (знаковой) стороне его труда. Существует партитура с ее обозначениями и сложившейся традицией исполнения, существует общепринятый язык дирижерских показов, и если хор при этом поет чисто и в ансамбле, то все критерии так называемой "объективной" оценки исчерпаны. Однако, по–настоящему объективной оценкой хорового исполнительства должны быть параметры вдохновенного подъема, атмосферы одухотворенного творчества дирижера и хора.

Более близким к объективному критерием оценки истинности творчества музыканта-исполнителя может служить сила воздействия его творчества на слушателей. Для управления восприятием музыкант должен уметь произвольно, по своему желанию творить "свой мир": чудесный мир творчества, ради путешествия в который и приходит слушатель на концерт, чтобы сопереживать, участвовать в творчестве.

Создавать этот чудесный мир музыкант может только при помощи эмоций. Собственно *творчество в искусстве возможно только при использовании эмоций*, о чем мы и говорили с первого занятия. Вся проблема и сложность художественного творчества в том, что наши эмоции осознаваемы нами только в очень малой степени. Да и само это осознавание собственных эмоций, как свидетельствует наука, в подавляющем большинстве случаев не объективно.

На сцене или репетиции не существует приборов, регистрирующих бессознательное психическое. А именно на этом уровне реализуется специфическое хоровое творчество.

Подводя итог описания специфичности хорового искусства, можно сказать, что главное его отличие заключается в том, что исполнителем является организованный по законам Ансамбля и Строя коллектив вокалистов и при этом все параметры певческого голоса и эффекты воздействия на публику управляются эмоциями в основном на бессознательном уровне.

Одухотворенное звучание, присущее русской хоровой школе, было положено в основу современной хоровой культуры замечательными хоровыми дирижерами: Г. Я. Ломакиным, В. С. Орловым, А. А. Архангельским, А. Д. Кастальским, Н. М. Данилиным, П. Г. Чесноковым, К. К. Пигровым и М. Г. Климовым. Их эстафету продолжили А. В. Александров, Г. А. Дмитревский, А. В. Свешников, К. Б. Птица, В. Г. Соколов, А. А. Юрлов, В. Н. Минин, В. А. Чернушенко и многие другие выдающиеся представители отечественного хорового искусства.

Развитие теории хорового искусства во многом стимулировалось задачами педагогики. В этом направлении работа велась в рамках методического обобщения опыта хорового творчества, исполнительства и непосредственно хоровой педагогики. В трудах Г. Я. Ломакина, Д. В. Разумовского, С. В. Смоленского, В. М. Металлова, А. Д. Кастальского, А. В. Преображенского, Н. П. Брянского, В. А. Булычева и А. В. Никольского были найдены основные категории и направления современного хороведения. В настоящее время существует обширная литература, посвященная самым разнообразным вопросам хорового искусства, многочисленные методики, репертуарные сборники, хрестоматии, монографии, коллективные труды и сборники статей.

Особое место в хороведении занимают универсальные по своей проблематике работы – книги П. Г. Чеснокова (1940 г., первое изд.; 1961 г., второе изд.), Г. А. Дмитревского (1948 г.), К. Б. Птицы (1948 г.), А. А. Егорова (1951 г.), К. К. Пигрова (1956 г., изд. на украинском языке; 1964 г., изд. на русском языке), В. Г. Соколова (1959 г., первое изд.; 1983 г., третье изд.), В. И. Краснощекова (1968 г.) и П. П. Левандо (1974 г.). Авторы этих монографий указывают на особую роль эмоциональной выразительности хора, подчеркивают силу эмоционального и воспитательного воздействия хорового искусства, отмечают первостепенное значение волевого и эмоционального «посыла» дирижера хора,

эмоционального климата в коллективе на репетиции и концерте.

Вместе с тем, значение эмоций в хоровом искусстве не исчерпывается указанными в этих трудах гранями их проявления. Без преувеличения можно сказать, что все эстетические, коммуникативные и социально-психологические аспекты вокально-хоровой и музыкально-исполнительской работы дирижера и певцов реализуются в их деятельности через эмоциональную сферу. Создание, фиксация, исполнение и даже восприятие художественного образа музыкального искусства становятся возможными благодаря специфическим функциям эмоций. Экспериментальные данные психологии свидетельствуют о том, что эмоции организуют разрозненные ощущения и представления личности, и тем самым являются фактором формирования субъективного образа. Именно эмоциям, их функциям и качествам обязано музыкальное искусство своим существованием, так как благодаря эмоциям мы воспринимаем не набор и последовательность разрозненных звуков, а музыку. Эмоциональное переживание обеспечивает возможность целостного отражения, выступает синтезирующей основой образа во всех видах человеческой деятельности (Вундт, 1912; Рубинштейн, 1957).

Однако роль эмоций в хоровом искусстве не ограничивается биологическим уровнем, обеспечивая создание и восприятие художественного образа. В пении художественный образ создается с помощью специфического музыкального инструмента – певческого голоса. Человеческий голос – явление во многом загадочное, что подтверждается, в частности, исследованиями по теории речеобразования. В еще большей мере это относится к певческому, вокально поставленному голосу. В хоровом искусстве исследователь встречается не только с загадкой эмоциональной выразительности человеческого голоса и мощью воздействия вокального исполнения, но и с совершенно особой их организацией по законам хорового ансамбля и строя в неповторимый «музы-

кальный инструмент», имеющий к тому же и силу коллективного воздействия (Асафьев, 1980).

Таким образом, эмоции играют в хоровом исполнительстве значительную роль, хотя роль эта не всегда является самоочевидной. Дело в том, что эмоции как глобальный биохимический, энергетический и психофизиологический комплекс жизнедеятельности могут осознаваться певцом или дирижером в очень малой степени.

Существуют разные степени осознанности эмоциональных процессов, разные формы их искажений. Полное осознание эмоции предполагает исчерпывающую характеристику самой эмоции, а также понимание связей между эмоцией и вызвавшими ее факторами, с одной стороны, и между эмоцией и действиями, к которым она побуждает, с другой стороны. Нарушение ориентации в эмоциональных явлениях может проявляться в разных формах.

Я. Рейковский указывает несколько наиболее типичных из них: неосознание самого факта возникновения эмоций; неправильная категоризация эмоций; неверная интерпретация причины возникшей эмоции; неправильная интерпретация связи между эмоцией и вызванным ею поступком (Рейковский, 1979). В психоаналитической литературе З. Фрейд (1923), К. Юнг (1992), Ф. Перлс (1993) и др. описывают множество так называемых «защитных механизмов», которые в большинстве случаев представляют собой искаженное толкование собственных эмоциональных состояний. Следовательно, эмоции, объективно переживаемые или даже отрефлексированные и «ощущаемые», не могут быть в полной мере осознанными, и поэтому актуальное эмоциональное чувство не имеет адекватного вербального описания.

Например, эмоции при восприятии музыки приближаются по своей действенности к мышлению. Однако в то время, как мышление осуществляется преимущественно с помощью речи (вербально), эмоциональная форма отражения реализуется невербально, как в предметно осознанном зрительном, слуховом, ассоциативном образе, так и в беспред-

метном, но достаточно полном и дифференцированном *эмоциональном ощущении* конкретности художественного образа.

А. Л. Готсдинер и Н. Н. Луковников, рассматривая проблему осознания эмоционального восприятия художественного образа, считают, что музыкальное переживание не осознается до тех пор, пока оно не «опредмечено». С невербальным музыкальным образом могут сочетаться наглядные, слуховые, ассоциативные образы и другие впечатления. Обретая предметность, конкретную ассоциацию, музыкальный образ частично осознается и словесно оформляется (вербализуется). Авторы (Готсдинер, Луковников, 1985) подчеркивают, что это всегда обедняет его и для восполнения приходится прибегать к помощи фантазии, метафорам, различным ассоциациям, что далеко не равноценно музыкальному переживанию. Музыкальный образ может вербализоваться также через термины, музыкально-теоретические понятия или музыковедческий анализ. Но и в этом случае осознается лишь более или менее широкий круг методов и средств, при помощи которых он создавался. Исследования показывают, что не следует рассматривать психическое только как явление сознания. Большое место в психической деятельности занимают бессознательные компоненты. На значение бессознательных, интуитивных процессов в восприятии искусства и создании художественного образа указывали многие художники, композиторы, мыслители и поэты.

Каким же образом, посредством каких механизмов композиторы и музыкальные исполнители используют эти эмоциональные, бессознательные, интуитивные процессы в своей каждодневной практике?

Творчество художника основано на единстве эмоциональной и интеллектуальной стороны личности, сплавленных в его труде. Это единство возникает уже на уровне интуитивной установки или, как говорят психологи, на уровне неосознаваемой установки, когда необходимость творчества существует для артиста лишь в форме смутного побудительного

импульса к действию. Затем эта эмоционально-интуитивная активность выводится на уровень сознательного, когда у композитора или исполнителя возникает замысел как актуальная установка. Идея будущего художественного произведения является стимулом, превращающим замысел в действие, дающим художнику возможность перейти от установки к непосредственному процессу художественного творчества.

А. С. Кармин, изучавший работу творческой интуиции, говорит о ее четырех фазах: подготовке, инкубации, озарении и обосновании. На первой и последней фазе преобладающее значение имеют осознанно совершаемые процессы, тогда как на второй и третьей фазе процессы протекают неосознанно. Но важно отметить, что и те, и другие опираются на *бессознательно формируемую установку или систему установок*, определяющую характер психической деятельности на протяжении всего хода решения творческой задачи (Кармин, 1979).

Эти данные позволяют считать, что в основе творческого процесса лежит установка личности на концентрацию усилий для решения поставленной задачи. Все фазы работы творческой интуиции связаны с различными эмоциональными переживаниями художника, в том числе – с вдохновением. Состояние вдохновения позволяет музыканту-исполнителю или композитору проделывать огромную работу за счет перераспределения энергетической нагрузки между сознательной и бессознательной сферами психики.

Общеизвестны многочисленные случаи рассеянности талантливых людей науки и искусства. Видимо, это связано с работой творческой интуиции, системой сформированных установок, которые в известной степени «сужают» деятельность мышления. Творческая личность воспринимает и переживает только то, что соответствует ее установке. Все постороннее, не имеющее отношения к решаемой задаче, отходит на второй план. Всякая информация, поступающая извне, оценивается под углом зрения задачи и привлекает к себе

внимание постольку, поскольку оказывается полезной для ее решения.

Таким образом, *проблема использования эмоций в хоровом исполнительстве во многом детерминирована бессознательной природой эмоциональной сферы психики человека и может быть решена путем целенаправленного формирования необходимых психофизиологических установок.*

Иначе говоря, работа с хором – это процесс формирования комплекса установок певцов в симультанный (единомоментный) образ произведения. А успешное концертное исполнение – это постепенное «разворачивание» симультанного образа, реализация установочной деятельности последовательными физическими действиямия певцов.

Существует возможность управления компонентами бессознательного психического. Человек может научиться по своему желанию регулировать процессы возбуждения и торможения центральной нервной системы (Блинова, 1974.). Для дирижера хора такое умение становится важнейшим средством репетиционно-технологической, художественной и концертно-исполнительской деятельности.

По системе Станиславского, рычагом, переводящим нас из действительности в мир творчества, является "если бы". "Если бы я был кем-то... или чем-то, то я бы поступал (действовал) таким образом..." (Станиславский, 1954-1961, т. 2, с. 57).

"Если бы" вызывает массу сознательных и бессознательных мыслей, разных логических действий, вызывает мгновенную внутреннюю перестройку. Дирижер не играет на своем инструменте – хоре, но действует так, как если бы играл. Певец не участвует в событиях о которых поёт, но поёт так, как если бы в данный момент участвовал в них.

Практические занятия

Учащиеся друг за другом выходят работать с хором над произведением из темы №2. Задача практической работы – обучаться сознательному и произвольному дирижированию «подлинными действиями» (целесообразными, обоснованными и продуктивными).

1). Каждый дирижирующий формулирует свое «если бы», меняя контекст исполнения. Например, «если бы» это произведение исполнялось оперным хором в финале правительственного концерта, или дружной компанией на природе, или марширующим строем солдат и т.д. Чем больше вариантов «если бы» предложат студенты, тем лучше. Главное – уйти от реальной ситуации исполнения произведения учебным хором.

2). После первого исполнения с собственным «если бы» обучающиеся повторно или несколько раз исполняют тот же куплет с тем же «если бы», но дирижируют, меняя объекты во внешних кругах внимания. Дирижировать:

– одним из певцов;

– одной партией;

– всем хором;

- переходить от «объекта-точки» (одного певца или своей руки) к малому, среднему и большому кругу внимания, а потом обратно – через средний, малый к «объекту-точке».

После работы каждого студента все вместе обсуждают изменения в «подлинных действиях» дирижера и влияние «кругов внимания» на звучание хора.

АТ
«Прожектор внимания»

«Внимание! В моей голове находится прожектор. Его луч может осветить что угодно, с колоссальной силой и яркостью. Когда он нацелен на что-нибудь, ничего другого уже не

существует, все прочее погружается во тьму. Этот прожектор – мое Внимание! Я управляю его лучом как хочу, он вездесущ, он пронзителен. Легко двигаясь, он с огромной яркостью и силой освещает необходимое».

Выберите какую-либо точку в большом круге: скажем, дальний огонёк (можно слуховую точку – какой-нибудь глухой отдаленный шум). Возьмите другую точку у границы малого и внутреннего круга. Пусть это будет, предположим, мизинец или невидимый вам кончик вашего подбородка. Теперь совершайте «взмахи» прожектором внимания от точки к точке и обратно. Упражнение можно делать с открытыми глазами, закрытыми и с попеременным открыванием-закрыванием.

Не забудьте: «прожектор» схватывает каждую точку с предельной концентрацией и на той и на другой! Впивайтесь в эти точки всеми своими чувствами, как будто вы сами входите в них. А теперь спокойно... Вы прочно, надежно, нерушимо связаны с ними, это уже не требует от вас никакого усилия... Темпоритмы взмахов: по секунде, по 10 секунд, на вдох-выдох и т.д. – варьируйте(Леви, 1973, с. 51).

Контрольные вопросы по теме

1). Какими особенностями обладает хоровое искусство?

2). Какое значение имеют эмоции в хоровом исполнительстве по мнению авторов работ по хороведению?

3). Какие дополнительные функции эмоций изучаются в психологии и психофизиологии?

4). Насколько возможно осознание эмоций и какие существуют формы искажений эмоциональных процессов?

5). Как воспринимаются эмоции в искусстве?

6). Каким образом художники управляют бессознательными эмоциональными процессами?

7). Какую роль выполняют установки при разучивании хорового произведения и его исполнении?

8). Что такое «если бы» по системе Станиславского?

Предлагаемая литература

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. – Л., 1980.
2. Блинова М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. – Л., 1974.
3. Вундт В. Очерки психологии. – М., 1912.
4. Готсдинер А. Л., Луковников Н. Н. Социальные и психологические аспекты общения и эстетического воспитания. Учебное пособие. – Калинин, 1985.
5. Дмитревский Г. А. Хороведение и управление хором: Элементарный курс. – М., 1948.
6. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. – М.–Л., 1951.
7. Кармин А. С. Интуиция и бессознательное (подсознательное) // Бессознательное. – М., 1979.
8. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. – М., 1968.
9. Левандо П. П. Проблемы хороведения. – М., 1974.
10. Перлс С., Гудмен П., Хеффермен Р. Опыты психологии самопознания (практика гештальт-терапии). – М., 1993.

11. Пигров К. К. Руководство хором. – М., 1964.
12. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования. – М.-Л., 1948.
13. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. – М., 1979.
14. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. – М., 1957.
15. Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1959.
16. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.
17. Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ, т.1, 2. – М., 1923.
18. Чесноков П. Г. Хор и управление им. – 2 изд. – М., 1961.
19. Юнг К. Человек и его символы. – М., 1992.

ТЕМА 4

Хоровое творчество

Основные положения

Творчество, фольклор.

Семь жанров хоровой музыки.

Музыкант, озвучивающий, оживляющий партитуру называется *исполнителем*.

Предлагаемые обстоятельства – это фабула произведения, эпоха, место и время действия, события, образный круг поэтического и музыкального текста.

Фантазия, воображение.

Установка, как психофизиологический механизм, призвана *заранее готовить, а после и контролировать* реализацию сугубо индивидуальных ответных реакций.

У творческой личности отчетливо прослеживается сосуществование ряда разно- и даже противоречиво направленных, неосознаваемых психологических установок.

Со сменой смысловой установки меняется и дыхание, и атака звука, и динамика, и темпо-ритм, и звуковысотность, и тембр звучания хора.

Теоретическая часть

Творчество – деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью и общественно-исторической уникальностью.

Хоровое пение сопровождало человека на протяжении всей его истории, постепенно переходя от двигательно-ритмической организации труда (трудовые песни) к играм, пляскам, обрядам.

Тысячелетиями хоровым творчеством занимался народ. Все продукты деятельности непрофессиональных сочинителей, называемые *фольклор* (от англ. – народная мудрость) имеют принципиальное отличие от профессионального искусства. Прежде всего – это:

1) *устная природа* – сохраняется с изобретением письменности, нотописи, звукозаписи;

2) *многовариантность* – разные напевы на одни слова, разные слова на одну мелодию, соединение индивидуального и коллективного сотворчества.

Творчество профессиональных сочинителей музыки – композиторов – с самого начала и по наше время основывается на фольклоре. М. И. Глинка говорил, что народ сочиняет, а композиторы только аранжируют.

На протяжении всей истории в хоровой музыке сформировалось семь жанров:

1) песня;

2) хоровая миниатюра;

3) хор крупной формы;

4) обработка;

5) переложение;

6) ораториально-кантатный (оратория, кантата, сюита, поэма, реквием, месса и др.);

7) опера и другие произведения, связанные со сценическим действием (самостоятельный хоровой номер, хоровая сцена).

Композитор переводит свой художественный замысел в язык музыкального искусства с помощью нотной записи и создает партитуру музыкального произведения. Сама по себе партитура не является предметом искусства. Она – только зашифрованное послание человеческих эмоций, но это послание зашифровано так, что его может прочитать (озвучить при помощи музыкального инструмента) любой музыкант.

Музыкант, озвучивающий, оживляющий партитуру называется *исполнителем*. Именно исполнитель раскрывает заложенный в партитуре художественный замысел композитора. Воссоздание партитуры в звучании является творчеством исполнителя.

Хоровому дирижеру для творчества необходим хоровой коллектив. В хоровом исполнительстве происходит коллективный, совместный творческий процесс. Процесс сотворчества хорового коллектива и дирижера.

Творческая деятельность дирижера и хора по воссозданию художественного образа возникает и проходит в плоскости воображения. В системе Станиславского разработаны механизмы управления сценическим воображением.

«Если бы» даёт толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы» (Станиславский, 1954-1961, т. 2, с. 62).

Предлагаемые обстоятельства – это фабула произведения, эпоха, место и время действия, события, образный круг поэтического и музыкального текста.

Ставя перед собой задачу, необходимо конкретно создать предлагаемые обстоятельства и в зависимости от них – логику и последовательность действий. Предлагаемые обстоятельства наполняют звучание произведения конкретным образным содержанием музыки и текста.

Ряд придуманных «если бы» и «предлагаемых обстоятельств» переносят артиста из реальной действительности

наших дней в плоскость воображения. «Задача артиста и его творческой техники заключается в том, чтобы превращать вымысел пьесы в художественную… быль» (Станиславский, 1954-1961, т. 2, с. 69).

Фантазия – это мысленные представления, переносящие нас в исключительные обстоятельства и условия, которых мы не знали, не переживали и не видели, которых у нас не было и нет в действительности.

Воображение воскрешает то, что было пережито или видено нами, знакомо нам. Воображение может создавать и новое представление, но из обычного, реального жизненного явления.

Как видите, воображение имеет два свойства: 1) воспроизводить образы, пережитые раньше в действительности; 2) комбинировать части и всё пережитое в разное время, сочетая эти образы в новом порядке, группируя их в новое целое (Новицкая, 1984, с. 251).

Формулируемые дирижером (жестом, голосом или словом) предлагаемые обстоятельства меняют отношение певцов к партитуре, меняют «подлинные действия» певцов (звучание голоса).

В большинстве случаев такой процесс осуществляется бессознательно, в зависимости от ранее сформированного у дирижера и певцов комплекса установок. Поэтому сколько бы раз один и тот же хор ни исполнял одно и то же произведение, столько раз это произведение будет звучать по-новому. В эстетике такая закономерность названа принципом «вариантной множественности» музыкальной интерпретации (Раппопорт, 1972).

На каких же психологических механизмах основан принцип «вариантной множественности»?

Ранее в психологии считалось, что воздействия внешней среды вызывают соответствующую ответную реакцию организма. Выдающийся психолог Д. Н. Узнадзе и его последователи своими экспериментальными и теоретическими работами показали, что между стимулами среды и ответными

реакциями человека находится система установок личности. Установка, как психофизиологический механизм, призвана *заранее готовить, а после и контролировать* реализацию сугубо индивидуальных ответных реакций. Иными словами, установка и есть тот самый механизм бессознательного, в котором слиты воедино как эмоциональная, так и рациональная сферы психики. Ее функцией является *создание потенциального «предрасположения» к еще не наступившему действию, а также актуальное управление уже реализующейся эффекторной реакцией (*Узнадзе Д. Н., 1981).

Иными словами, в хоровом искусстве эта функция установки обеспечивает не только *качество репетиционного процесса*, но и *успешность концертного исполнения*. Особенно ярко это проявляется у начинающих дирижеров, когда репетиция «вдруг» рассыпается на части, хотя только вчера такая же репетиция была великолепной или, когда прекрасно выученное и многократно исполненное на репетиции произведение «вдруг» оборачивается полным провалом на концертной эстраде.

В подобных случаях мы имеем одинаковое «предрасположение к еще не наступившим действиям», но нарушается «актуальное управление уже реализующихся эффекторных реакций».

Когда Д. Н. Узнадзе выдвигал представление о психологической установке как об основной функциональной единице психической деятельности человека, он никогда не писал, что эта деятельность исчерпывается какой-то одной установкой. Единичная установка может быть предметом анализа в специальном эксперименте, но в условиях внелабораторной действительности ученые, имея дело с душевной жизнью человека в целом, сталкиваются всегда со сложной системой установок.

У творческой личности отчетливо прослеживается сосуществование ряда разно- и даже противоречиво направленных, неосознаваемых психологических установок как на более высоких уровнях работы психики, так и на более элемен-

тарных, на которых эстетическая ценность образа определяется уже не всей сложностью индивидуальных и общественных проявлений психической деятельности, но преимущественно физическими свойствами, материалом данного вида искусства.

Говоря о роли бессознательного в структуре музыкальной деятельности, все авторы сходятся на том, что художественная деятельность как бы насквозь «пронизана» активностью бессознательного на всех уровнях: от наиболее элементарных до наиболее высоких (А. Е. Шерозия, А. С. Прангишвили, Ф. В. Бассин), а некоторые даже приписывают бессознательному ведущую роль (М. Г. Арановский, Г. В. Воронин).

Изучение установок при восприятии музыки проводила еще С. Н. Беляева-Экземплярская (Беляева-Экземплярская, 1929). Конкретное же содержание и функции бессознательного в музыкальном искусстве различными авторами трактуются по-разному. Так, одни (Воронин, 1979; Кечхуашвили, 1979) прибегают к понятию бессознательного (установки) преимущественно для объяснения функциональности основных средств музыкальной выразительности (лад, тональность, метроритм, стиль и так далее), другие (Арановский, 1979; Долидзе, 1979; Климовицкий, 1979) используют законы установочной деятельности более широко для объяснения роли и значения всего прошлого опыта личности (обучение, память, традиции, национальность, культура).

«Если бы» и «предлагаемые обстоятельства» меняют звучание хора потому, что формируют у поющих все новые и новые смысловые установки. А так как «установка» – это глобальный психофизиологический комплекс, то соответственно со сменой смысловой установки меняется и дыхание, и атака звука, и динамика, и темпо-ритм, и звуковысотность, и тембр звучания хора. То есть меняется интерпретация произведения. Одна и та же партитура звучит «вариантно множественно».

Практические занятия

1). Обучающиеся по очереди выходят дирижировать произведением из темы №2 и при этом каждый формулирует свои «предлагаемые обстоятельства».

Например, если это лирическое произведение с образами природы, то как бы оно прозвучало на рассвете, на закате, ночью, или если в это время начинается буря и т.д. Подбирать «предлагаемые обстоятельства» с таким условием, чтобы это произведение (или отрывок) было то радостным, то печальным, то гневным, то спокойным и так далее.

2). После того как «предлагаемые обстоятельства» проявились в данной интерпретации, дирижирующий при последующих прогонах начинает менять круги внимания поющих. Сначала *заполнить* звучанием хора внутренний круг внимания..., выйти в малый круг..., в средний..., в большой...

Вживайтесь голосом и дирижерским показом в каждый круг. Обратите внимание, на то, что реальное заполнение кругов звучанием зависит не столько от силы голоса, сколько от особенностей его тембра. А управляется заполнение кругов реальным ощущением реального пространства.

Переход голоса из круга в круг сопровождается не столько изменением силы голоса, сколько изменением *качества* его. Заполнение каждого круга внимания вы *чувствуете* своими кожными ощущениями (боковой поверхностью шеи, спиной). Прислушайтесь к ним... Эти ощущения являются действительными физическими ощущениями звуковых волн, которые возвращаются к вам, отразившись от «границ» заполняемого круга. Прислушайтесь к изменениям своих ощущений при переходе из круга в круг.

После каждого дирижера проходит обязательное обсуждение того, что удалось, а что не получилось, и почему это произошло (не было «подлинных действий» в жесте, не удалось почувствовать «круги внимания» в звучании голоса и т.д.).

«Если бы я был композитором»

В качестве домашнего задания, предлагаем вам стать композиторами, используя «магическую» силу «если бы» в сочетании с «предлагаемыми обстоятельствами» и элементами аутотренинга. Для этого проделайте несколько упражнений:

1) *представьте* себе вечерние сумерки, в доме и на улице тихо, вы укачиваете ребенка (на руках, в коляске, в колыбели), который никак не засыпает;

2) *делайте те движения*, которые вы делали бы в этой ситуации, скоординируйте свое *дыхание* с движениями;

3) «*войдите»* в двигательный и дыхательный ритм...;

4) *проинтонируйте движение*, взяв тональность (основной тон) из какого-либо внешнего круга внимания...;

5) *спойте* колыбельную;

6) подберите мелодию на фортепиано, гармонизируя и придавая ей музыкальную форму (например период повторного строения из двух предложений).

Домашнее задание

Те же этапы (*картинка-ситуация, движение-дыхание, пение-дирижирование*) используйте для сочинения несложного хорового произведения в жанре песни, марша или танца (например вальса). Для поиска подходящих *картинок-ситуаций* (текстов), воспользуйтесь сборником стихов разных авторов (нужны разнообразные стили и размеры стихосложения). *Постарайтесь сочинить два обязательно контрастных по настроению произведения* (напр. мажорное – радостное и минорное – печальное).

Запишите свои мелодии нотами. Сделайте обработку для хора. Хоровые партитуры должны быть легкими для чте-

ния с листа певцами нашего учебного хорового ансамбля. Обратите внимание на то, какими *музыкальными средствами* (темп, ритм, лад, гармония, фактура и так далее) вы «зашифровали» радость и какими - печаль.

Ответьте на вопрос: чем отличается ваше дирижирование и пение своих сочинений от исполнения произведений других авторов? То есть определите зависимость *подлинных действий в искусстве от вашего отношения к произведению*.

АТ

«Прожектор» из третьего занятия.

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое творчество?

2). Чем отличается народное творчество от профессионального?

3). Что такое «предлагаемые обстоятельства?

4). Чем отличается фантазия от воображения?

5). Что такое психологическая установка?

6). Какое воздействие имеют психологические установки на художественное творчество?

7). Как влияют различные установки на звучание голоса?

8). Как можно управлять неосознаваемыми психологическими установками?

Рекомендуемая литература

1. Беляева–Экземплярская С. Н. Восприятие мелодического движения // Структура мелодии, вып.3.– М., 1929.
2. Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. Материалы международной конференции. т.II.– Тбил., 1979.
3. Новицкая Л. П. Уроки вдохновения.– М., 1984.
4. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции.– М, 1972.
5. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений. 1954-1961, т. 2.
6. Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки.– Тбил., 1981.

ТЕМА 5

Хоровое исполнительство

Основные положения

Хоровое исполнительство – это творческий процесс воссоздания музыкального произведения исполнительскими средствами художественного истолкования (интерпретации).

Формы современного хорового исполнительства.

Интерпретация – воссоздание и творческая расшифровка художественного образа.

Певческая установка как структура, объединяющая интеллектуальное и эмоциональное, психическое и телесное, сознательное и бессознательное регулирование деятельности.

Смысл установочной деятельности певца направлен на беспрепятственное «развертывание» художественного образа. При этом разум певца сохраняет ясность произвольного контроля. «Два Шаляпина».

Фиксированная система установок на произведение (создание симультанного образа) и исполнительская система установок как уровень профессиональной готовности музыканта.

«Кинолента видений».

Хоровое исполнительство – это творческий процесс воссоздания музыкального произведения исполнительскими средствами художественного истолкования (интерпретации).

Академик Б. В. Асафьев создал формулу музыкального исполнительства: композитор – исполнитель – слушатель. Где композитор создает художественный образ, исполнитель воссоздает этот образ по нотной записи в своей интерпретации, а слушатель, воспринимая звучание музыкального исполнения, заражается художественными эмоциями интерпретации и получает эстетическое удовольствие (Асафьев, 1971).

В хоровом искусстве эта последовательность несколько усложнена. Здесь исполнитель специфичный, состоящий из двух исполнителей: дирижера и хора. Путь художественного образа произведения более сложен. Дирижер создает свою интерпретацию и добивается дирижерскими средствами того, чтобы эту интерпретацию озвучили певцы хора.

Формы современного хорового исполнительства определяются в зависимости от:

– исполнительских задач, стоящих перед коллективом – профессиональные или самодеятельные (любительские) хоры;

– состава исполнителей – детские, мужские, женские, смешанные;

– репертуара – светские и церковные;

– характера певческого звукообразования (манеры пения) – академические, народные, джазовые (эстрадные).

В настоящее время существует восемь разновидностей хоровых коллективов:

1. *Академическая хоровая капелла* (академический хор) (capella с итальянского – часовня, предел храма).

Универсальные по репертуару большие (до ста человек) смешанные хоровые коллективы как профессиональные, так и любительские. Например:

Фотография № 1. Государственная академическая хоровая капелла имени А. А. Юрлова



Хоры мальчиков также называют Капеллами.

В настоящее время существует много *Камерных хоров*, которые можно рассматривать как уменьшенную (около тридцати человек) разновидность Академической капеллы. Но не только. На базе некоторых камерных хоров, с последней четверти XX века создаются *хоровые театры*.

2. *Народный хор*. Любительские и профессиональные коллективы, исполняющие народную музыку часто в импровизационной манере с подтанцовкой и театрализацией. Например:

Фотография № 2. Народный казачий хор с Ямала



3. *Ансамбль песни и пляски* (танца). Универсальные коллективы с использованием сольного, хорового, оркестрового звучания и танцевальной группой. Бывают народными, армейскими и детскими коллективами. Репертуар в основном патриотический и народный. Например:

Фотография № 3. Ансамбль песни и пляски
дважды краснознаменного Балтийского флота



4. *Оперный хор*. Участвует в оперной постановке, поэтому требует от певцов не только вокальных, но и актерских данных. Выступают оперные хоры и с концертными программами. Дирижирование оперным хором имеет свои особенности из-за разницы расстояний до публики хора на сцене и оркестра в яме. Для того, чтобы звук хора совпадал с оркестровым, дирижер оперного хора немного упреждает жесты дирижера оперы.

Фотография № 4. Сцена из оперы Н. А. Р.-Корсакова
«Царская невеста» в постановке Ю. Грымова



5. *Школьный хор* и другие формы детского хорового пения (*хоровая студия, хоровые школы, хоровые отделения в музыкальных школах, вокально-хоровые школы*). Детские хоры формируются по четырем типам в зависимости от возраста детей: *дошкольный* хор, *младший* хор – с первого по третий класс, *средний* хор – с четвертого по восьмой и *старший* хор с восьмого по одиннадцатый, причем старший хор может быть с мужскими голосами. Наиболее выразителен – средний хор, некоторые иногда даже гастролируют. Но наибольшее эмоциональное воздействие на публику все же оказывает младший хор. Например:

Фотография № 5. Хор первоклассников московской средней общеобразовательной школы № 2013



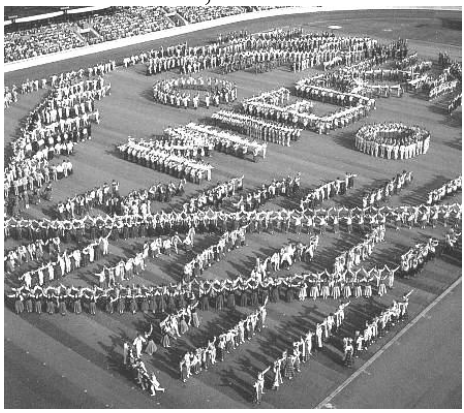
6. Учебный хор – это хоровой коллектив в специализированных учебных заведениях (школы, колледжи, училища, ВУЗы, академии, консерватории), чья задача состоит в практическом овладении разнообразным хоровым репертуаром обучающимися в качестве певцов и дирижеров. Например:

Фотография № 6. Учебный хор Курганского областного Музыкального колледжа им. Д. Д. Шостаковича



7. *Массовый хор* – это сводный хоровой коллектив, состоящий из нескольких хоров. Исполнение массового хора обычно приурочено к каким-то праздничным датам. Репертуаром массового хора служат не очень сложные и развернутые произведения как a capella, так и с сопровождением. Численность массового хора может быть от нескольких сотен до нескольких тысяч певцов, как например на праздниках песни в Латвии.

Фотография № 7. Массовый хор на Празднике песни. Рига, Латвия.



8. *Церковный хор* – это специфический хоровой коллектив или вокальный ансамбль, полноправный участник богослужения, призванный средствами вокально-хорового искусства передавать духовные смыслы священных текстов. Церковные хоры бывают самыми разнообразными: от полноценных профессиональных хоровых капелл или камерных хоров, которые ведут концертную и гастрольную работу (т.н. «правые хоры»), до небольшого вокального ансамбля или даже дуета/квартета прихожан (т.н. «будничный» или «левый» хор). Например:

Фотография № 8. Церковный хор (ансамбль)
храма Троицы в Никитниках



Формы хорового исполнительства не следует считать показателем уровня совершенства хорового коллектива, так как классификация по формам относится не столько к вокально-хоровой (педагогической и художественной) деятельности, сколько к организационной стороне работы дирижера.

Хоровая самодеятельность развивается в тесной взаимосвязи с профессиональным исполнительством и многие коллективы, ставшие профессиональными, начинались как самодеятельные. В то же время, деятельность кружков массового пения направлена в первую очередь на эстетическое воспитание самих участников. Они не ставят своей задачей

регулярное концертирование по примеру профессионалов, вполне приемлемой формой служат небольшие выступления при проведении каких-либо общественного мероприятия. Хорошо исполненная одно- или двухголосная массовая песня придает мероприятию праздничный, приподнятый характер. Важен сам факт выступления участников кружка перед коллегами по работе или учебе.

Массовые хоровые коллективы могут быть сориентированы и на такие существенные задачи как развитие у участников умения слушать музыку, разбираться в потоке музыкальной информации, владеть собственным голосом. В данном случае они могут развиваться по типу любительских объединений, своеобразных клубов любителей музыки, пения, заимствуя у них различные формы работы: лекции, беседы на музыкальные темы, коллективные посещения концертов, музыкальных спектаклей, фильмов.

Для самодеятельных форм занятия искусством очень важен повседневный, предваряющий концертное выступление процесс, формирование эстетического вкуса и художественных способностей, творческое наполнение досуга на основе общности интересов, товарищеское общение, доступных форм знакомства с хоровым искусством параллельно с собственной исполнительской деятельностью.

В целом же, процесс музыкально-исполнительской деятельности всех форм хорового исполнительства основывается на уникальном, своеобразном прочтении хоровой партитуры. То есть на процессе *интерпретации* – воссоздании и творческой расшифровке художественного образа, заложенного композитором в хоровую партитуру.

Каждый человек воспринимает действительность по-своему. Это своеобразие заложено в нас природой и проявляется в индивидуальных, то есть свойственных только для данного человека различиях восприятия и обработки информации из внешнего мира... После этого начинается процесс воплощения ответной реакции, который опять-таки будет уникально-индивидуальным.

Как мы уже знаем, эти процессы управляются комплексом личностных установок.

Проблема взаимодействия рационально-технических и эмоционально-выразительных, сознательных и бессознательных механизмов регулирования вокально-исполнительской деятельности мало изучена не только в хороведении, но и в теории вокального искусства вообще. От решения данной проблемы во многом зависят как методы обучения певцов на стадиях постановки голоса, так и сценическое (концертное) воплощение художественного образа. Певцы и педагоги достаточно хорошо понимают, что произвольный контроль сознания в вокальном искусстве имеет свои ограничения.

В вокальной педагогике существует термин «певческая установка», но он подразумевает в основном внешнюю часть психо-физиологического комплекса и трактуется как особая постановка головы и корпуса певца (для оптимальной работы артикуляционного и дыхательного аппарата). По-видимому, есть некоторые теоретические основания для расширения содержания данного термина до утвердившегося в науке понимания установки как структуры, объединяющей интеллектуальное и эмоциональное, психическое и телесное, сознательное и бессознательное регулирование деятельности (Кузнецов, 1994 б).

Певческий резонанс (Морозов, 2001), который вызывает восторг и восхищение публики, требует от певца высочайшей концентрации интеллектуальных и эмоциональных сил. Процессы *создания* резонансной конфигурации «живого музыкального инструмента», *настраивания* резонанса на уникальные условия каждого нового произведения «методом впевания» и *воплощение* художественного образа музыкального произведения средствами эмоциональной выразительности без разрушения вокального резонирования – все это становится возможным при условии выработки и поддержания в психике человека особого «сплава» сознательного и бессознательного. Современная психология рассматривает этот «сплав» как специфическую установочную деятельность (На-

тадзе, 1972; Герсамия, 1978; Шерозия, Прангишвили, Бассин, 1979; Бассин, 1981; Асмолов, 1984).

Р. Г. Натадзе провел в Тбилисском театральном институте ряд исследований, подтверждающих, что в основе перевоплощения драматического и оперного актера лежит особая установка, сформированная на воображаемую реальность. У актера, который действительно перевоплощается на сцене, возникает установка, соответствующая реальности создаваемого сценического образа. В процессе последующих репетиций она фиксируется (Натадзе, 1972).

Психологическую природу вокального исполнительства с точки зрения теории установки рассматривала И. Е. Герсамия. Автор также считает, что в процессе разучивания вокального произведения у певца формируется специфическая установка на воображаемую ситуацию, и выделяет два плана вокального исполнения: план импульсивного исполнения и план объективации. «План импульсивного исполнения характеризуется непрерывностью, гладкостью и протекает на основе фиксированной установки. ...План объективации используется при работе над произведением, когда отдельные фразы становятся объектами познавательного акта, на которых певец концентрирует свое внимание» (Герсамия, 1978, с. 47). Герсамия так описывает процесс вокального исполнительства: «Будучи в состоянии психофизиологической мобилизованности, настроенности, необходимой для правдивого раскрытия художественного содержания исполняемого произведения, обусловленных установкой на осуществление деятельности, певец направляет «луч ясности и отчетливости» то в одну, то в другую сторону, то на один, то на другой компонент процесса исполнения» (там же). На первый взгляд объективация (произвольное внимание) должна «уничтожить» установку (автоматическое, импульсивное исполнение), однако «луч ясности и отчетливости» не устраняет необходимости в ней. Оба эти состояния взаимодействуют друг с другом, существуя в разных плоскостях творческого процесса: установка – перевоплощение в плоскости

воображаемой жизни создаваемого художественного образа, а объективация – в реальной плоскости технологии вокального исполнения.

Состояние «раздвоения» личности художника является известным условием сценического творчества. Это же состояние лежит в основе и такого более широкого явления, как «игровая деятельность». В этом «особом состоянии сознания», бессознательное психическое раскрывает свои возможности на уровне установочной деятельности певца.

Смысл установочной деятельности направлен на беспрепятственное (безостановочное, стабильное, гладкое) «развертывание» художественного образа средствами эмоциональной выразительности. При этом разум певца (объективация-внимание) сохраняет ясность произвольного контроля, расширяет зону «сознавания-замечания» (по терминологии «гештальт-терапии» Ф. Перлса). Может в любой момент внести коррекции в сценическую, музыкальную или вокальную стороны своего исполнения на уровне отдельных технических приемов.

И. Е. Герсамия отмечает, что сценические задачи певца родственны сценическим задачам драматического актера, но во многом сложнее, чем у него, так как должны учитывать музыкальные и вокальные задачи. Музыкальные задачи: метр, ритм, мелодия, певческий строй, зависимость от партнеров и дирижера и т.д. – непосредственно влияют на певца, чрезвычайно усложняя искусство перевоплощения и его эмоциональную выразительность. Еще более затруднительной делает задачу эмоционального перевоплощения необходимость сохранения приемлемой вокальной постановки голоса. Например, дыхание выходит из-под контроля певца после определенного уровня эмоционального возбуждения. Нельзя петь, если эмоции переходят в смех или в реальные слезы, – нарушается вокальное звукообразование (Герсамия, 1978).

Поэтому во время исполнения на сцене певец вынужден создавать художественный образ специфическим методом. Перевоплощение певца – особое состояние сознания, когда

на сцене, по образному выражению великого певца, находятся «два Шаляпина». Один исполняет вокальное произведение со всей силой чувств, необходимых для создания художественного образа (безостановочная, автоматическая реализация фиксированной установки на «впетое» произведение). Другой наблюдает за ним, сохраняя относительное спокойствие, готовый в любую минуту внести коррекции в вокальные, музыкальные и сценические элементы создаваемого художественного образа (план объективации) или, что точнее, уровень профессионализма музыканта-исполнителя.

Таким образом, в музыкальном исполнительстве вообще и в вокально-хоровом в частности, *следует различать как минимум две системы установок: одна система – фиксирует (разучивает), создает симультанный (единомоментный) образ музыкального произведения, а другая система обеспечивает сам процесс разучивания и исполнения произведений. Для удобства терминологии эти две системы установок можно назвать в единственном числе:* ***фиксированная установка на произведение*** *(симультанный образ) и* ***исполнительская установка*** *(уровень профессиональной готовности музыканта).*

В этом особом состоянии сознания, с одной стороны, вокалист активно действует и выражает эмоции, с другой стороны – сохраняет спокойствие «расширенного сознавания». Деятельность певца-актера реализуется, но не «захватывает» его своими сценическими переживаниями. В этом состоянии раскрываются творческие возможности бессознательного и при этом певец контролирует эстетически приемлемую форму технического и художественного единства образа.

Практические занятия

Обучающиеся выходят работать со своими произведениями. Следует обращать внимание на то, чем отличается

внутреннее видение-слышание автора партитуры от реального звучания хора. Дирижеры добиваются видений-слышаний сочиненных ими произведений от певцов при помощи «подлинных дирижерских действий» или словами разъясняют им «киноленту» своего видения партитуры.

После работы дирижера певцы анализируют его действия с позиции наличия и непрерывности «киноленты видений» у него и у хора.

АТ
«Сбрасывание зажимов»

Сядьте в удобную позу. Вчувствуйтесь в большой..., средний..., малый круги внимания. Обведите лучом внимания все свое тело (внутренний круг внимания). Ещё и ещё раз.

Ваша задача сейчас максимально освободиться от всех мышечных зажимов, которые называют «остаточными напряжениями». Это напряжения, по большей части, не улавливаемые сознанием, но создающие тон самочувствия. Сбрасывание этих напряжений, мышечное освобождение - обязательное начало любого занятия АТ. От облегчения засыпания до свободы в общении - вот диапазон достигаемых результатов.

Чтобы сбросить мышечный зажим, нужно сделать хотя бы небольшое, едва заметное движение. Сделайте его... Это микродвижение, внутреннее дуновение – при нем мышца даже не движется, а как бы слегка оседает...

Поначалу излишнее внимание к мышцам может вызвать не расслабление, а, наоборот, напряжение. «Поймать» ощущение расслабления можно только исподволь, как бы между прочим. Расслабиться трудно потому, что для этого не нужно предпринимать никаких усилий (Леви, 1973, с. 68 – 69. Ред. Ю.К.).

Прожектор следует оптимальной стратегии поиска. Следуйте и вы ей, сбрасывая мышечные зажимы во время АТ. В первые несколько секунд стремитесь сбросить напряжение как бы целиком, сразу со всех точек тела: это вам частично дает уже поза. Пусть прожектор вашего внимания пару-другую раз обойдёт всё тело, не особенно задерживаясь: наиболее сильные зажимы «всплывут» сами собой (Леви, 1973, с. 70.).

«Учусь смотреть»

В удобной, свободной, расслабленной позе в течение одной, двух или трех минут пристально рассматривайте – освещайте «прожектором» внимания любой предмет (нотную строчку, руку дирижера, звучащую музыку, один из инструментов симфонического оркестра, одну из партий хора, одного из певцов). При этом можно моргать сколько угодно. Но взгляд должен оставаться в пределах предмета. Вы, возможно, заметите, что внимание, несмотря на то, что вы продолжаете смотреть или слушать, стремится оттолкнуться от предмета, уйти куда-то по цепочкам внутренних ассоциаций – возвращайте его снова и снова. Разглядывайте (вслушивайтесь) предмет вдоль и поперек, находите все новые мельчайшие детали... Повторяйте это упражнение, пока внимание ваше не будет удерживаться на предмете легко. Это значит, что оно само нашло свой оптимальный ритм (Леви, 1973, с. 52.).

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое хоровое исполнительство?

2). Что такое интерпретация музыкального произведения?

3). Расскажите об особенностях известных вам форм хорового исполнительства.

4). Что такое певческая установка?

5). Что такое «два Шаляпина»?

6). Расскажите о фиксированной установке на произведение.

7). Расскажите об исполнительской установке.

Рекомендуемая литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс.– Л., 1971.
2. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования.– М., 1984.
3. Бассин Ф. В. О некоторых современных тенденциях развития теории бессознательного: установка и значимость // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования, т.IV.– Тбил., 1981.
4. Герсамия И. Е. К проблеме психологии творчества певца.– Тбил., 1978.
5. Кузнецов Ю. М. Взаимодействие сознательного и бессознательного в вокальном исполнительстве // Философия. Эстетика. Культурология.– М., 1994 б.
6. Морозов В. П. Резонансная теория пения. – М., 2001.
7. Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения.– Тбил., 1972.
8. Шерозия А. В., Прангишвили А. С., Бассин Ф. В. Об отношении активности бессознательного к художественному творчеству и художественному восприятию // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования, т.II.– Тбил., 1979.

ТЕМА 6

Хор и хоровые партии его составляющие

Основные положения

Определения понятия «Хор» П. Г. Чеснокова, Г. А. Дмитревского, А. А. Егорова, К. К. Пигрова, В. Г. Соколова и В. И. Краснощекова.

Общие характеристики различных *типов* хора.

Наименьшее количество певцов в хоровой партии.

«*Вокально-хоровая установка*» – профессиональная предуготовленность певца к музыкальному исполнительству в условиях хорового ансамбля и строя.

«*Дирижерская установка*» – профессиональная предуготовленность дирижера к организации и управлению процессами музыкального и, в частности, вокально-хорового исполнения.

Мотивация действий дирижера далеко не однозначна мотивации действий певца.

Работа воображения необходима для обновления «износившегося, истертого» подлинного действия.

Теоретическая часть

Хор – это, прежде всего, организованный коллектив поющих людей, в котором обязательно должно быть несколько различных групп голосов, называемых партиями. Хоровые партии группируются по характеру звучания и диапазону голосов.

Замечательный дирижер и теоретик хорового искусства П. Г. Чесноков предлагает свое определение: «Хор – это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, активно выработанные нюансы» (Чесноков, 1961, с.25-26). Однако П. Г. Чесноков приводит и другое, более близкое современной точке зрения определение хорового коллектива: «Хор a`capella представляет собой полноценное обьединение значительного числа человеческих голосов, способное передать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей, чувств, выражаемых в исполняемом сочинении» (Чесноков, 1961, с.19).

Более краткое определение дает Г. А. Дмитревский: «Хором называется коллектив певцов, организованный для совместного исполнения» (Дмитревский, 1948, с. 12). Автор обращает внимание на то, что в хоре должно быть соблюдено количественное и качественное соотношение голосов, обеспечивающее владение всеми элементами хоровой звучности, необходимое для осуществления стоящих перед ним задач.

А. А. Егоров приводит такое определение: «Хором называется более или менее многочисленная группа певцов, исполняющих вокально-хоровое произведение» (Егоров, 1938, с.13). «Хоровой коллектив a'capella – это своеобразный вокальный оркестр, который на основе синтеза музыки и слова передает своими богатыми вокальными краскам идейно-художественные образы музыкального произведения» (Егоров, 1938, с.6).

К. К. Пигров приводит такое определение: «Хор – это организованный коллектив певцов. Такое определение охватывает собой всевозможные певческие коллективы самых разнообразных квалификаций, исполнительской манеры, репертуарной направленности, способов формирования и комплектования» (Пигров, 1964, с.21).

В. Г. Соколов формулирует понятие о хоре следующим образом: «Хором называется такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для того, чтобы передать те мысли и чувства, то идейное содержание, которое заложено в произведении» (Соколов, 1959, с.12).

Обобщая все приведенные формулировки, В. И. Краснощеков дает следующее определение: «Хор – это большой вокально-исполнительский коллектив, который средствами своего искусства правдиво, художественно-полноценно раскрывает содержание и форму исполняемых произведений и своей творческой деятельностью способствует идейно-эстетическому воспитанию народных масс. Как музыкально-исполнительский «инструмент» хор представляет собой ансамбль вокальных унисонов» (Краснощеков, 1969, с.81-82).

Для записи хорового произведения существуют общепринятые правила, благодаря которым мелодическая линия каждой партии отчетливо видна. Такая запись носит название хоровой партитуры.

В случаях разделения хоровых партий на два голоса (divisi) группа, исполняющая верхний голос, называется первые, нижние – вторые.

Принято различать *тип* и *вид* хора.

Вид хора – это количество голосов в хоровой партитуре.

Тип хора определяется в зависимости от того, какие партии составляют коллектив., То есть этот признак относится составу хора. Различают однородные, смешанные или особые составы хоров.

Однородный женский хор – (фа – до3) отличается яркими колоритными красками, хотя выразительные и тембральные возможности ниже, чем у мужского хора. Сила звучания меньше, доступны произведения лирико-драматического, шуточного склада, но героический репертуар неубедителен.

Однородный мужской хор – (Соль, Ля к-окт. – до2) – обладает большими диапазоном динамического развития от pp до ff, яркими тембральными красками. Тенора ведущие, и в отличии от смешанного хора, поют более плотным, грудным звуком.

Детские хоры (средний хор) – (ля – соль2, ля2 – до3 – ре3) – девочки сопрано и альты, мальчики (отличающиеся особой «серебристостью»тембра) дисканты и альты. Детский хор отличается прозрачным звучанием, репертуар ограничен, сила звука небольшая, выразительные и технические возможности связаны с возрастом:

Младший хор – 1 – 4 классы – легкое звучание, в основном унисонное пение, хотя эти эти характеристики зависят от постановки голоса и профессионализма хормейстера.

Средний хор – 4 – 7 классы – обладают наилучшим для детского хора вокальными и динамическими возможностями.

Старший хор – 8 – 11 классы – в послемутационный период у юношей проявляются мужские регистры, возможно исполнение партитур смешанного хора, однако выразительные, тесситурные возможности ограничены.

Смешанный хор – мужские и женские (детские) голоса – Соль, Ля контр октавы – ля2, до3) – обладают наилучшими выразительными возможностями, по силам любой репертуар.

Четыре партии голосов – Сопрано, Альты, Тенора, Басы – представляют собой хор, если количество певцов в каждой партии будет примерно одинаковым. Наименьшее число голосов в партии – 3 певца. В этом случае при исполнении продолжительного звука один из певцов может сменить дыхание, в то время как голоса остальных будут продолжать звучать (вспомним, что основное условие хорового пения -

наличие специфического тембра, получающегося от смешения в мелодической линии нескольких голосов):

Сопрано – 3 + Альты – 3 = 6 певцов;

Тенора – 3 + Басы – 3 = 6 певцов.

Таким образом наименьшее количество певцов (камерный хор) для исполнения восьмиголосных партитур смешанного хора – 24 певца.

Особый состав хора – это хоровой коллектив с нестандартным набором партий. Например: однородный женский хор с партией басов или однородный мужской хор с партией дискантов и т.д.

В хоровом искусстве дирижер и хор объединены процессом интерпретации хоровой партитуры, созданием художественного образа. Но каждый из них участвует в этом процессе по-своему. Дирижер организует интерпретацию при помощи языка жеста, пластики и мимики, а певец реализует художественный образ в звучании, опираясь на дирижерские знаки.

Певческий аппарат артиста хора регулируется психофизиологическим механизмом певческой установки, основанной на вибро- и барорецепции (ощущениях вибрации и давления) (Морозов, 1977), а также, частично и на слуховые ощущения. Однако установка певца хора отличается от установки солиста по многим параметрам. В частности, при хоровом исполнении гораздо большее значение приобретает зрительный канал рецепции и особое профессиональное качество – «ансамблевое чувство» (Чесноков, 1961). Поэтому для удобства анализа хорового пения, по всей видимости, целесообразнее использовать особый термин – вокально-хоровая установка. Таким образом, под термином *«вокально-хоровая установка» подразумевается профессиональная предуготовленность певца к музыкальному исполнительству в условиях хорового ансамбля и строя*.

Дирижерский аппарат соответственно также регулируется психофизиологическим комплексом установок, однако, в отличие от певческой деятельности, в основе дирижирования

лежит «слухо-двигательная координация» (Казачков, 1970). Поэтому, для разграничения понятий хороведения одновременно с термином «вокально-хоровая установка», следует назвать *«дирижерской установкой» профессиональную предуготовленность дирижера к организации и управлению процессами вокально-хорового исполнения* (Кузнецов, 1992).

Оба исполнителя хоровой музыки создают единый художественный образ во взаимодействии друг с другом. На разных этапах подготовки и проведения выступления это взаимодействие осуществляется по-разному. В основе разновидностей дирижерско-хоровой коммуникации лежит изложенное выше взаимоотношение объективации и автоматизмов в процессе разучивания вокального произведения. И дирижер, и певец реализуют свое искусство на сцене при помощи «двух Шаляпиных». В процессе исполнения дирижерская и вокально-хоровая установки дополняют друг друга, сохраняя при этом собственную автономность регуляции.

Существенная особенность хоровых репетиций заключается в неизбежности многократного повторения одного и того же отрывка или фразы. Часто дирижер мотивирует такие повторения технологической необходимостью. Пытается *через сознание певца* добиться исправления того или иного элемента вокально-хоровой техники.

Однако *мотивация действий дирижера далеко не соответствует мотивации действий певца*. Поэтому певец начинает повторять одно и тоже автоматически, как «заведенная пластинка».

Более того. Долгий певческий выдох действует угнетающе, тормозит работу центральной нервной системы. А это способствует психическому торможению и затруднению вмешательства сознания в работу.

Реальная возможность «разбудить» заторможенного певца – это вернуть ему интерес (силу мотивации действий). Сделать это можно при помощи введения нового или измененного предлагаемого обстоятельства.

Активная *работа воображения, направленная на новый и неожиданный вымысел, вернет голосовому аппарату его эмоциональную природу*. Подходящая для данного элемента вокально-хоровой техники ассоциация поможет исправить ошибку.

Работа воображения необходима для обновления «износившегося, истертого» подлинного действия. Однако вымысел на основе «если бы» и «предлагаемых обстоятельств» должен быть точно рассчитан на какую-либо конкретную дидактическую или стратегическую задачу учебной работы с хором.

Практические занятия

1). Студенты продолжают работу над своими произведениями. Выходя к хору, они формулируют «предлагаемые обстоятельства» в соответствии с литературным текстом произведения.

2). Педагог останавливает репетицию и рассказывает, что мышечные зажимы (мимические, шейные, на руках) могут блуждать, но всё же у каждого есть свои «излюбленные».

Надбровье, переносье, веки – особенно сильно и постоянно напряжены у людей, привыкших сосредоточенно думать над тяжкими проблемами, в том числе и о своём здоровье.

Рот, губы, челюсти – у тех, кто страдает от одиночества, раздражителен и плаксив.

Шея, затылок, плечи – «тоническая сутулость», «прибитость» – у неуверенных в себе людей, часто ещё совсем молодых.

Руки в локтях и пальцы рук – зажим свойственный людям раздражительно-беспокойным, мнительным, избыточно деятельным.

Гортань, глотка, диафрагма, брюшной пресс – зажимаются при дыхании, особенно в речи. Эти зажимы способ-

ствуют неуверенности, скверному настроению и часто составляют существенный компонент заикания.

3). Один из студентов поворачивается спиной к хору, а группа поет одно из произведений, специально вызывая указанные зажимы. Задача слушающего – охарактеризовать «зажатый» звук, подбирая как можно больше образных терминов и, повернувшись, продирижировать группой так, чтобы снять именно этот зажим. Пропеть несколько раз, зажимаясь и расслабляясь. Студенты выходят из группы, определяют и исправляют дефекты звучания хора.

АТ
«Учусь внимать» (ритмическое созерцание)

Выберите любой предмет (звучание камертона, нотную строчку). Внимание! Впивайтесь в него «прожектором» и делайте спокойный вдох. Затем также спокойно выдыхайте. На выдохе закрывайте глаза – «стирайте впечатление». На вдохе снова открывайте и снова впивайтесь, смотрите (слушайте). Так – 10 раз. Сделайте наоборот: созерцайте на выдохе и стирайте на вдохе. Возьмите любой другой темп. Вы заметите, что ритмическое созерцание дается намного легче (Леви, 1973, с. 52.).

Мышечные зажимы

Сочетания разнообразных зажимов – неисчислимое множество. Понаблюдайте немного за собой в жизни и на занятиях, и вы сможете обнаружить свои «излюбленные», после этого имеет смысл заняться ими специально (Леви, 1973, с. 71.).

Контрольные вопросы по теме

1). Какие определения понятия «Хор» вы можете процитировать?

2). Что такое «тип» хора?

3). Перечислите характеристики однородных хоров.

4). Перечислите характеристики детских хоров.

5). Перечислите характеристики смешанного хора.

6). Что такое «певческая установка?

7). Что такое «дирижерская установка».

8). При помощи каких средств можно разбудить «заторможенного» певца?

Рекомендуемая литература

1. Дмитревский Г. А. Хороведение и управление хором: Элементарный курс.– М., 1948.
2. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором.– М.–Л., 1951.
3. Казачков С. А. О дирижерско-хоровой педагогике.– М., 1970.
4. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения.– М., 1968.
5. Кузнецов Ю. М. Исполнение хорового произведения с позиции психологической установки // Работа хормейстера в детском хоре.– М., 1992.
6. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи.– Л., 1977.
7. Пигров К. К. Руководство хором.– М., 1964.
8. Соколов В. Г. Работа с хором.– М., 1959.
9. Чесноков П. Г. Хор и управление им.– 2 изд.– М., 1961.

ТЕМА 7

Строение голосового аппарата

Основные положения

Развитие сценического внимания всех пяти органов чувств в реальной плоскости.

Голосовой аппарат состоит из трёх частей: 1) органы дыхания, 2) звукообразующие органы, 3) звукооформляющие органы.

Необученные голоса пользуются натуральным, невыровненным, «удобным» для данной тесситуры резонатором (вверху – верхним, внизу – нижним).

Правильное пение – использование на всем диапазоне смешанного звучания, грудного и головного резонирования.

Три теории пения.

Операциональный уровень вокально-хоровой установки фиксирует приспособительные, вспомогательные операции, регуляция которых в норме всегда осуществляется без вмешательства сознания (непроизвольно).

Фиксирование сознания ученика на работе голосовых связок приводит к доминированию у певца «связочных» ощущений и формированию неправильных представлений о зависимости голоса от работы голосовых связок.

Теоретическая часть

В каждой сфере творческой деятельности человека необходимо внимание, сосредоточенность мысли, чувств и целиком всего организма. Все это во многом зависит от волевых качеств человека. Одним из элементов психотехники сценического творчества является *«Сценическое внимание»* (Станиславский, 1954-1961, т. 2).

Сценическое внимание должно быть *произвольным* (то есть находиться в зависимости от нашей воли так же, как в обычной жизни) и *непрерывным*. В хоровой деятельности встречается много различных обстоятельств, которые убивают сосредоточенность и вызывают рассеянность. Организационные моменты на репетиции, волнение публичного творчества, реакция зрительного зала, чувство ответственности перед коллективом, жажда успеха, самолюбие, тщеславие и т.д. А все, что отвлекает наше внимание и рассеивает его – весьма опасно в искусстве. В такие моменты творчество прекращается.

Мы уже начали тренировать внимание («Четыре круга восприятия»), но эту работу нельзя прекращать. Развитое сценическое внимание в реальной плоскости во многом помогает успешной работе с хором. Однако следует учесть что внимание надо развивать по всем пяти органам чувств: зрению, слуху, осязанию, обонянию и вкусу. Каждый из внешних органов чувств добавит вокально-хоровой работе новые возможности. Зрение и слух позволят выборочно менять круги восприятия хора, партии или отдельного певца («объект-точка»). Развитое осязание обогатит ваш дирижерский показ. Обоняние и вкус – расширят приемы вокальной работы с хором. Не забывайте, что сценическое внимание в реальной плоскости требует регулярной работы по развитию всех пяти органов чувств.

Теперь особое внимание! Мы будем говорить о трех слагаемых голосообразования. И об одном из них, а именно о «звукообразующих органах», нельзя ни при каких обстоятельствах репетиции или вокального урока с хоровыми (а тем более с сольными) певцами говорить. Мы будем говорить о «заминированной зоне» голоса: о гортани и работе голосовых связок. (Это место певческого аппарата ранее называли «голосовыми связками», потом недолго именовали «голосовой щелью» или «голосовыми складками», а теперь, снова вернулись к термину «голосовые связки»).

Итак, голос действительно возникает из работы гортани и резонаторов, но звук непосредственно самих «голосовых связок» на звучание человеческого голоса не похож ни в коей степени. На оперированной и изолированной гортани этот звук абсолютно неприемлем эстетически и может быть сравним со звуком, издаваемым надутым шариком, у которого слабо натянули «сосок» и выпускают воздух, который в нем вибрирует. Как вы сами понимаете, на человеческий голос такой звук не похож. «Человеческим» этот звук становится только при работе певческого дыхания и резонирования.

Теперь поговорим непосредственно об органах голосообразования.

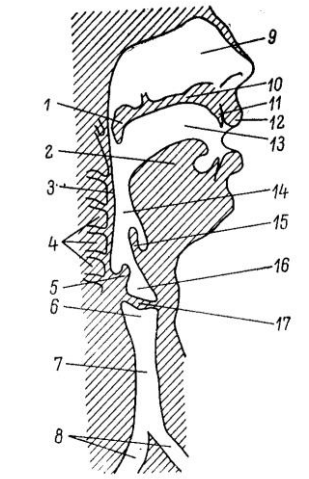
Голосовой аппарат состоит из трёх частей: 1) органы дыхания, 2) звукообразующие органы, 3) звукооформляющие органы.

Органы дыхания. В легкие вмещаются 5 – 6 литров воздуха. Бронхи и трахеи подают воздух к голосовым связкам (складкам). Диафрагма и мышцы брюшного пресса регулируют подачу воздуха к голосовым складкам по силе.

Звукообразующие органы. Источником звука является гортань. В середине гортани находятся расположенные горизонтально голосовые связки, которые «наружной» стороной прикреплены к щитовидному хрящу и образуют острый угол. Сдвигают и раздвигают связки с «внутренней» стороны черпаловидные хрящи. Связки очень эластичны, могут колебать-

ся всей своей массой и одними только краями или даже их частью. Высота звука зависит от частоты колебаний.

Рис. 2. Схема голосообразующего тракта человека в саггитальном разрезе.



1 – мягкое небо, *2* –- язык, 3 – задняя стенка глотки, *4* – контуры шейных позвонков, *5* – контуры черпаловидных хрящей гортани, *6* – подсвязочное пространство, *7* – полость трахеи, *8* – бронхи, *9* – носовая полость, *10* – твердое небо, *11* – зубы, *12* – верхняя губа, *13* – ротовая полость, *14* – полость глотки, *15* – надгортанник, *16* – надгортанное пространство, *17* – голосовые связки.

Гортань с голосовыми связками – бессознательно регулируемый компонент голосового аппарата, более того – *вмешательство сознания в их работу может привести к серьёзным и даже необратимым нарушениям*.

Для певца существует только дыхание (органы дыхания), резонаторы (ощущение «эха» в голове, груди и полости рта) и артикуляция. То есть звукооформляющие органы. Гортань (звукообразующие органы) «не терпит» даже малейшего

упоминания, «зажимается» от одного зажатого звука, услышанного певцом.

Звукооформляющие органы. Снизу и сверху гортани находится целый ряд резонаторов. *Резонатор* – объём воздуха, заключённый в упругие и отзывающиеся на определенные тона стенки, то есть полость, окрашивающая звук обертоновым рядом и многократно усиливающая громкость звучания.

Полость рта – важнейший из резонаторов. В ней, при взаимодействии губ, зубов, языка и щёк, звук оформляется в определенные гласные, а все остальные полости приспосабливаются к любому звуку, придавая ему силу и окрашивая его различными тембровыми красками.

Различают нижние и верхние резонаторы. При *нижнем резонировании* используется область грудной клетки (бронхиальное дерево). Голос звучит полно, сочно, «мясисто». При *верхнем резонировании* (надставная труба, пазухи) образуется головное звучание. Голос звучит ярко, звонко, с «металлом».

Необученные голоса пользуются натуральным, невыровненным, «удобным» для данной тесситуры резонатором (вверху – верхним, внизу – нижним). У них голос на разных участках диапазона звучит по-разному. Необученный певец, исполняя гамму снизу вверх, на подходе к определенным нотам, чувствует неудобство, берет дыхание (смена механизма) и начинает петь другим звуком, в результате получается «пёстрое» звучание.

Правильное пение – использование на всем диапазоне смешанного звучания, грудного и головного резонирования. Нижние и верхние резонаторы должны работать одновременно. При движении голоса вверх «высвечивается» головное звучание, но заботиться надо о «мягком» и более «теплом» грудном звуке. При движении голоса вниз, «высвечивается» грудное звучание, поэтому певец должен заботиться о более «ярком» и «светлом» головном звуке.

Следует отдельно сказать о резонаторных ощущениях у высоких женских голосов. Без сомнения, в их пении доминируют ощущения головного резонирования. Однако это не

означает, что в формировании их звука грудные резонаторы не участвуют. Просто частоты грудного резонирования у сопран выше порога чувствительности виброрецепторов их грудной клетки. Поэтому методически, при вокально-хоровой работе с этими типами голосов, будет верно опираться на их более сильные ощущения звука в головных резонаторах.

Поставленный голос можно определить по трем показателям: 1) выровненным вокальным гласным; 2) выровненному тембру на всем диапазоне; 3) умению петь тихо в верхнем регистре и умению прозвучать (без форсирования голоса) в нижнем регистре.

Резонаторы имеют большое значение для пения. Выдающийся ученый, доктор биологических наук, член нескольких, в т.ч. и международных академий Владимир Петрович Морозов создал, после многих лет изучения певческого голоса, новую теорию пения – «Резонансную теорию искусства пения». Автор рассматривает семь важнейших функций певческих резонаторов: «…1) *энергетическая* – как свойство резонаторов усиливать певческий голос; 2) *генераторная* – резонаторы как неотъемлемая часть общей системы генерации и излучения певческого звука; 3) *фонетическая* – формирование гласных и согласных, дикция; 4) *эстетическая* – обеспечение основных эстетических свойств певческого голоса; 5) *защитная* – семь механизмов защиты гортани и голосовых связок от перегрузок и травмирования; 6) *индикаторная* – вибрация резонаторов как индикатор (показатель) их активности и физиологическая основа настройки резонаторной системы; 7) *активизирующая* – вибрация резонаторов как рефлекторный механизм повышения тонуса гортани, голосовых связок и всего голосового аппарата в целом…» (Морозов, 2002, с.340).

Помимо *резонансной теории пения* В. П. Морозова известно еще две теории пения: миоэластическая (от мио – мышечный, эластик – упругий) и нейрохронаксическая (от нейро – нервный, хронос – время).

Миоэластическая теория пения была сформулирована в середине XIX века. Она основана на очевидном факте, что звук голоса образуется от быстрых смыканий упругих связок под действием струи воздуха. Это так, но вопрос в том, насколько такой «связочный» звук совместим с искусством пения, в особенности с его академическим направлением.

Нейрохронаксическая теория пения была создана замечательным французским ученым Раулем Юссоном во второй половине XX века. Автор утверждал что голосовые связки самостоятельно движутся со звуковой частотой, прерывая струю воздуха. Однако многочисленные исследования основных положений теории Р. Юссона, проведенные другими исследователями, не подтвердили его выводов. В настоящее время нейрохронаксическая теория пения считается ложной. Однако, прекрасная книга Р. Юссона «Певческий голос» полна интересных наблюдений, в т.ч. и о классификации певческих голосов (Юссон, 1974).

Существуют еще две теории фонации: 1) *биомеханическая теория*, описывающая движения голосовых связок более подробно (в соответствии с эффектом Д. Бернули, когда в соответствии с сечением происходит размыкание или «подсасывание» связок друг к другу) и 2) *мукоондуляторная теория*, описывающая сложные движения специфически подвижной слизистой оболочки голосовых связок. Очевидно, что обе эти теории являются продолжениями и уточнениями миоэластической теории пения.

Поставленный голос хорового певца означает сформированную вокально-хоровую установку. Мы уже говорили, что такая установка – сложный психофизиологический комплекс. Вокально-хоровая установка является механизмом, обеспечивающим успешность хорового исполнения и объединяющим воедино эмоциональное и рациональное, выразительное и техническое. В соответствии с исследованиями А. Г. Асмолова, можно выделить три уровня такой установки: операциональный, целевой и смысловой (Асмолов, 1981; Кузнецов, 1993, 1994 б).

Операциональный уровень вокально-хоровой установки фиксирует приспособительные, вспомогательные операции, регуляция которых в норме всегда осуществляется без вмешательства сознания (непроизвольно) (Асмолов, 1981). Операциональный уровень в основном относится к биофизическим, фундаментальным основам постановки голоса. На этом уровне регулируется бессознательное, комплексное взаимодействие работы органов певческого дыхания, резонирования и голосообразования. Работа певческого аппарата на этом уровне осуществляет «органическое» взаимодействие многих частей и функций тела певца, в строгом соответствии с акустическими, техническими или смысловыми задачами фонации (Кузнецов, 2007).

Можно, например, произвольно сделать тембр голоса светлее, раздвинув в стороны уголки губ, или темнее, вытянув вперед губы и «переокруглив» звук, но нельзя сделать такой светлый тембр радостным или такой темный тембр печальным, не почувствовав радости или печали, так как характеристика эмоционального тембра значительно богаче, разнообразнее и органичнее, включает гораздо больше акустических параметров, чем единичный прием регулирования окраски.

Операциональный уровень вокально-хоровой установки обеспечивается биологически согласованной работой сотен мышц, поэтому, если постараться привлечь внимание певца только к одной какой-нибудь их группе, то все другие комплексы мышечных движений теряют общую согласованность. Например, звучание голоса действительно зависит от колебаний голосовых связок и движений черпаловидных хрящей, однако многие певцы и хоровые дирижеры считают гортань «заминированной зоной», стараются избегать малейших ощущений в этой области, отвлекая сознание поющего на работу диафрагмы или резонаторов. Но есть и другие школы, которые, понимая очевидную взаимосвязь голосовых связок и голоса, не учитывают бессознательной природы

операционального уровня певческой или вокально-хоровой установки.

В. П. Морозов обращает внимание на две противоположные психологические установки, исповедуемые разными школами вокальной постановки голоса. Одна – «связочная», а другая – «резонансная». «...Постоянные разговоры педагога о голосовых связках, постоянное фиксирование сознания ученика на работе голосовых связок приводит к доминированию у певца «связочных» ощущений и формированию неправильных представлений о якобы полной зависимости характера голоса от работы голосовых связок. Но представление, как известно из психологии, рождает соответствующие движения и в конечном счете определяет результат. Именно у такого певца мы услышим тяжелый «связочный» звук и всевозможные горловые оттенки тембра» (Морозов, 1977, с. 193). Автор считает, что формирование у певца «связочных» представлений о работе голосового аппарата недопустимо и «...несравненно более перспективными и правильными следует считать те вокально-педагогические направления, которые в качестве своей основной стратегической линии предусматривают максимальную активизацию и развитие резонаторной системы голосового аппарата певца» (там же). Эти выводы полностью согласуются с «органичностью» и непроизвольностью работы операционального уровня вокально-хоровой установки.

Практические занятия

1). Обучающиеся завершают работу со своими произведениями. Основная задача этого практического занятия – научиться дирижировать хором, приспосабливая весь свой дирижерский аппарат к определенному качеству звука и работы резонаторов. Дирижировать «для голоса, а не для «глаза».

На этом занятии дирижерам нельзя использовать словесное объяснение или показ собственным голосом. Необходимо пользоваться только мимикой и жестом.

2). После работы над произведением хор несколько раз исполняет какую-нибудь гамму, например, фа мажор. При первом исполнении гаммы каждый обучающийся дирижирует и поет ее вместе с хором, «вчувствовавшись» в *физические ощущения при своем пении*. При последующих исполнениях гаммы, дирижер не поет, а прослушивая пение других, определяет *отраженными ощущениями* работу певческих аппаратов певцов хора. Задача – жестом регулировать:

1) нижний резонатор;

2) верхние резонаторы (полость рта, мягкое нёбо, лобные пазухи);

3) смешанное звучание (постепенное «высвечивание» противоположных резонаторов).

АТ

«Ритмическое созерцание» («звучание камертона»)

10 – 15 раз на вдохе вслушивайтесь в звучащий камертон (поднося его к уху), «впивайтесь», освещайте звук «прожектором». На выдохе стирайте впечатление (отводя камертон)... Сделайте наоборот: «высвечивайте» звук на выдохе и стирайте на вдохе...

После 10 – 15 повторов на одном типе дыхания, отложите камертон в сторону. Пальцы подберите, вытянув указательный и средний палец. Теперь они – ваш «камертон». Сделайте те действия, которые вы делали с настоящим камертоном (удар о какую-то поверхность, движение руки к уху). Вы должны услышать внутренним слухом явственное звучание камертона. Делайте те же движения, вызывая «звучание камертона» несколько раз, пока звучание не угаснет.

Добейтесь максимального числа «внутренних звучаний» вместе с движениями.

Сравните, с каким типом дыхания внутреннее слышание становится стабильнее.

«Мышечные зажимы» (повторение из темы №6)

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое «Сценическое внимание»?

2). Как развивать органы чувств в реальной плоскости?

3). Чем могут помочь развитые органы чувств в работе с хором?

4). Расскажите о строении голосового аппарата.

5). Чем отличается правильное пение от неправильного?

6). Перечислите функции резонаторов по резонансной теории пения.

7). Расскажите о миоэластической теории пения.

8). Расскажите о нейрохронаксической теории пения.

9). Что такое «Операциональный уровень вокально-хоровой установки»?

10). Чем опасно фиксирование внимание поющего на работе гортани?

Рекомендуемая литература

1. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования.– М., 1984.
2. Кузнецов Ю. М. Эмоциональная выразительность певческого голоса как особое состояние взаимодействия сознательного и бессознательного.– М.: Моск. консерватория НТЦГЗ (секц.асп.), 1993.
3. Кузнецов Ю. М. Взаимодействие сознательного и бессознательного в вокальном исполнительстве // Философия. Эстетика. Культурология.– М., 1994 б.
4. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора.– М., 2007.
5. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи.– Л., 1977.
6. Морозов В. П. Резонансная теория пения. Изд. 2. – М., 2008.

6. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.
7. Юссон Р. Певческий голос. – М., 1974.

ТЕМА 8

Регистровое строение голоса

Основные положения

Регистр – участок диапазона голоса, воспроизводимый певцом при едином механизме голосообразования.

Переходные ноты детских, женских и мужских голосов.

Целевой уровень вокально-хоровой установки объединяет вырабатываемые или уже наработанные навыки и автоматические действия, которые образуются и могут регулироваться на уровне сознания.

В. Г. Соколов подчеркивает специфичность процесса хорового исполнения и не используя психофизиологической терминологии, обращает внимание на установочную взаимосвязь технических средств целевого уровня с операциональным уровнем.

Воображаемая плоскость внимания – это внимание к развитию художественного образа произведения.

Характеристики певческого голоса меняются в зависимости от того или другого пространственного представления певца.

Теоретическая часть

Регистр – участок диапазона голоса, воспроизводимый певцом при едином механизме голосообразования. Различают три регистра: 1) нижний регистр – грудной механизм голосообразования; 2) средний (центральный) регистр – смешанный механизм голосообразования; 3) верхний регистр – головное (фальцетное у детей) голосообразование. На границе регистров находятся зоны звуков, на которых происходит перестройка голосового аппарата – это так называемые *переходные ноты*. На них голос становится тусклым, менее устойчивым в связи с перестройкой звукообразования. Пройдя эту зону, голос становится ярче, звучит увереннее, в новой окраске.

Детские голоса чрезвычайно пластичны и находятся в постоянном изменении. Существуют даже две противоположные школы детского пения: 1) *фальцетное* (головное) пение и 2) *грудное* голосообразование. Мальчики от природы используют грудной регистр, настоящая звучность и сила голоса достигается при использовании смешанного и головного регистра (10 – 13 лет). У девочек от природы смешанный центральный регистр, а грудное и головное (фальцетное) звучание только на крайних нотах. Переходные ноты, как уже указывалось будут зависеть от возраста и от того, приверженцем какой школы оказался хормейстер (подробнее см.Стулова, 1992).

В среднем хоре (11 – 14 лет) у дискантов с *ми2, фа2* открывается замечательный головной регистр.

В старшем хоре (14-17 лет):

у сопрано переходные ноты – *фа1, соль1* – ми2, фа2;

у альтов переходные ноты – ре1 – до2, до#2;

у юношей о переходных нотах говорить не приходится, т.к. в мутационный период они теряют смешанное звучание (голос распадается на два участка: фальцетный в первой ок-

таве и натуральный грудной в малой), а в послемутационный период постепенно налаживается смешанное звучание в середине диапазона.

У *женских голосов* три регистра: нижний (грудной), средний (смешанный, который иногда называют «медиумом», «микстом») и верхний (головной, который иногда называют «фальцет»). Следовательно, две переходные зоны. Верхний регистр женских голосов – смешанный регистр с преобладанием головного звучания. Нижний регистр у большинства женских голосов часто бывает «натуральным» и требует специальной работы по его округлению. Переходные ноты:

сопрано – *ми1, фа1, фа#1 – фа2, фа#2*;

альты – *ре1, ми1 – до2, ре2*.

У *мужских голосов* различается два регистра: грудной и головной (фальцет). При грудном – полное смыкание, складки колеблются всей своей массой и столб воздуха в бронхиальном дереве активно резонирует. Фальцет – колеблются края связок – резонирует полость надставной труды и получается головное звучание. При грудном резонировании голос обладает всеми тембровыми красками. Фальцет слабее, беднее тембром, но увеличивает диапазон на половину октавы. Переходные ноты:

тенора – фа1, фа#1;

басы – до1, ре1.

У мужчин голос ниже переходных нот звучит мощно, имеет красивый певческий тембр. Гибко поддается нюансировке и отзвучивает в груди. Переходные ноты могут быть взяты и в грудном и в фальцетном регистрах. У необученного певца фальцет слабый, «продутый», «флажолетный» (фистула). Слово «фальцет» означает ложный голос. Еще одна особенность мужского голоса – *микст* – подобие опёртого на дыхании фальцета. В этом случае говорят, что верхние ноты берутся не певческим голосом, а облегченным.

Следует сказать что понятие «переходные ноты» не так однозначно. Дело в том, что использование регистров и пере-

ходные ноты зависят от многих факторов. Это и особенности постановки голоса, и типа голоса, зависят они и от индивидуальных особенностей певца. В моей практике встречались неплохие сопрано с верхним *миЬ3*, у которых нижний переход был на фа1, в верхний на до#2. Встречались и мужские голоса (начинающие петь после мутации) с тремя регистрами и, соответственно, с двумя переходными зонами. Но для хоровых партий существуют некие усредненные показатели переходных нот, которые и приводятся здесь. Это некая «средняя температура» всех больных в больнице…

Мне думается, что вопрос об использовании регистров в певческом голосе и переходных нотах нуждается в дополнительных исследованиях.

Целевой уровень вокально-хоровой установки объединяет вырабатываемые или уже наработанные навыки и автоматические действия, которые образуются и могут регулироваться на уровне сознания. В привычной ситуации, когда деятельность сформирована, этот уровень установочной деятельности осуществляется успешно и безостановочно (автоматически), потому что переходит на бессознательно регулируемый операциональный уровень (Асмолов, 1984). Целевой уровень регулирует музыкальные, вокально-хоровые и синтетические средства технического освоения хоровой партитуры, например, музыкальные средства создания художественного образа: лад, мелодический рисунок, темп, метр, ритм, гармония, полифония, динамика, фактура, штрихи и т.д. (Кузнецов, 2007). В. В. Медушевский отмечает (Медушевский, 1976), что каждое отдельное средство не имеет раз навсегда заданного чувства, но у каждого из них есть как бы свой круг эмоциональных выразительных возможностей, область наиболее естественного применения (мажор – радость, минор – печаль и т.д.). Реализация этих возможностей зависит от конкретных условий взаимоотношения с другими средствами.

В. Г. Соколов считал, что «вокально-хоровая техника ...является лишь непременным условием для решения главной задачи, стоящей перед хором как художественно-исполнительским коллективом: это выразительное исполнение хорового произведения...» (Соколов, 1983, с. 71). При этом выразительное исполнение понимается как точное использование средств художественной выразительности. Главным средством художественной выразительности хора, по мнению автора, является мелодия, ее исполнение, соответствующее фактуре и характеру хорового сочинения. Поэтому особое значение приобретают такие параметры художественного, музыкально осмысленного исполнения, как фразировка, цезуры, нюансы, темп, фермата, дикция, характер звуковедения и тембр звучания хора. Соколов подчеркивает специфичность процесса музыкального исполнения на «живом музыкальном инструменте», не используя психофизиологической терминологии, обращает внимание на органическую (установочную) взаимосвязь технических средств целевого уровня с операциональным уровнем, который зависит от отношения самих певцов к исполняемому произведению: «...содержание музыки и текста обуславливает определенный характер звучания произведения: героический, веселый, грустный, лирический... Никогда веселая, жизнерадостная песня не прозвучит соответственно ее содержанию, если у певцов будут скучные лица... Нужно всегда помнить, что исполнению любых, самых различных по характеру хоровых произведений должно сопутствовать вдохновение, основанное на понимании содержания хорового сочинения и владении приемами вокально-хоровой техники» (Соколов, 1983, с. 108).

На прошлом занятии мы говорили о необходимости развивать произвольное сценическое внимание в реальной плоскости. Не менее важным является развитие произвольного сценического внимания в воображаемой плоскости. «В нашем деле важно внутреннее внимание, потому что большая часть жизни артиста на сцене, в процессе творчества, проте-

кает в плоскости творческой мечты и вымысла, придуманных предлагаемых обстоятельств» (Станиславский, 1954-1961, с.120).

Воображаемая плоскость внимания – это внимание к развитию художественного образа произведения. Внимание к тому, что управляет дирижерским жестом, а значит и звучанием хора. Мы должны развить у себя способность видеть развитие образа на внутреннем экране воображения, научиться передавать эти видения хору. Воображаемая плоскость так же как и реальная плоскость имеет свои круги внимания и «объекты-точки». В каждом произведении есть пространство в котором существует лирический герой произведения и объекты, с которыми этот герой так или иначе взаимодействует.

Голос человека в т.ч. и певческий голос сформировался как дистантное средство передачи информации и он приспособлен ко всем пространственным особенностям реального мира. *Характеристики певческого голоса меняются в зависимости от того или другого пространственного представления певца*. Соответственно, если дирижер будет мыслить развитие художественного образа в воображении *пространственно*, то его дирижерский показ также изменится и это отразится на звучании хора.

Практические занятия

Обучающиеся определяют регистры и переходные ноты сначала у себя, а после у других.

1. Определите при помощи вибро- и барорецепции (ощущениями во внутреннем круге внимания) регистры и переходные зоны своего голоса. Определите нотами и запомните свои переходные зоны.

2. Подстраивая свой певческий аппарат к звучанию голоса другого певца определяйте отраженными ощущениями

регистры и переходные ноты вначале у певцов своей, а после - у певцов других партий.

АТ
«Гаммы саморасслабления»

Направьте луч прожектора во внутренний круг внимания. Делайте расслабляющие, легкие, незаметные движения в «высвечиваемых» местах: правая кисть (мужчины начинают с левой стороны), локоть, предплечье, плечо, ключица, лопатки, ребра и так далее по кругу через ноги и закончить кистью и пальцами другой руки. Пройдите лучом внимания два – три расслабляющих круга.

Сожмите челюсти – расслабьте («жевание»), откройте рот широко – («зевание») – отпустите челюсть в положение, которое примет она сама. Заметьте, что, когда сильно сжаты или сильно раскрыты челюсти, задерживается и дыхание. При расслаблении дыхание свободное.

Прижмите язык к нёбу – отпустите. К нижним и верхним зубам, направо, налево. Высуньте язык, что есть силы. Отпустите (свободно отпущенный язык сам собой прикладывается к верхним зубам).

Взор, сведенный вниз и внутрь при спущенных веках, слегка отвисшая и немного выставленная вперед нижняя челюсть с расслабленным, мягко касающимся верхних зубов языком – так называемое «лицо релаксации» (расслабления). Его специально отрабатывают в некоторых вариантах АТ. «Лицо релаксации» помогает быстрее переходить в глубокие фазы АТ (Леви, 1973, с. 73. Ред. Ю.К.).

«Учусь впитывать» (внутреннее звучание камертона)

Непрерывно или ритмически созерцайте звучание камертона или звучание одной ноты на фортепиано. Затем за-

кройте глаза и постарайтесь вызвать его звуковой образ. Сличите мысленное звучание с реальным. Повторяйте так по 5-10 раз в каждом упражнении. Ваша задача – добиться отчетливого внутреннего слышания. Конечно, оно не будет таким ярким как наяву – образ поначалу будет походить на отдаленный призвук, но неотступность сделает свое дело.

Можно подкрепить это внутреннее звучание мышечным движением. Каждый раз, когда вы слушали камертон, вы ударяли его обо что-то – кисть или колено (если сидя). Сделайте то же самое движение, но уже без камертора. Ударьте второй и третий палец (как камертон) обо что-то и поднесите их к уху. Вы увидите, что внутреннее звучание получится значительно ярче. В дальнейшем, после выработки отчетливого внутреннего звучания, можно «двигать» рукой мысленно и, если внутреннее звучание остается отчетливым – рука вам будет уже не нужна. Достаточно только захотеть услышать внутренний камертон, как он сразу же зазвучит.

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое «Регистр»?

2). Что такое «Переходные ноты»?

3). Назовите переходные ноты детских голосов.

4). Назовите переходные ноты женских голосов.

5). Назовите переходные ноты мужских голосов.

6). Чем отличаются женские голоса от мужских?

7). Что такое «Целевой уровень вокально-хоровой установки»?

8). Какая существует взаимосвязь технических средств целевого уровня с операциональным уровнем вокально-хоровой установки?

9). Что такое «Воображаемая плоскость сценического внимания»?

10). Почему надо представлять развитие художественного образа хорового произведения пространственно?

Рекомендуемая литература

1. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования.– М., 1984.
2. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора.– М., 2007.
3. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.– М., 1976.
4. Соколов В. Г. Работа с хором.– М., 1959.
5. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.
6. Стулова Г .П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. – М., 1992.

ТЕМА 9

Детские хоровые партии

Основные положения

У человека – многоплоскостное внимание, и каждая плоскость не мешает другой.

Смысловой уровень вокально-хоровой установки – высший уровень регуляции. Он "собирает" отдельные действия (навыки, автоматизмы целевого уровня) и соответственно вспомогательные, приспособительные операции (операционального уровня) в единый комплекс безостановочной, непрерывной, оптимальной по скорости деятельности.

Доминирующие вербальные представления, которые обычно использует педагог по вокалу или хормейстер, входя в структуру смыслового уровня вокально-хоровой установки, становятся как бы главными "ориентирами" для перестройки всего комплекса звукообразования.

Игровая деятельность начинается с магического «если бы», формирующегося на смысловом уровне и перестраивающего целевой уровень регуляции.

Характеристики детских голосов.

Диапазоны партий детского хора. Примарные зоны.

У человека – многоплоскостное внимание, и каждая плоскость не мешает другой.

Так, например, при разучивании вы дирижируете левой рукой, правой подыгрываете мелодию на фортепиано, мимически имитируете певческую манеру звучания, артикуляцию, зрением контролируете внешнюю работу певческого аппарата хористов, слухом – общее и выборочное (индивидуальное) звучание, и это, не считая оперативного анализирования вокально-хоровых навыков певцов, тактических задач разучивания и общего плана репетиции, к тому же – готовите замечания певцам выборочно, с учетом воспитательной и развивающей задач.

На концерте и на репетиции ежеминутно приходится иметь дело с несколькими объектами и плоскостями внимания. Важно точно понимать, что «одновременность» внимания к нескольким объектам только кажущаяся. На самом деле в психической деятельности человека происходит очень быстрое переключение с одного объекта на другой. Это-то и создает иллюзию «одновременности» и направленности внимания к нескольким объектам.

Мы знаем, что многие совершаемые действия как в труде, так и в повседневной жизни человек выполняет механически. Внимание должно стать таким же, механическим, автоматическим, что значительно поможет сделать его многоплоскостным. Работа с хором любой стадии совершенства, на любом этапе технологической или художественной отделки произведения требует от дирижера постоянного внимания к вокальной стороне хорового творчества. Именно в пении, через вокал передаются все технологические, музыкально-выразительные и художественно-образные слагаемые хорового исполнения.

Смысловой уровень вокально-хоровой установки – высший уровень регуляции. Независимо от произвольности намерений, именно он "собирает" отдельные действия (навыки, автоматизмы целевого уровня) и соответственно вспомогательные, приспособительные операции (операционального уровня) в единый комплекс безостановочной, непрерывной, оптимальной по скорости деятельности (Асмолов, 1984).

На этом уровне формируется тот самый "мотив", который побуждает художника к творческой деятельности. В традиции академического хорового исполнительства смысловой уровень регуляции объединяет творчество дирижера и хора в едином процессе создания интерпретации хорового произведения. Этот уровень вокально-хоровой установки может реализоваться как сознательно, так и бессознательно. Этим, в конечном счете, обеспечивается "успешность" исполнения вокального произведения (по Герсамии). На этом уровне регуляции хорового исполнения сознание певцов и дирижера ("второй Шаляпин"), сохраняя спокойствие, наблюдает за эмоциональной и эстетически оправданной формой реализации художественного образа. Реализацией фиксированной установки на произведение (Кузнецов, 2007).

Единый комплекс певческого аппарата регулируется непроизвольно и целостно при помощи механизмов установки. Отсюда – *особая роль и специфика вокальной и хоровой терминологии*, имеющей образно-эмоциональную природу, воздействующую непосредственно на смысловой уровень формирующейся вокально-хоровой установки. И, следовательно, нижележащие операциональный и целевой уровни будут формироваться в соответствии с доминирующими вербальными представлениями, которые обычно использует педагог по вокалу или хормейстер. Эти представления, входя в структуру смыслового уровня вокально-хоровой установки, становятся как бы главными "ориентирами" для перестройки всего комплекса звукообразования.

Вербальные методы имеют большое значение для решения технических и художественных задач при формировании целевого и смыслового уровня вокально-хоровой установки. Например, хоровая педагогика отмечает необычайную важность первого знакомства коллектива с новым произведением. В этом случае дирижер своим рассказом об авторах музыки и текста, истории создания данной партитуры, а после этого и музыкальным показом вызывает у певцов стремление и желание работать над данным произведением. Атмосферу влюбленности в произведение необходимо постоянно поддерживать весь репетиционный период. "Изучая с хором произведение, указывай певцам на лучшие по замыслу и по музыке части и детали его... Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели" (Чесноков, 1961, с. 238-239). Если этот эмоциональный настрой влюбленности в произведение теряется, то его место в формировании целевого уровня занимает так называемое "натаскивание" певцов при разучивании. При таком методе работы многие тонкости содержания и формы произведения остаются не прочувствованными, а *навязанными* певцам, что непосредственным образом отражается на формировании целевого и операционального уровня вокально-хоровой установки и соответственно все певческие автоматизмы разученной таким способом партитуры не будут соответствовать художественному образу исполняемого произведения. Неорганичность и неестественность впетых при данных условиях средств вокальной и художественной выразительности будут оказывать на слушателей совершенно не то воздействие, на которое рассчитывал композитор.

Особенно внимательным должен быть руководитель детского хора. Для детей привычной формой деятельности является «игра». Игровая деятельность начинается с магического «если бы», формирующегося на смысловом уровне и перестраивающего целевой уровень регуляции. Поэтому пе-

ние детей в значительно большей, чем у взрослых, мере регулируется со смыслового уровня.

Многие педагоги используют эту особенность детей. В частности, замечательный педагог А. Д. Артоболевская создала свою систему обучения детей игре на фортепиано с использованием игровой деятельности и эмоционально значимых образов. Например, у ребенка никак не получается из-за непривычной аппликатуры освоить хроматическую гамму. Ребенок сосредоточился на движениях своих пальцев (мы знаем, что это – сосредоточенность на целевом уровне исполнительской деятельности). Тогда педагог выводит ученика на лестничную клетку и просит его несколько раз скатиться по лестничным перилам. Ребенок в счастье. После этого они возвращаются к роялю и педагог просит ученика «прокатиться по перилам» хроматической гаммой. Полный успех, как будто ученик играл хроматическую гамму всю жизнь. Что же произошло? Ребенок перестал «двигать пальцами» на целевом уровне, т.к. у него на смысловом уровне регуляции деятельности появился целостный образ быстрого и плавного движения.

Дирижер детского хора обязан использовать приемы переключения внимания детей с целевого уровня работы вокально-хоровой установки на более органичный для детского сознания смысловой уровень.

Детские голоса, как мы уже отмечали, постоянно находятся в состоянии изменения, до наступления половой зрелости. Эти изменения проявляются в виде роста гортани, постепенного увеличения диапазона и развития выразительности голоса (связки не утолщаются а удлиняются).

В начальной школе (6 – 10 лет) голосу свойственно звучание натуральных регистров. С 11 лет у мальчиков и у девочек появляются различия в механизме звукообразования.

У девочек проявляется центральный регистр, имеющий от природы смешанное звукообразование, головное и грудное звучание проявляются только на самых крайних нотах общего диапазона.

У мальчиков этого возраста смешанное звучание (если оно не сформировано раньше) можно получить только искусственным путем, а в основном они пользуются грудным звучанием. Научившись пользоваться головным и смешанным регистрами, они значительно расширяют свой диапазон.

Сила детского голоса ограничена. Главная его красота в звонкости, полетности, нежности, непосредственности. Добиваясь при естественной силе звучания полноты, насыщенности, полетности, хормейстер способствует нормальному развитию детского голоса. Младшему возрасту свойственно невыровненные вокальные гласные и отсюда идет пестрота звучания, которая при ненапряженном, спокойном пении будет выравниваться по мере развития тембра. Только в подростковом возрасте, при регулярном пении, тембр приобретает характерные качества:

Сопрано первые (С1) – легкое, светлое звучание присуще большей части диапазона (около 1,5 октав): *до1 – соль2, ля2, си2* (у некоторых – *ре3, ми3*).

Сопрано вторые (С2) – более матовое звучание в верхней части, середина плотнее, звучней: до1 – фа, соль2.

У мальчиков высокие голоса называются дискантами. Первые дисконты могут иметь очень широкий диапазон – *ре, ми* и даже *фа* третьей октавы.

Альты первые (А1) – металлический, насыщенный звук – *(фа), ля – ми2*.

Альты вторые (А2) – отличаются от первых легким, бархатным звучанием диапазона в нижней его части: *фа – до2, ре2*.

Только по диапазону определить голос ребенка (да и взрослого) не всегда удается, поэтому руководитель должен искать *примарную зону* (наиболее естественное, удобное звучание голоса, которое выявляет индивидуальные признаки), определять *тембр*, *переходные ноты* и выявлять способность голоса выдерживать ту или иную *тесситуру*.

С – примарная зона (*си1 – до2*), звук легкий, тембр светлый, прозрачный.

А – примарная зона (*соль1 – ля1*), звук плотнее, тембр звонкий.

Практические занятия

Задача практического занятия – работа с детским хором. Лучше всего – работа с реальным детским хором, но можно и имитировать звук, тембр, примарные зоны детских голосов.

При работе со школьниками следует удерживать свое внимание на качестве певческого звука. После репетиции обучающиеся обязательно обсуждают характеристики голосов (желательно – индивидуально для каждого ребенка):

– *звук* – легкий, высокий, низкий, массивный...

– *тембр* – светлый, темный, прозрачный, густой...

– *примарная зона* – как в пении, так и по естественному звучанию в разговорной речи.

АТ
Расслабление лица и мимические упражнения

Упражнения, как и с телесной мускулатурой, строятся на контрасте напряжения и расслабления и «улавливании» ощущений. Дома надо обязательно «вжиться» в эти упражнения перед зеркалом, в начале без пения, а после и на пении (петь одну и ту же ноту на одном дыхании – начало на зажиме, окончание на расслаблении).

Особое внимание обратите на другие мышечные составляющие работы мимических (эмоциональных) упражнений. Мышцы, особенно при пении будут работать по всему телу, но сильнее всего – на диафрагме.

Проследите зависимость певческого тембра от этих «мышечных патернов».

Сморщите лоб подняв брови («удивление»), – расслабьте. Постарайтесь сохранить лоб абсолютно гладким в течение минуты.

Нахмурьтесь («сержусь») – расслабьте брови.

Расширьте глаза («страх») – расслабьте веки и брови.

Зажмурьтесь («ужас») – расслабьте веки.

Расширьте ноздри («вдыхаю запах») – расслабьте, сузьте – расслабьте.

Оскальте зубы («ярость») – расслабьте щеки и рот.

Оттяните вниз нижнюю губу («отвращение») – расслабьте (Леви, 1973, с. 74. Ред. Ю.К.).

«Внутреннее звучание»
(сначала одноголосное, после – многоголосное)

От полминуты до 2-3 минут «впивайтесь» слухом в один звук, затем другой, например, через терцию. Пусть оба отчетливо «отпечатаются» в мозгу. Затем мысленно воспроизводите вначале первый звук, потом второй... А теперь постарайтесь услышать их одновременно.

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое «многоплоскостное внимание» и как оно проявляется при работе с хором?

2). Что такое «Смысловой уровень вокально-хоровой установки»?

3). Чем так важны слова, используемые дирижером или вокальным педагогом?

4). Что такое «Игровая деятельность» и как она влияет на вокально-хоровую установку?

5). Расскажите о развитии детских голосов.

6). Перечислите диапазоны и примарные тоны партий детского хора.

Рекомендуемая литература

1. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. – М., 1992.
2. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования.– М., 1984.
3. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора.– М., 2007.
4. Стулова Г. П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором. – М., 2005.
5. Чесноков П. Г. Хор и управление им.– 2 изд.– М., 1961.

ТЕМА 10

Хоровые партии смешанного хора

Основные положения

Хоровой партией называется группа певцов хора, имеющих голоса приблизительно одинаковые по диапазону, а также родственные по тембру.

Партии сопрано, альтов, теноров и басов, и голоса их составляющие.

Унисон хора можно изучать спектральными методами: анализ по *огибающим* и по *обертоновому строению* тембра хора.

Тембр – субъективная характеристика качества звука, благодаря которой звуки одной и той же высоты и интенсивности можно отличать друг от друга.

Основной тон, обертоны, низкая певческая форманта, речевая форманта и высокая певческая форманта.

Огибающие спектров хоровых унисонов в определенной мере сопоставимы с огибающими звучания певцов-солистов.

Физический и физиологический унисон.

Певец *создает* свой "инструмент" на операциональном уровне в процессе вокальной постановки, *разучивает* и *вневает* новое сочинение на целевом уровне, а после и *исполняет* выученный, доведенный до автоматизмов операционального уровня репертуар при активном и неотъемлемом участии эмоций.

Хоровой партией называется группа певцов хора, имеющих голоса приблизительно одинаковые по диапазону, а также родственные по тембру. У хоровых партий различают *«Общий»* и *«Рабочий»* диапазон.

Сопрано: в силу выгодного акустического положения чаще всего исполняют мелодию, наиболее гибки и подвижны. Общий диапазон – *до1 – до3*. Рабочий диапазон – *ми1 – ля2*.

Колоратурное сопрано – легкое, подвижное, средний регистр слабый, верх сильный, светлый, блестящий – *ре, ми1 – фа3* (в хоре этот голос нежелателен). В самодеятельном хоре, где могут петь все желающие, иногда хормейстеры ставят колоратур в первые альты, но при этом следят, чтобы они не «давили» на голос.

Лирико-колоратурное сопрано – легкое, напевное, сливается с ансамблем – *до1, ре1 – до3, ре3*.

Драматическое сопрано – большая сила, благодаря хорошо развитому грудному регистру, низ и середина звучит полно, сочно, верх – сильно, насыщенно – *до1, ре1 – до3, ре3*.

Альты: менее гибки и подвижны, обладают красивым, густым тембром. В смешанном хоре чаще исполняют гармонические функции, редко им поручается мелодия. Общий диапазон – *фа, ля – фа2, ля2.* Рабочий диапазон: *ля, си – ре2, фа2*.

Лирическое меццо-сопрано – в центре сила, яркость, верх напряженно и крикливо – *соль – соль2*.

Драматическое меццо-сопрано – густо и твердо звучит в малой и начале первой октав – *фа – фа2*.

Контральто – редкий голос, верх не выразительный, преобладает грудное резонирование (*до, ре – ре1, фа1*), тембр густой – *ре, ми – фа2*.

Тенора: подвижны, легки, не отличаются силой и твердостью, часто ведут мелодию, хороши и для заполнения гармонии. Общий диапазон – *до – до2*. Рабочий диапазон: *ми – ля1*.

Лирический тенор – легкий, полетный тембр, низ тусклый, первая октава звучит сильно и легко – *ре – до2 (миЬ2)*.

Драматический тенор – выразительный, с середины малой октавы звучит плотно, насыщенно, первая октава – сильно, сочно – *до – до2*.

Тенор альтино – очень высокий и редкий голос, низ беден, верх звонок, специфичен – ми, фа – ми2, фа2 и выше.

Басы: фундамент, основа, придают полноту звучания, сочность. Звуки низкого регистра менее удобны, верхние – трудны. Общий диапазон – *До, Ми – фа1, ляЬ1*. Рабочий диапзон: *Фа – ре1*.

Баритоны – в малой октаве звучат легко и насыщенно, низ – глухой, рыхлый – Соль – соль1, ля1.

Центральный бас – в середине – могучая звучность, на «f» и на «p» чувствуется мощь, верх тяжел – *До, Ре – ми1, фа1*.

Октавист – очень низкий голос, верх напряжен и тяжел для пения. Используют на «mp» в a'capella чаще на заключительных аккордах – Ля (Соль) контроктавы – ля, си.

Вспоминая предыдущую тему, следует повторить, что диапазоны хоровых партий зависят от доминирующей школы постановки голоса, отбора типов голосов и их психологических установок. Поэтому во многих книгах, посвященных хоровому пению, показатели диапазонов хоровых партий иногда значительно различаются (подробнее см. Самарин, 2002, с. 70-94).

Чтобы разъяснить это явление, следует еще раз подчеркнуть, что хоровая партия составляется из голосов, отобранных хормейстером в зависимости от его эстетических предпочтений (его понимания о необходимости озвучивания участков диапазона красками регистров). А типы голосов во многом зависят от полученной вокальной школы и «образа

себя», отражаемого в типе голоса. Низкие женские голоса часто предпочитают «считать себя» и, соответственно, петь высоким голосом (несмотря на зажатость голоса или отсутствующую середину диапазона). А тенора часто идентифицируют себя с баритонами или даже с басами, стараясь «задавить» (чтобы хоть как-то звучить) ноты ниже *до#*.

Поэтому, чтобы избежать влияния на объективную картину хотя бы личностного «образа себя», хормейстеру, при прослушивании вновь поступающих в самодеятельный хоровой коллектив, стоит обратить внимание сначала на рост и длину шеи поступающего, после этого – на тон его/ее речевого голоса и только после этого прослушать сам голос (диапазон, переходные ноты и примарную область).

Рост и длина шеи побочно указывают на природу певческого голоса – чем выше человек и чем длиннее шея, тем ниже его голос и, соответственно, чем ниже человек и короче его шея, тем выше его голос. Побочным показателем типа голоса вновь поступающего певца хора может быть и его/ее обычный речевой голос. Если в тембре речевого голоса (независимо от диапазона произношения) доминирует верхний резонатор, то это – сопрано или тенор и, соответственно, при доминировании в тембре нижнего регистра – это скорее кандидат в альтовую или басовую партию (следует еще раз повторить, что этот фактор – побочный, который могут подправить уже непосредственно основные характеристики певческого голоса).

Для того, чтобы понять, что же такое «Унисон хора», «Хоровая партия», нам необходимо ознакомиться с естественно-научными акустическими средствами изучения певческого голоса.

Прежде всего, это спектральные методы акустического анализа звучания хоровых унисонов. К спектральным методам можно отнести анализ по *огибающим* и по *обертоновому строению* тембра хора. Анализ по огибающим тембра дает возможность оценить эстетические и вокальные качества хоровых унисонов по *формантному* строению. Исследования

более мелких структур тембра дают возможность оценить влияние эмоций на *обертоновый* состав хорового унисона и, соответственно, анализировать процесс выстраивания хорового ансамбля и строя.

Тембр хора принято считать главным отличительным признаком хорового искусства, однако объективные показатели тембра – наименее изученная область хороведения (Думбляускайте, 1974). В то же время, изучение певческого тембра аппаратурными методами является надежной основой вокальной педагогики. Например, Г. П. Стулова, с позиций спектрального анализа в сопоставлении с исследованиями биомеханизмов голосообразования, теоретически обосновала методику развития детского голоса (Стулова, 1992).

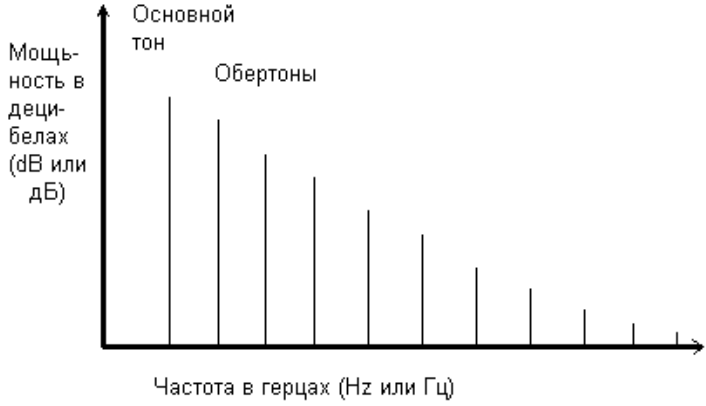
Музыкальная акустика рассматривает понятие «тембр» как «...отражающее субъективную характеристику качество звука, благодаря которой звуки одной и той же высоты и интенсивности можно отличать друг от друга. Основными объективными параметрами, определяющими оценку тембра музыкантами, являются спектр и характер переходного процесса основного тона и обертонов. Кроме основных параметров звука, характеризующих его тембр, имеется ряд дополнительных. К ним относятся: реверберация, вибрато, унисон (физический или физиологический), негармоничность обертонов, биения ...» и т.д. (Кузнецов Л. А, 1989, с. 74). Следовательно, тембр характеризуется не только основными, спектральными, но и рядом дополнительных акустических параметров. Для хорового искусства проблемы спектрографических исследований во многом связаны с проблемой качества унисона, частного ансамбля хоровой партии.

Малое число аппаратурных исследований ансамбля и строя хора усиливает значимость и ценность каждого из них. Остались малоизвестными результаты экспериментов Лоттермозера и Мэер, обнаруживших, что хоровой унисон может выстраиваться певцами с точностью в 1 герц, а также Тернстрема и Сундберга, показавших, что стандартное отклонение фонационной частоты при исполнении фразы хоровым

унисоном басов равнялось 13 центам (Sundberg, 1987). В то же время стали широко известными данные исследований А. А. Банина (Банин, 1970), показавшего, что хоровой унисон полноценно воспринимается слухом даже в виде широкой зоны частот, а также утверждения У. Кока (Кок, 1974) о том, что спектр хорового унисона «мало дифференцирован» и «шумоподобен».

Известно, что музыкальный звук имеет спектр, то есть включает в себя набор призвуков – обертонов. Большинство звуков, в том числе и звук фортепиано имеют т.н. «падающий» спектр, при котором самый громкий призвук – это основной тон, а все другие призвуки (обертоны или гармоники) постепенно затухают. Такой спектр представлен на рисунке № 3.

Рис. № 3
«Падающий» спектр



Основной тон отождествляется со звуковысотной характеристикой слышимого, а набор гармоник – с тембральной его характеристикой. Звуковысотность значительно влияет на тембр и, наоборот, поэтому музыкальное восприятие двухкомпонентно, включает как звуковысотные, так и темб-

ральные составляющие любого музыкального звука (Володин, 1970).

Звук певческого голоса (в том числе и хорового звучания) имеет несколько другой спектр. Певческие резонаторы усиливают группы обертонов. Группы обертонов, усиленных резонаторами называют «Формантами». В певческом голосе три форманты: «Низкая певческая форманта» (придает тембру голоса мягкость, широту, бархатистость), «Высокая певческая форманта» (придает тембру голоса яркость, полетность, звонкость) и «Речевая форманта» (позволяет различать друг от друга гласные звуки). Пример певческого спектра представлен на рисунке №4.

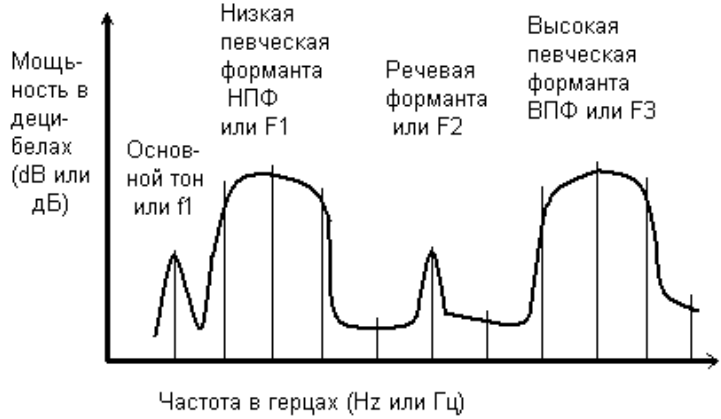
Рис. № 4
Пример моментального спектра
с певческими формантами



Основной тон (звуковысотный компонент) и гармоники (одно из слагаемых тембрального компонента) могут изучаться при помощи специальных акустических приборов – спектроанализаторов. Спектрограммы, получаемые на этих приборах, дают исследователю важную информацию о скры-

тых от сознания законах музыкального искусства. Наиболее распространенными при изучении голоса, по всей видимости, следует считать три типа спектрограмм: огибающие спектра, моментальные спектры и сонограммы. Анализ по огибающим спектра традиционно используется для изучения формантного (макроформантного) строения тембра певческого голоса, так как наиболее адекватен слуховому восприятию. «Огибающая» – это линия, проведенная по вершинам обертонов. Пример огибающей звучания певческого голоса представлен на рисунке № 5.

Рис. № 5
Пример огибающей звучания певческого голоса



Итак, в певческом голосе принято различать помимо основного тона (F 0) еще три основных форманты: первая – низкая форманта (F 1), вторая – речевая (F 2) и третья – высокая певческая форманта (F 3). Основным показателем качества сольного голоса является высокая певческая форманта (ВПФ), расположенная на частоте 2,5 – 3 Khz (килогерца). Это примерно ре4-соль4. Чем больше энергии своего голоса певец «перекачивает» в ВПФ, тем выше класс поющего.

Например, у Шаляпина ВПФ составляет около 40% от массы всего голоса. У начинающих и многих хоровых певцов ВПФ отсутствует (Морозов, 1977).

Формантная структура (F n), выявляемая на 1/3–октавном спектрометре «Брюль и Кьяр № 1612», дает возможность оценить огибающие спектров. По огибающим можно получить информацию о яркости тембра, полетности, качестве гласного звука, примерном соотношении основного тона (F 0), низкой певческой форманты (F 1) и высокой певческой форманты (F 3) по энергии и частоте (см. рис. 1, 2 и 7). Показатели каждого из этих параметров важны для характеристики музыкально–исполнительских и эстетических качеств звука певческого голоса. Метод анализа звучания голоса по огибающей спектра наиболее адекватен слуховому восприятию и имеет большую традицию научной интерпретации (Bartholomew, 1934; Ржевкин, 1936; Sacerdot, 1957; Морозов, 1967; Дмитриев, 1968; Sundber, 1987).

Огибающие спектров хоровых унисонов в определенной мере сопоставимы с огибающими звучания певцов-солистов. Традиционные методы интерпретации спектрограмм 1/3–октавного спектроанализатора, примененные к хоровому унисону, в основном дают те же характеристики сигнала, что и приведенные выше характеристики слухового анализа. Однако некоторые детали в интерпретации спектров хорового звучания имеют свои отличия.

Например, F 3 (высокая певческая форманта) у хора менее остроконечна. Низкий энергетический уровень F 3 в спектре сольного голоса свидетельствует о глухом, не звонком, не полетном звучании. Применительно к хоровому унисону это может быть не так однозначно, и поэтому, по всей видимости, необходимы специальные исследования влияния энергетического уровня F 3 на эстетические свойства хорового тембра.

По частоте зона высокой певческой форманты в проанализированных хоровых унисонах стабильно сдвинута в

более высокую область спектра, возможно, это проявление хорошо известного в теории «нивелирования тембров» у певцов хора (см., например, Лукишко, 1984; Сафонова, 1988 и др.). Для сольного голоса такое частотное смещение свидетельствовало бы о сильно зажатом звучании или о назализации (пении «в нос»), однако при хоровом пении слух не дает нам такой информации. Отличия от «вокальной нормы» в частотной характеристике F 3 наблюдались в звучании всех обследованных хоровых партий смешанного хора академического направления. Результаты экспериментов Россинга, Сундберга и Тэрнстрема (Rossing etc., 1986, 1987; Ternstrom etc., 1982, 1983 a, 1983 b) по сравнительному анализу частотных положений певческих формант в условиях сольного и хорового пения также свидетельствуют о проявлениях специфики формантного строения хорового звучания (Кузнецов, 2007).

В целом, при условии учета особенностей, формантный спектральный анализ звучания хора по огибающим может с успехом применяться хороведением, так как является наиболее адекватным слуховому восприятию, высоко информативным при анализе вокальных и эстетических характеристик хорового пения. В то же время, для теории и практики хорового искусства, принципиальное значение приобретает акустический анализ процесса выстраивания хорового унисона – процесса синхронизации спектральных составляющих. На спектрограммах в этом случае наиболее значимыми для хороведения становятся максимально точные значения частоты и степени дифференцированности всех основных составляющих тембра. Поэтому для детального хороведческого исследования ансамбля и строя хора интегральные показатели формантного анализа спектра по огибающим менее информативны. В этом случае требуется более дискретный и значительно более точный по частотному разрешению обертоновый анализ в режиме моментального спектра или сонограммы.

Анализ тембра по моментальным спектрам является более подробным срезом звука и дает возможность изучать его обертоновое (микроформантное) строение по энергии и частоте с высокой степенью точности. Анализ голоса по сонограммам, сохраняя преимущества моментального спектра, позволяет исследовать амплитудные и частотные изменения спектральных составляющих в течение длительных отрывков звучания.

Если ориентироваться на данные А. А. Банина и У. Кока, получается, что в хоре множество голосов интонируют основной тон «кластером» в несколько звуков, соответственно каждая следующая составляющая спектра будет занимать все более широкую частотную зону, что в графическом изображении на моментальном спектре или сонограмме выглядит мало информативной («мало дифференцированной») картиной звука.

Из практики работы с хором известно, что шумоподобный унисон может означать только то, что ансамбль данного хорового звука не был выстроен. Потому что выстроенный хоровой унисон имеет «чистый», «прозрачный», звонкий тембр. Противоречивость экспериментальных данных и несовпадение части этих данных с нормами вокально–хоровой работы очевидны. Для теории, исполнительства и педагогики хорового искусства вопрос о степени выстраивания унисона имеет принципиальное значение. Ансамбль и строй хора – не просто теоретически сформулированные элементы хорового звучания, а предметы постоянного слухового контроля и конкретной репетиционной работы с певцами для всех дирижеров хора. Поэтому одно только разрешение вопроса о возможности или невозможности спектральных исследований хорового звука является для хороведения значительным движением вперед.

Музыкальная акустика неоднократно обращалась к проблеме унисонов, и различные школы трактовали звучание и восприятие музыкальных унисонов по–разному: Г. Риман – как точку, Н. А. Гарбузов – как зону (Риман, 1898; Гарбузов,

1948). В настоящее время принято различать два типа унисонов: физический и физиологический. Так как слух «... воспринимает не одну частоту, а полосу (зону) частот, внутри которой звуки ощущаются совпадающими по высоте, унисон подразделяют на физический и физиологический. Под физическим понимают точное совпадение двух или нескольких звуков, под физиологическим – положение двух или нескольких звуков в одной звуковысотной зоне. И физический, и физиологический унисон воспринимается как один звук определенной высоты» (Кузнецов, 1989, с. 65).

Физиологический унисон, к которому относится унисон хоровой партии, имеет свои отличия от унисона физического. Л. А. Кузнецов указывает, что при слуховом восприятии физиологический унисон по сравнению с физическим имеет более приятную тембровую окраску и сопровождается биениями. При изменении частоты одного из двух звуков, составляющих унисон, он будет восприниматься сначала как один чистый звук, сопровождаемый биениями. Высота такого звука воспринимается как средняя высота двух звуков, если их громкость примерно одинакова. Когда разница частот двух звуков достигает значений, превышающих зону слуха (в большой октаве – 200 центов, в малой – 100 центов, в первой – 30 центов и второй – 20 центов), наступает так называемое расщепление унисона на два отдельных звука с самостоятельно воспринимаемыми высотами. При унисоне, состоящем из нескольких тонов, зона слуха в зависимости от их числа, может быть в два–три раза шире, чем обычно, например, при унисоне скрипок или голосов хора, тогда внутри зоны слуха расщепления унисона не происходит (Кузнецов Л. А., 1989).

В. И. Сафонова исследовала работу голосового аппарата певца в условиях хорового ансамбля как «автоколебательную систему» и указала на акустические особенности этих систем. В отличие от затухающих колебаний некоторых музыкальных инструментов, «...взаимодействие подобных систем имеет свои закономерности. Например, при достаточно

близком расположении их относительно друг друга, возможны явления синхронизации: по частоте – установление самоподдерживающегося равенства, или точной кратности частот, а также по амплитуде – образование общей амплитуды» (Сафонова, 1988, с. 65–66). В. И. Сафонова полагает, что «...хоровая партия с физической точки зрения представляет собой пример взаимодействия однородных систем автоколебательного типа», считает, что «...явления синхронизации возможны и в хоре», делает вывод, что «...точный унисон, то есть возможно более полное слияние голосов отдельных певцов в единый ансамблевый звук, «выгоден» с акустической точки зрения» (Сафонова, 1988, с. 68).

Следовательно, звучание хоровой партии, звучание хорового унисона – это сложный акустически процесс, при котором сливаются воедино не только основные тона (звучащая нота) множества певческих голосов, но и обертоны, составляющие певческие форманты всех голосов хоровой партии.

В связи с этим возникает вопрос: каким образом певцы подстраивают свой голос под голоса других людей? Подстроить свои обертоны под обертоны всей хоровой партии сознательно просто невозможно. Происходит это бессознательно, при помощи психофизиологической установки, управляющей процессом выстраивания хорового унисона. Понятие "вокально-хоровая установка", обозначающее многоуровневую структуру механизмов, обеспечивающих единство сознательного и бессознательного в деятельности певца на всех этапах вокально-хоровой работы, позволяет изучать этот процесс экспериментальными методами. Можно использовать, например, средства современной биофизики для изучения технологии пения (Ланской, 1990) или механизмов создания художественного образа (Жданов, 1993).

Певец *создает* свой "инструмент" на операциональном уровне в процессе вокальной постановки, *разучивает* и *вневает* новое сочинение на целевом уровне, а после и *исполняет* выученный, доведенный до автоматизмов операциональ-

ного уровня репертуар при активном и неотъемлемом участии эмоций. Это происходит как в случае целенаправленного, так и стихийного использования эмоций в музыкальной практике. Эмоции, необходимые для создания художественного образа, значительно меняют все характеристики певческого звучания в полном соответствии с акустическим языком их передачи (подробнее мы поговорим об этом на четырнадцатом занятии).

Практические занятия

Тема практического занятия – имитация прослушивания новых певцов для приема в хор.

Для успешного проведения занятия, всем обучающимся необходимо точно знать все характеристики своего голоса.

Организация практической работы достаточно простая: обучающиеся разбиваются парами, имитируя диагностику голоса по параметрам:

– визуального анализа (рост, длина шеи, строение лица);

– анализа разговорной речи (высота, интонации);

– комплексного анализа певческого голоса (прослушивание песни без сопровождения и настройки);

– поиска нижнего или верхнего перехода (нисходящие пять нот петь как можно тише и тоньше, легато, на «ля»);

– поиска примарной зоны (восходящие три-пять нот, на один слог, mf);

– определения общего диапазона (нижний регистр – нисходящее медленное упражнение, верхний – восходящее быстрое упражнение с активной работой живота и рта).

Остальные обучающиеся наблюдают прослушивание, а после – комментируют увиденное.

АТ

«Совмещение темпо-ритмов»

Постарайтесь для начала сжимать-разжимать кулак одной руки в медленном, а другой в быстром темпе. Резко чередуйте: правая медленно, левая быстро... правая быстро, левая медленно.

Одновременно качать левой ногой в умеренном темпе, сжимать-разжимать правую ладонь в быстром, а левую в медленном – задача поначалу недостижимая.

Обратите внимание, что разные темпо-ритмы накладываются друг на друга легче тогда, когда имеют какие-то закономерные числовые отношения – скажем, относятся, как 1/3 или 1/4 (Леви, 1973, с. 82. Ред. Ю.К.).

«Фиксация пальца»

Примите свободную, удобную позу, так, чтобы указательный палец находился на чем-то: на вашем колене, на ручке кресла. Закройте глаза и ни о чем не раздумывая, сразу же направьте внимание к кончику указательного пальца. Вас интересует только он, этот небольшой участочек кожной поверхности, соприкасающийся со своей опорой. Он занимает теперь все ваше внимание, в нем все собралось, и больше ничего интересного на это время не существует; только наше сосредоточенное внимание и кончик пальца. Теперь это единственная точка вашего контакта с миром, через него вы воспринимаете все. Это огромная воспринимающая поверхность... На этом месте тлеет огонек... Импровизируйте, изобретайте что угодно, чтобы внимание продолжало удерживаться...

Конечная фаза упражнения – четкое ощущение тепла и пульса в пальце, нередко – иллюзия увеличения и даже изменения формы (Леви, 1973, с. 54 - 55.).

Расфиксация. Чтобы устранить избирательную фиксацию внимания в точке тела, «взмахните прожектором» в большой круг.

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое хоровая партия?

2). Чем отличается рабочий диапазон от общего?

3). Какие диапазоны партий смешанного хора и какие голоса составляют их?

4). Почему у разных авторов характеристики партий смешанного хора различны?

5). Какие вы знаете побочные показатели определения типа голоса?

6). Что такое «обертоны» и «огибающие»?

7). Что такое «форманта» и какие форманты певческого голоса вы знаете?

8). Чем отличаются F3 певческого звука от ВПФ хорового звучания?

9). Что такое «физиологический унисон» и какие его закономерности вы знаете?

10). Каким образом понятие «Автоколебательная система» относится к хоровому унисону?

11). Как вы думаете, какие психофизиологические механизмы помогают певцам подстраивать основные тона и обертоны своих голосов?

Рекомендуемая литература

1. Банин А. А. О некоторых акустических и музыкальных эле ментах хорового строя // Музыкальное искусство и наука.– М., 1970.– Вып.1.
2. Володин А. А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. Вып.1.– М., 1970.
3. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха.– М.–Л., 1948.

4. Думбляускайте Л. А. Тембр хора: темброво–интонационные нюансы в искусстве хорового пения. Дис. ...канд. искусствоведения.– Л., 1974.
5. Жданов В. Ф. Совершенствование образного мышления оперного певца в процессе обучения. Дис. ...канд. искусствоведения.– М., 1993.
6. Кок У. Видимый звук. Пер. с англ.– М., 1974.
7. Кузнецов Л. А. Акустика музыкальных инструментов: Справочник.– М., 1989.
8. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора.– М., 2007 а.
9. Ланской М. И. Исследование взаимосвязи дикции, артикуляции и фонации в пении. Дис. ...канд. искусствоведения.– М., 1990.
10. Лукишко А. И. Непроизвольные изменения силы и тембра голоса в хоре. Дис. ...канд. искусствоведения.– Л., 1984.
11. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи.– Л., 1977.
12. Риман Г. Акустика с точки зрения музыкальной науки. М., 1898.
13. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002.
14. Сафонова В. И. Формирование певческого самоконтроля у подростков и молодежи в процессе хоровых занятий. Дис. ...канд. педагогических наук.– М., 1988.
15. Стулова. Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению.– М., 1992.
16. Rossing T. D., Sundberg J., Ternstrom S. Acoustic com parison of voice use in solo and choir singin.– J. Acoust. Soc. Am., vol.79, № 6, 1986.
17. Rossing T. D., Sundberg J., Ternstrom S. Acoustic comparison of soprano solo and choir singing.– J. Acoust. Soc. Am., vol.82, № 3, 1987.
18. Ternstrom S. & Sundberg J. Acoustical factors related to pitch precision in choir singing // Speech Transmission Lab.

Qt. Prog. Status Rep.2–3 (Dept. of Speech Communication and Music Acoustics, Royal Institude of Technology).– Stockholm, 1982.
19. Ternstrom S., Sundberg J. How loudly should you hear your colleagues and yourself? A study of SPL within choirs // Speech Transmission Lab. Qt. Prog. Status Rep.4 (Dept. of Speech Communication and Music Acoustics, Royal Institude of Technology).– Stockholm, 1983 a.
20. Ternstrom S., Sundberg J. & Collden. Articulatory perturbation of pitch in singers deprived of auditory feedback // Speech Transmission Lab. Qt. Prog. Status Rep.2–3 (Dept. of Speech Communication and Music Acoustics, Royal Institude of Technology).– Stockholm, 1983 b.

ТЕМА 11

Элементы хоровой звучности (звучания)

Основные положения

Специфические качества хорового исполнения, создающие особый тембр хорового звучания, называют *элементами хорового звучания (звучности)*.

Спектрографические исследования звучания хора позволяют подробно изучать Ансамбль и Строй хора.

Каждый унисон в хоре проходит несколько этапов развития хорового унисона: 1) «шумоподобное интонирование»; 2) «выстраивание унисона»; 3) «периодичные, вибратные биения»; 4) «спад звука».

Если частный ансамбль хора выстроен, то наблюдается синхронизация обертонового состава спектра. И соответственно, если унисон хора не выстроен, то на спектре видна малая дифференцированность и шумоподобность не только в первоначальный момент, но и в середине звучания унисона.

Огибающие спектра, моментальные спектры, сонограммы. Основной тон и певческие форманты.

Теоретическая часть

Хоровое искусство специфическое. Хор – и музыкант, создающий художественный образ произведения, и инструмент, на котором звучит реализация этого образа.

По одному из многочисленных определений, хором называется такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для передачи мыслей, чувств, идейного содержания, которые заложены в произведении. (Соколов 1983, с.12)

Характерным признаком хора принято считать наличие специфического хорового тембра, образующегося в результате смешения индивидуальных (сольных) певческих тембров. Отсюда в хоровом искусстве, как и в любом другом виде музыкального исполнительства, возникает ряд условий (условностей) без которых это искусство просто не может существовать.

Специфические качества хорового исполнения, создающие особый тембр хорового звучания, отличающий его от других видов музыкального искусства, называют ***элементами хорового звучания (звучности)***.

В хороведческой традиции используется термин «элементы хоровой звучности», но более корректным с акустической точки зрения будет термин «элементы хорового звучания». (К сожалению в хороведении не очень хорошо отработана терминология. Например, в методике работы с хором часто используется термин «интонация», подразумевающий звуковысотность пения, хотя в музыковедческой традиции прочно утвердился более емкий термин Б. Асафьева).

Способность певцов петь одновременно, то есть вместе, как один начинать и заканчивать пение, одновременно произносить слова, брать дыхание; петь одинаково громко или тихо, сливаться с массой других голосов – все это обеспечивает ***Ансамбль хора***.

Певцы хора должны исполнять свои партии правильно, не фальшивя, или, как принято говорить, чисто интонировать. Умение каждого певца петь чисто обеспечивает чистое интонирование всего хора. Такая способность певцов обеспечивает ***Строй хора***.

С третьим элементом хорового звучания не все так просто. Разными авторами этот элемент понимался по–разному. Мы рассмотрим этот вопрос более подробно в дальнейшем. В настоящее время третьим элементом хорового звучания принято считать ***Дикцию хора***.

Огромное значение в хоровом пении имеет литературный текст. Неясное произнесение слов участниками хора затрудняет восприятие слушателями содержания произведения и свидетельствует о том, что сами исполнители не сознают художественного образа. Мелодия и текст неразделимы, поэтому певцам следует особенно внимательно относиться к тексту исполняемого произведения, уметь произносить его четко и ясно. К тому же, вокальные гласные, в соответствии с резонансной природой пения, усиливаются в несколько десятков раз по сравнению с речевыми гласными звуками и, соответственно, вокальные согласные звуки также должны быть значительно более громкими (утрированными), по сравнению с речевыми согласными. Этот элемент хорового звучания, как уже говорилось, в настоящее время и называется *дикцией хора*. Однако, в дальнейшем мы увидим что Дикция хора имеет гораздо меньшее отношение к специфическому тембру хорового пения, а значит и к Элементам хорового звучания, и в основном относится к общей *синтетической* природе хорового искусства.

Задача дирижера состоит в том, чтобы воспитать и постоянно поддерживать у певцов умение петь в Ансамбле и Строе, быть художником и передавать слушателям *образы произведения*, замысленные автором партитуры, иначе он будет дирижировать не хором, а чем-то другим. Об этом говорят все авторы классических определений хора как вида музыкального искусства, выделяя отдельно Ансамбль и Строй

хора в сочетании с передачей художественного образа произведения. Все эти формулировки полностью соответствуют акустическим исследованиям хорового звучания и никак не соответствуют современному пониманию Дикции хора, как третьему элементу хорового звучания.

Акустические и, в частности, спектрографические исследования во многом способствуют пониманию специфики хорового исполнительства. Наиболее распространенными при изучении голоса, по всей видимости, следует считать три типа амплитудно-частотных спектрограмм: огибающие спектра, моментальные спектры и сонограммы. Огибающие спектров хоровых унисонов в определенной мере сопоставимы с огибающими звучания певцов-солистов (см. рис. № 6 и № 7).

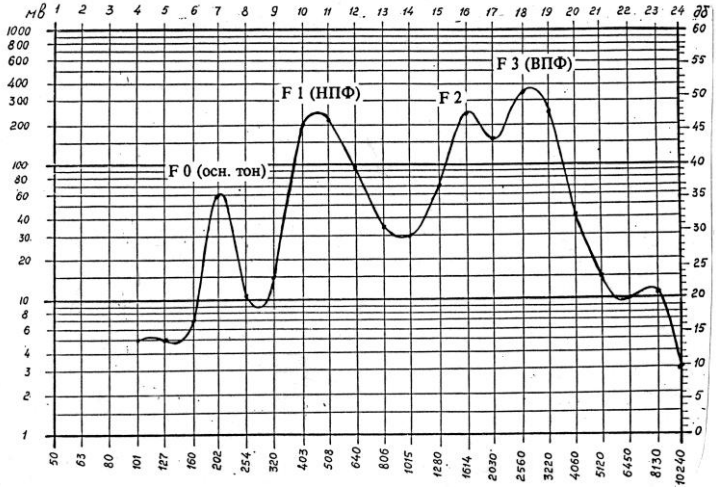


Рис. 6. Огибающая спектра унисона басовой партии «Московского камерного хора», под управлением В. Н. Минина (ля малой октавы, нюанс f, мощный, яркий, полетный, ансамбль выстроен).

Спектральный анализ звучания хора по огибающим может с успехом применяться хороведением, так как является наиболее адекватным слуховому восприятию, высоко информативным при анализе вокальных и эстетических характеристик хорового пения. В то же время, принципиальное

значение приобретает акустический анализ процесса выстраивания хорового унисона – процесса синхронизации спектральных составляющих. На спектрограммах в этом случае наиболее значимыми для хороведения становятся максимально точные значения частоты и степени дифференцированности всех основных составляющих тембра. Поэтому для детального хороведческого исследования ансамбля и строя хора интегральные показатели спектра по огибающим менее информативны. В этом случае требуется более дискретный и значительно более точный по частотному разрешению обертоновый анализ в режиме моментального спектра или сонограммы.

Спектрографические исследования звучания хора по моментальным спектрам позволяют внимательно изучать Ансамбль и Строй хора.

В ходе экспериментального исследования обертонового строения тембров выдающихся хоровых коллективов зафиксирована частичная, «зонная» синхронизация хорового унисона (физиологический унисон). Выявлена закономерность, которую можно сформулировать так: каждый унисон в хоре проходит несколько этапов развития и выстраивается певцами каждый раз заново. Анализ процесса выстраивания хоровых унисонов осуществлялся с помощью компьютеризованного спектроанализатора «Брюль и Кьяр № 2034». Благодаря высокой разрешающей способности (+- 4 герца) этого прибора и малому времени накопления в режиме моментального спектра (20 миллисекунд, что на порядок меньше периода певческого вибрато), объективно зарегистрировано четыре этапа развития хорового унисона (Кузнецов, 1995).

Первый этап – «шумоподобное интонирование» – широкая зона основного тона, что свидетельствует о невыстроенности «горизонтали», основные форманты и акустические признаки гласного звука по энергии и частоте полностью сформированы (см. рис. № 8, 13 и 14).

Второй этап – «выстраивание унисона» – зона основного тона резко сужается, форманты преобразуются в оберто-

ны, дифференцирование осуществляется углублением антиформант (см. рис. № 9 и 15), но процесс акустической синхронизации спектральных составляющих реализуется не во всех случаях. Иногда даже у выдающихся хоровых исполнителей можно встретить унисоны, не имеющие второго этапа выстраивания (см. рис. № 13).

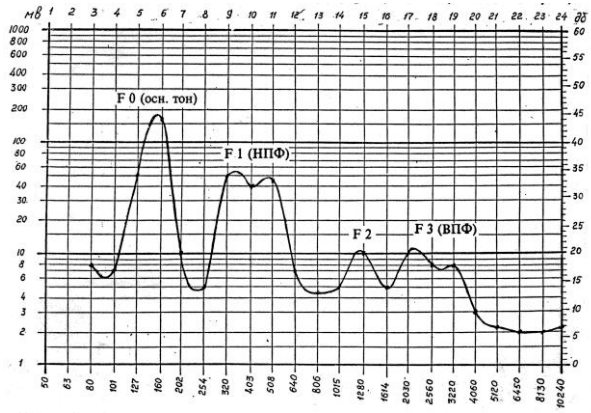


Рис. 7. Огибающая спектра унисона басовой партии «Государственного академического мужского хора ЭССР», под управлением Г. Г. Эрнесакса (до диез малой октавы, компактный, слегка облегченный тембр, нюанс mf, звучание приглушенное, не звонкое, ансамбль выстроен).

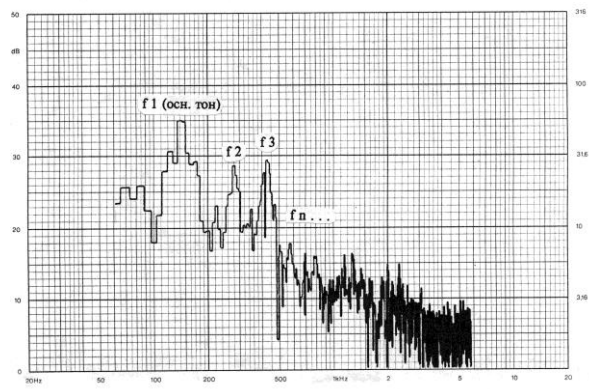


Рис. 8. Моментальный спектр, полученный в начале звучания унисона басовой партии «Государственного академического мужского хора ЭССР», под управлением Г. Г. Эрнесакса (до диез малой октавы, компактный, слегка облегченный тембр, нюанс mf, звучание приглушенное, не звонкое)
(огибающие этого унисона на рис. 2).

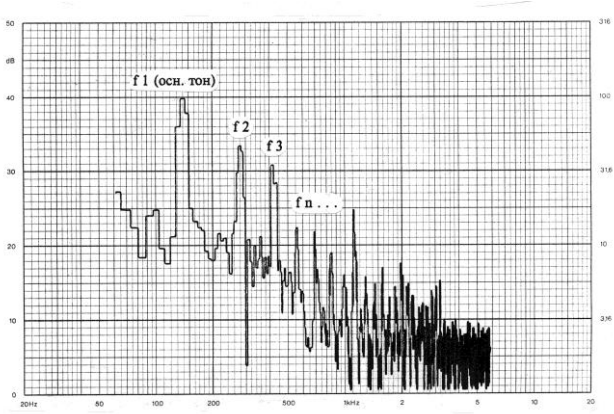


Рис. 9. Моментальный спектр, полученный в середине звучания унисона басовой партии «Государственного академического мужского хора ЭССР», под управлением Г. Г. Эрнесакса (до диез малой октавы, компактный, слегка облегченный тембр, нюанс mf, звучание приглушенное, не звонкое)
(огибающие этого унисона на рис. 2)

Третий этап – «периодичные, вибратные биения» – характеризуется узкими зонами, синхронизированными спектральными составляющими и особым «мерцающим» тембром, что хорошо видно по сонограммам, полученным на аналоговом приборе «Visible speech» (см. рис. № 10 и 11).

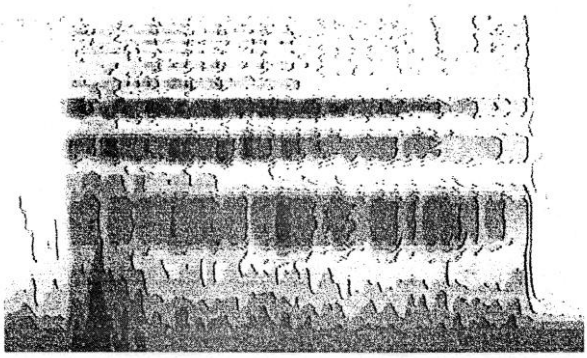


Рис. 10. Сонограмма унисона женской группы «Московского камерного хора» под управлением В. Н. Минина (время звучания – горизонтальная ось – около 1,5 сек., частотная зона спектрального анализа – вертикальная ось – до 4 kHz)

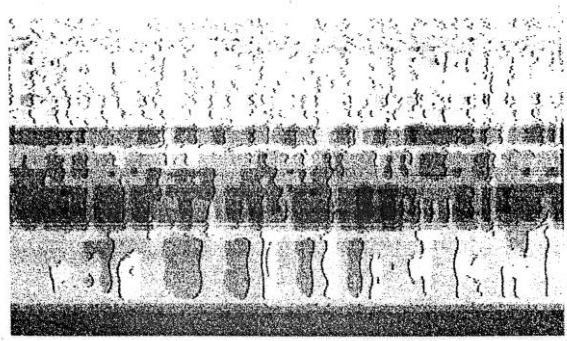


Рис. 11. Сонограмма октавного унисона партии басов и теноров «Ленинградской академической хоровой капеллы им. Глинки под управлением В. А. Чернушен-ко (время звучания – горизонтальная ось – около 2 сек., частотная зона спектрального анализа – вертикальная ось – до 4 kHz)

Четвертый этап – «спад звука» – характеризуется неравномерностью «затухающих» частотных областей спектра. В некоторых унисонах вначале снижается энергия верхних частот, в других унисонах – нижних. При «твердом», «на выдохе» завершении хорового унисона обертоны звука прекращаются синхронно с основным тоном и иногда даже с шумовой составляющей.

Третий и четвертый этапы выстраивания хорового ансамбля требуют дополнительных исследований, поэтому рассмотрим подробнее только первые два этапа формирования хорового тембра на примере.

Первый («шумоподобный») этап выстраивания унисона имеет разные формы, меняется в зависимости от квалификации певцов, стилевых особенностей, характера передаваемой эмоции и динамики исполняемого. Время первого этапа выстраивания также может меняться по данным параметрам. Нередко у выдающихся хоровых коллективов встречаются примеры, в которых первый этап выстраивания имеет длительность всего несколько миллисекунд, что вполне сопоставимо по времени и спектру с твердой атакой сольного голоса.

После первого этапа в большинстве случаев наступает второй этап обертоновой синхронизации. Поэтому принци-

пиальное значение для целей акустического анализа имеет фактор времени. Если частный ансамбль хора выстроен, то в среднем, через 50-100 мС (миллисекунд) звучания унисона наблюдается синхронизация обертонового состава спектра (как на рис. № 9 и 15). И соответственно, если унисон хора не выстроен, то на спектре видна малая дифференцированность и шумоподобность (как на рис. № 13) не только в первоначальный момент, но и в середине звучания унисона. Однако в исполнении выдающихся хоровых коллективов такие разрушения ансамбля являются редким случаем, имеющим, как правило, изобразительное или драматургическое значение в интерпретации.

У выдающихся хоровых коллективов случаи невыстроенных унисонов трудно назвать «шумоподобными», они настолько органично включены в интерпретацию, что в данных случаях скорее подойдет термин «макроформантные унисоны». Известно, что энергетический уровень формант певческого голоса и частота высокой певческой форманты меняется в зависимости от выражаемой в пении эмоции (Морозов, 1977). Точно такие же закономерности передачи эмоций в пении через макроформантное строение голоса наблюдаются у выдающихся хоровых коллективов. В те моменты исполнения, когда развитие художественного образа подводит к высокой степени накала страстей, общепризнанные мастера хорового искусства прибегают к «дозированному» использованию унисонов, выстроенных не на микроформантном, обертоновом уровне, а на макроформантном, наиболее адекватном слуховому восприятию уровню. Основные макроформантные показатели тембра звучания хорового унисона достаточно стабильны на каком-то отрезке музыкального произведения и подчиняются логике развития художественного образа. Форманты в спектрах каждого певца хора находятся на оптимальных с точки зрения создания художественного образа частотах и энергетических уровнях. Выдающиеся коллективы используют в своей интерпретации первый этап выстраивания хорового ансамбля как средство усиления эмоционального воздействия. В этом случае необходимый по драматургии характер звука певцы хора синхронизируют

только на уровне огибающей спектра, не переходя к выстраиванию обертонов второго этапа. Рассмотрим это явление на примере упоминаемого выше унисона хора под управлением А. В. Свешникова.

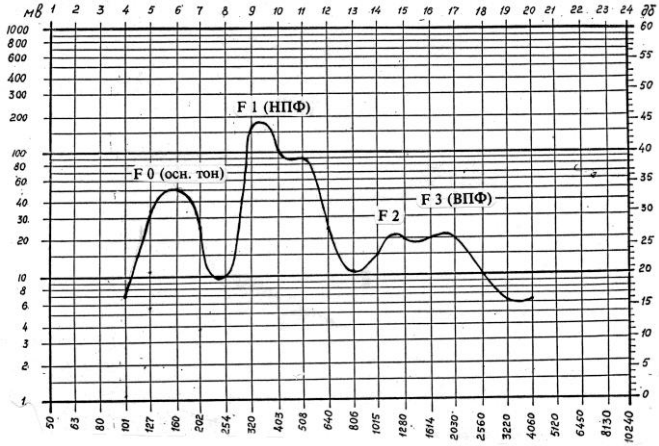


Рис. 12. Огибающая спектра унисона басовой партии «Государственного академического русского хора Союза ССР», под управлением А. В. Свешникова (ре малой октавы, нюанс mp, звучание массивное, «тембристое», ансамбль разрушен)

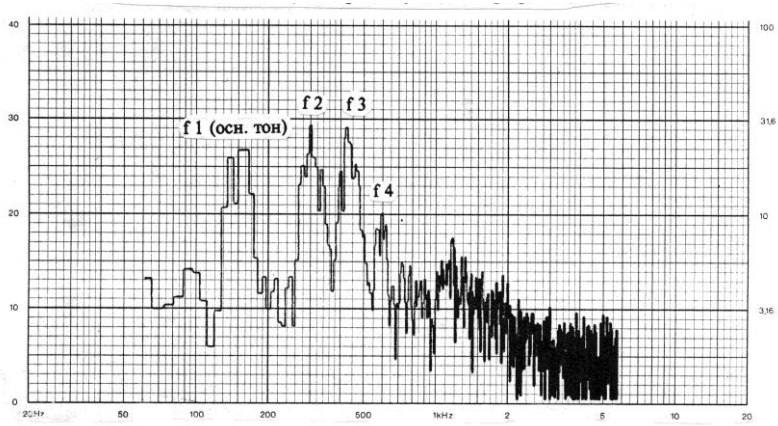


Рис. 13. Моментальный спектр, полученный в середине звучания унисона басовой партии «Государственного академического русского хора Союза ССР», под управлением А. В. Свешникова (ре малой октавы, нюанс mp, звучание массивное, «тембристое», ансамбль разрушен)

Этот унисон так и не был выстроен, однако характер его ярко выразителен: печаль и суровая настороженность хора А. Давиденко «На десятой версте от столицы», в прекрасной интерпретации А. В. Свешникова. Несмотря на то, что вместо примы в унисоне звучит большая секунда (см. рис. № 13, где у основного тона f 1 две самостоятельные вершины на 140 Hz и 160-168 Hz), для ее выявления слухом необходимо специально обратить на это место внимание при повторном прослушивании. Эмоциональная «партитура» данного исполнения настолько суггестивна и ведет за собой, что унисон, шириной более чем в 200 центов (звучат ноты: ре и ми малой октавы), скорее даже органичен. Хотя надо отдавать себе отчет, что при отсутствии эмоционального накала такая «грязь» в унисонах была бы полным «провалом» для хора и дирижера на концерте.

Случаи использования шумоподобного звучания хорового тембра свидетельствуют, что характер, стиль и вся драматургия развития художественного образа во время хорового исполнения не зависят от выстраивания унисонов. Термин П. Г. Чеснокова «художественно-органический ансамбль» зафиксировал в теории хора возможность применения различных типов выстраивания унисона в соответствии с экспрессивными задачами интерпретации. Поэтому, по всей видимости, правомочно обособление ансамбля и строя хора как унисонной (вокально-хоровой) и звуковысотной (музыкальной) организации хорового пения от третьего элемента хорового звучания – его выразительности, обособление вокально-хоровой и музыкальной организации хорового искусства от его экспрессивной функции. С акустической точки зрения, макроформантное (вместе с темпо-ритмическими и звуковысотными параметрами) строение певческого тембра определяет характеристики высокой степени накала «страстей», а микроформантное (частотное положение обертонов) строение, которое также влияет на слуховое восприятие тембра, определяет характеристики полуоттенков, «акварельных полутонов» эмоциональной окраски хорового тембра.

В связи с тем, что акустические параметры передачи сильных, «страстных» эмоций могут значительно разрушать хоровой ансамбль и строй, следует повторить, что в большинстве исследованных случаев исполнения выдающихся хоровых коллективов наблюдалась высокая степень синхронизации на микроуровнях составляющих спектра. Выдающиеся мастера хорового искусства очень дозировано используют «шумоподобность» хорового ансамбля и строя, предпочитая создавать художественный образ не сильными макроформантными средствами, а полуоттенками тембральной обертоновой синхронизации.

Для того, чтобы каждое занятие сделать интересным и продуктивным, дирижер хора должен проявить свой артистизм. Иметь развитое чувство правды, логики и последовательности действий.

В жизни подлинная правда и вера создаются сами собой, в ходе развертывающихся событий, действий и поступков людей. Но создание правды и веры в искусстве требует предварительной подготовки. Она заключается в том, что сначала правда и вера зарождаются в плоскости воображаемой жизни, в художественном вымысле, а потом они переносятся на практику.

Сценической правдой называется то, во что верит артист во время своего творчества. Ведь певец не может и не должен верить в действительность условностей искусства: он должен верить в подлинность своего ощущения, переживания и физического действия при данных предлагаемых обстоятельствах. Чем больше веры, тем искреннее действует художник.

Добиться правды производимых действий, переживаемых чувств и веры в них помогает нам логика и последовательность. Они создают в творчестве порядок, стройность, ясность цели, помогают вызывать подлинное, продуктивное и целесообразное действие и подлинное последовательное чувствование.

Физические действия подчиняются нашему сознанию, воле. Они доступны, весьма устойчивы, более понятны своей правдой и легче фиксируются. А правда физических действий непременно потянет за собой и правду чувств.

Практическое занятие («Маятник эмоциональности»)

Это практическое занятие начинает целую серию подобных занятий и поэтому педагогу необходимо ввести обучающихся в курс дела вступительным словом.

Каждый дирижер обязан владеть культурой управления исполнительскими эмоциями как по отношению к себе, так и по отношению к певцам хора.

Для овладения культурой управления эмоциями был создан комплекс упражнений, названный «Маятник эмоциональности».

Эмоция, как психофизиологическое и биохимическое явление, во многом может быть уподоблена модели реального физического маятника, который движется то в одну, то в другую сторону, у него есть центр, где он прикреплен своей осью (которая может быть то длиннее, то короче), есть амплитуда, направление движения и т.д.

Например. Радость – это положительная эмоция, (+), движение маятника вправо.

Печаль – это отрицательная эмоция, (-), движение маятника влево.

Но есть между ними и центр равновесия маятника – это нейтраль-спокойствие, (0).

Мысленно представьте «маятник эмоциональности» в своей грудной клетке. Почувствуйте его внутри себя в виде шара размером с теннисный мяч. Не надо представлять этот шар теплым или светлым, гораздо важнее ощущение движения «маятника» внутри грудной клетки. *Это ощущение и*

есть главный посредник между вашими произвольными исполнительскими намерениями и непроизвольными, бессознательными эмоциями.

Для удобства управления движениями этого «маятника эмоциональности» можно воспользоваться руками. Поставьте руки перед грудью ладонями друг к другу как будто вы держите в них этот внутренний «мячик». Двигая руки перед собой, сдвигайте внутреннее ощущение «маятника эмоциональности» в правую или левую сторону. Главное, чтобы вы ощутили внутреннее движение «маятника» в ту или другую сторону с одновременным переживанием радости, печали или спокойствия. Для вызова той или иной эмоции достаточно вспомнить ситуацию своей жизни, когда вы реально переживали эти эмоции.

После этой небольшой теоретической части, студенты выходят работать с хором. На этом занятии необходимо взять новое произведение, например, обработка народной песни с пятью куплетами. Обучающиеся дирижируют (а певцы – поют) один из куплетов хорового произведения, фиксируя маятник в одном из трех положений: нейтрали-спокойствии, радости и печали. Для первого раза вполне достаточно, чтобы звучание радостного или печального исполнения отличалось от «спокойного» пения.

АТ
«Расслабление глаз»

Слегка приспустите верхние веки так, чтобы они были вам видны. Заметите дрожание. Постарайтесь прекратить его. Сначала это не удастся, дрожание даже усилится. Но после некоторых тренировок его можно уменьшить и совсем устранить. Это особенно хорошо удается, если смотреть вдаль.

Закройте глаза. Теперь опустите веки свободно, в то положение, которое они примут сами (веки приоткрыты).

Повторите это несколько раз, стараясь уловить положение максимального расслабления (Леви, 1973, с. 75.).

«Расслабление глаз» №2

Сядьте напротив стены на расстояние от 2 до 5 метров. Наметьте себе на стене две точки, одна под другой, расстояние примерно 50 см. Переводите взор с точки на точку медленно, как только можете... Медленней, еще медленней... Еще... и еще... Вы заметите, что веки постепенно расслабляются и тяжелеют, взор подымается все труднее - это ощущение пригодится при погружении в глубокий самогипноз и управлении засыпанием (Леви, 1973, с. 75.).

Упражнения на дирижерскую координацию
(автономная координация движений правой и левой руки)

Дирижируйте одной рукой на 4/4, а другой – на 3/4. Пусть первые доли сойдутся несколько раз. После этого поменяйте дирижерские «сетки» в руках.

Покрутите руками перед собой, так, чтобы руки совершали круговые движения друг за другом. Сначала синхронно от себя, потом – к себе. После этого совершайте круговые движения рук навстречу друг другу (одновременно вниз и одновременно вверх). Сначала в одну сторону, потом – в другую. Следите за тем, чтобы это были именно круговые, а не элипсные движения.

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое хор и в чем его специфика?

2). Расскажите об «элементах хорового звучания».

3). Расскажите о певческих формантах.

4). Расскажите о четырех этапах выстраивания хорового унисона.

5). Как влияет на акустическое строение звучания хорового унисона передача сильных, «страстных» эмоций?

6). Что такое «предлагаемые обстоятельства»?

Рекомендуемая литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
2. Кузнецов Ю. М. Тембр как специфическое качество хорового унисона // Музыка. Миф. Бытие. – М., 1995.
3. Кузнецов Ю. М. Комплекс упражнений «Маятник эмоциональности» как метод устранения дефектов певческого голоса // Наследие О.А.Апраксиной и музыкальное образование в XXI веке (Материалы межрегиональной научно-практической конференции с международным участием, 16 – 17 ноября 2006 года). – М., 2006.
4. Кузнецов Ю. М. Новый метод комплексного развития экспрессивных и вокально-технических способностей обучающихся сольному пению // Материалы международного симпозиума «Голос». – М., 2007 б.
5. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. – Л., 1977.
6. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. – М., 1972.
7. Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1959.
8. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., – 1954-1961.
9. Чесноков П. Г. Хор и управление им. – 2 изд. – М., 1961.

ТЕМА 12

Ансамбль хора

Основные положения

Чтобы передать то или иное чувство, нужно понять логически, что делает человек в данном состоянии.

Ансамбль хора. Количественные и качественные условия.

Акустический процесс выстраивания хорового ансамбля.

Акустические особенности многоголосного хорового пения.

Частный, общий и художественно-органический ансамбль.

При работе с хором дирижеру необходимо заменять автоматизмы сознательной и последовательной проверкой-оценкой каждого момента своей деятельности.

Сценическая наивность поддерживает веру дирижера и хора в действенность и важность того, что происходит на репетиции и на концерте.

Создавая хоровой ансамбль, дирижер должен уметь *найти* ошибку в ансамбле, *дать* подробные исчерпывающие способы к ее исправлению и *добиться* немедленного ее устранения.

Работа певческого аппарата, состоящая из простых физических действий, является целостным процессом. Объединяются эти действия на бессознательном уровне. Поэтому вокальная работа с хором должна основываться на создании «логической и последовательной линии чувствований, создании логики переживаний», исходя из правды, естественных физических действий голосового аппарата.

Чтобы передать то или иное чувство, нужно проникнуть в его природу, то есть понять логически, ***что делает человек в данном состоянии***. А чтобы это понять, надо обратиться к своему жизненному опыту, вспомнить когда-то пережитое, прочувствованное, или обратиться к окружающей действительности, к опыту других искусств, литературе.

Надо научиться из ряда физических действий и задач, связанных логически и последовательно, создавать любое состояние человека. Учиться выражать *действие* голосом, но ни в коем случае не петь само *состояние*, так как это приводит к штампу.

Однако, выражая голосом действие, создавая логику переживаний, певец должен действовать в «рамках» условностей хорового искусства. Важнейшая, по нашему мнению, условность хорового искусства – необходимость переживать музыкальный образ по законам хорового ансамбля.

Хоровой ансамбль – всеобъемлющий элемент хорового пения и основополагающее понятие хороведения.

Ансамбль – (фр. «вместе») – совместное, согласованное во всех отношениях исполнение произведения. Требует слитности, уравновешенности всех элементов вокально-хорового исполнения.

Партии хора должны быть укомплектованы примерно равным количеством певцов. Это является *количественным условием* хорового ансамбля.

Принято различать «искусственный» и «естественный» ансамбль. Как известно, некоторые ноты в верхнем регистре для певца удобнее брать forte, но если у других партий тесси-

тура не позволяет развить соответствующую звучность, тогда партия будет «торчать» в ансамбле. Или наоборот, если партия из-за тесситурных условий не может дать большего звука, тогда в хоровом ансамбле будет «провал». В этих случаях дирижер должен прибегать к искусственным мерам восстановления ансамбля.

Но главное условие хорового ансамбля – *качественное – это музыкальность певцов*, так как от нее больше, чем от вокальных данных зависит слаженность звучания.

Исследования микроструктуры тембра (обертонового состава хорового унисона) позволяют анализировать выстраивание ансамбля и строя хора.

Высокая степень синхронизации обертонов хорового звучания у выдающихся хоровых коллективов распространяется на весь спектр. В обследованной частотной области (в данных экспериментах изучались частоты до 5 kHz), четкость структур спектра на втором этапе выстраивания не нарушается, даже если одновременно звучит весь состав смешанного хора: и басы, и тенора, и альты, и сопрано. Все партии в звучании выдающихся хоровых коллективов имеют не только общее формантное (F №), но и обертоновое (f №) строение певческого тембра. В таком «нивелировании» голосов, по всей видимости, проявляются отличия тембров звучания певцов хора от тембров звучания солистов. Данное отличие заключается в том, что солист обнаруживает большую стабильность в формантных структурах тембра, особенно в частотной области высокой певческой форманты (F 3), а певец-ансамблист должен обладать повышенными адаптационными свойствами, универсальностью спектральных составляющих. Такая гибкость частотных характеристик обертонов голоса требует некоторого времени для выстраивания.

Рассмотрим подробнее переход первого этапа во второй: сам процесс выстраивания хорового унисона.

Начальный момент унисона хора под управлением В. Н. Минина представлен на рис. № 14. Спектр скорее напоминает огибающую, получаемую на 1/3-октавном спектрометре (сравните с огибающей этого же звука на рис. № 6), хотя выполнен на более мощном компьютеризованном при-

боре – спектроанализаторе «Брюль и Кьяр № 2034» с разрешающей способностью частотного анализа в 8 герц (Hz). На иллюстрации (рис. № 14) хорошо видно, что в первоначальный момент звучания хорового унисона спектральные составляющие отдельных голосов еще не синхронизированы и представляют собой остроконечные «вершины», имеющие мощность от двух до пяти децибел (dB) со слитыми воедино шумоподобными основаниями. Энергетически (шкала dB слева) эти «вершины» сгруппированы по основным формантным областям (шкала Hz внизу):

– первая группа – 300-700 Hz, соответствует частотному положению низкой певческой форманты (F 1);

– вторая группа – 700-2000 Hz, соответствует частотному положению речевой форманты (F 2) с характерными для формантной структуры гласного звука «э» увеличением энергии (в данном случае на 5 dB) зоны частот от 1300 до 2000 Hz;

– третья группа – девять «вершин» в диапазоне 2050-3250 Hz, выше «частотной нормы» для басов, но вполне соответствует местоположению высокой певческой форманты (F 3).

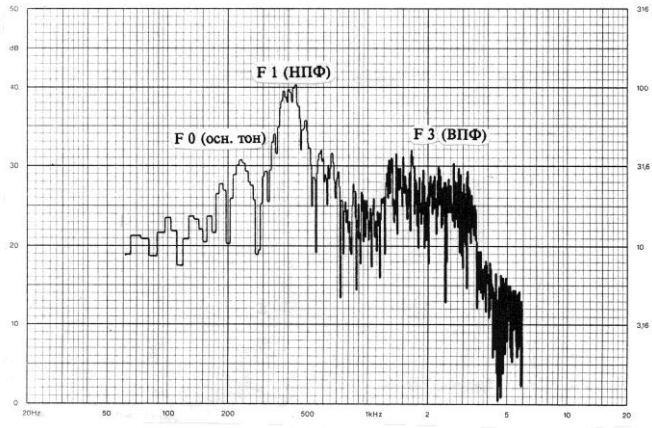


Рис. 14. Моментальный спектр, полученный в начале звучания унисона басовой партии «Московского камерного хора», под управлением В. Н. Минина (ля малой октавы, нюанс f, мощный, яркий, полетный, ансамбль выстроен)

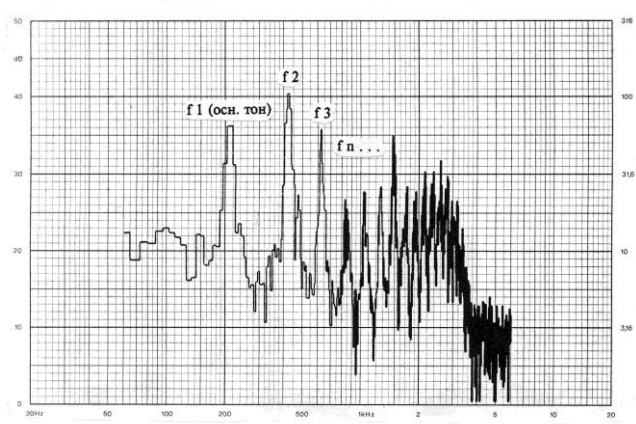


Рис. 15. Моментальный спектр, полученный в середине звучания унисона басовой партии «Московского камерного хора», под управлением В. Н. Минина (ля малой октавы, нюанс f, мощный, яркий, полетный, ансамбль выстроен)

Изменения, происходящие с составляющими спектра, то есть сам процесс выстраивания (синхронизации) хорового унисона, можно выразить конкретными цифровыми значениями. В музыкальной акустике информативным принято считать метод оценки ширины зоны основных спектральных составляющих в герцах (Hz). Измерение производится на уровне минус три децибела (dB) от вершины. Применим этот метод при анализе процесса выстраивания (синхронизации) хорового унисона.

Основной тон (F 0 на рис. № 14) занимает частотную полосу шириной в 54 Hz, после выстраивания преобразуется в синхронизированный пик (f 1 на рис. № 15) шириною в 8 Hz.

Низкая певческая форманта в начале хорового звучания (F 1 на рис. № 14) имеет «шумоподобную» зону шириной в 94 Hz, которая после выстраивания унисона превращается в три остроконечных обертона (f 2, f 3, f 4 на рис. № 15).

Речевая форманта хорового унисона (F 2 на рис. № 14) на первом этапе выстраивания представляет собой две «шумоподобные» зоны. Вторая, более высокая зона (от 1200 Hz), характерная для хоровых спектров на гласный звук «э», вна-

чале занимает частотную область 420 Hz, которая после выстраивания становится обертоном f 7 шириною в 24 Hz. Вся частотная область F 2 в начале простирается от 750 до 2000 Hz, на втором этапе выстраивания хорового унисона синхронизируется в четыре остроконечных обертона (f 5, f 6, f 7, f 8 на рис. № 15).

Высокая певческая форманта (F 3 на рис. № 14) вначале имеет зону в 1200 Hz, после выстраивания синхронизируется в восемь глубоко дифференцированных, остроконечных спектральных составляющих (с f 9 по f 16 на рис. № 15).

Анализ частотных значений обертонов спектра подводит к еще одному, весьма важному прикладному аспекту использования данных акустических исследований. Сам факт существования в спектре звучания хоровых ансамблей таких глубоко дифференцированных, ярко выраженных обертонов значим для понимания многих особенностей методики вокально-хоровой работы.

Дирижер на репетиции или концерте постоянно анализирует качество ансамбля, регулирует звучание партий и отдельных певцов. Применительно к изображению на спектрограммах, дирижерский слуховой контроль ансамбля относится в основном к обертоновому составу хорового звука. В звучании выдающихся хоров певцы всех партий подстраивают спектральные составляющие своих голосов друг под друга с высокой степенью точности. Нередко точное выстраивание спектральных составляющих распространяется за частотную область высокой певческой форманты. На некоторых спектрограммах после второго этапа выстраивания частного ансамбля наблюдалось более трех десятков четко выраженных остроконечных обертонов.

На рис. № 16 - 18 представлены спектрограммы трехголосного двухоктавного унисона полного состава смешанного хора под управлением В. А. Чернушенко, исполняющего на форте гласный «а». Спектры сняты в трех разных по времени местах: рис. № 16 – в самом начале интонирования, рис. № 17 – в середине и рис. № 18 – в окончании звука. Если сопоставить все три спектрограммы, то хорошо заметна динамика выстраивания ансамбля. Для этого стоит обратить внимание

на так называемые «антиформанты» (или «нули» по Фанту) – провалы мощности звука между спектральными составляющими. Чем глубже антиформанты, тем более дифференцирован спектр.

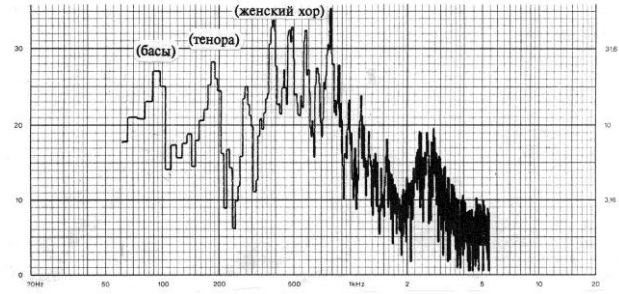


Рис. 16

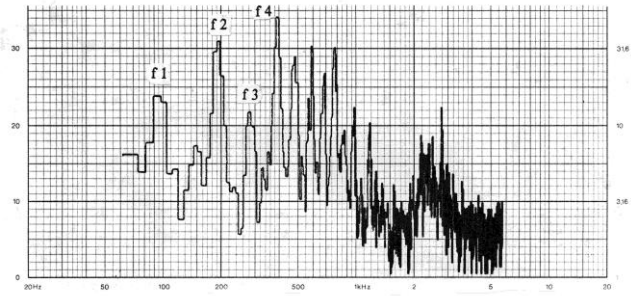


Рис. 17

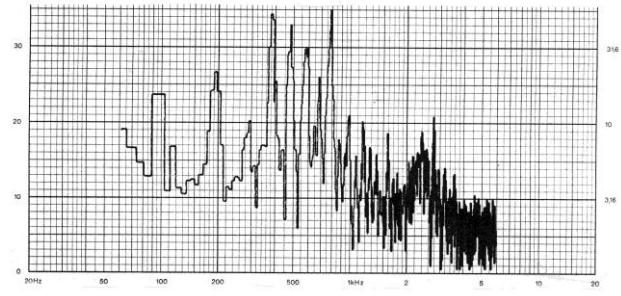


Рис. 18

На рис. 16 - 18 представлены спектрограммы трехголосного двухоктавного унисона полного состава смешанного хора под управлением В. А. Чернушенко, исполняющего на форте гласный «а». Спектры сняты в трех разных по времени местах: рис. 16 — в самом начале интонирования, рис. 17 — в середине и рис. 18 — в окончании звука.

Особенно хорошо заметно увеличение антиформант данных спектров в частотном диапазоне от 300 Hz до 1 kHz (по вертикальной разметке нижней шкалы). Если на рис. № 16 уровень «нулей» в основном на 20 dB (по горизонтальной разметке левой шкалы) и только некоторые приближаются к 10 dB, то на рис. № 17 почти все «нули» опустились до границы в 10 dB, а на рис. № 18 еще ниже. Следовательно, и в случае многоголосного звучания смешанного хора наблюдается высокая степень синхронизации спектральных составляющих хорового тембра.

Исходя из результатов данной серии экспериментов, получается, что дифференцированность спектров хора не зависит от состава исполнителей и аккорда исполняемого. Следовательно, не только макроформантный, но и микроформантный спектральный анализ может применяться в хороведении для исследований ансамбля и строя в звучании всех типов и видов хора. Однако выяснение факта точной синхронизации спектральных составляющих хорового унисона требует объяснения этого удивительного свойства голосов певцов-ансамблистов.

Принято различать *три вида* хорового ансамбля.

Частный ансамбль – поющий в хоре должен чутко вслушиваться в свою партию, чтобы силою и высотой своего голоса уравновешиваться в ней а тембром своего голоса сливаться с ней.

Общий ансамбль – каждая партия, слившись и уравновесившись в себе, должна чутко вслушиваться во все отдельные партии хора, чтобы своим звуком уравновешиваться в общехоровой звучности.

Мы говорили о силе, высоте и тембре, как условиях хорового ансамбля, но все эти параметры пения зависят от «музыкальности» певцов, от уровня их «художественного» единочувствия (если так можно сказать).

П. Г. Чесноков настаивал на необходимости выработки *Художественно-органического ансамбля.* Этот специфический ансамбль, по мнению автора, зависит от дирижера, его

художественной воли, таланта, проявляемого во вдохновенном подъеме. Только тогда, когда воля дирижера сплотит индивидуальные устремления певцов, соединит и спаяет их в одно целое, только тогда будет достигнут этот «совершенный ансамбль» (Чесноков. 1961). Итак, по Чеснокову, «художественно-органический ансамбль» возможен только при вдохновенном подъеме дирижера.

П. И. Чайковский называл *вдохновение* состоянием наивысшей работоспособности. Это психофизиологическое состояние организма всегда окрашено в яркие сильные эмоции, которые субъективно воспринимаются как чувство счастья.

Сознательному достижению вдохновенного подъема, органического творческого самочувствия служат элементы разработанной Станиславским «Системы». Одним из элементов является достижение логики переживаний в действиях.

В жизни за нашей логикой и действиями следят подсознательное настороженное внимание и инстинктивная самопроверка. При работе с хором дирижеру необходимо заменять эти автоматизмы сознательной и последовательной проверкой-оценкой каждого момента своей деятельности.

Логика и последовательность не только нужны для зарождения правды и веры в нее, но они дисциплинируют и все другие элементы и в особенности внимание. Логика действий рождает логику переживания, идя, таким образом, через сознательное к подсознательному.

Последовательность и непрерывность в физических действиях дирижерского показа («подлинных действиях» дирижера) является непременным условием для выразительности, вокальности и законченности жеста. Все это развивают наши практические занятия с «маятником эмоциональности».

Каждый момент хоровой работы должен быть санкционирован верой в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий. Если дирижер, воздействуя через хор на публику, которая является его главным критиком, за-

ставил ее поверить правде своих чувств, значит, цель достигнута – дирижер действовал творчески и правильно.

Сценическая наивность поддерживает веру дирижера и хора в действенность и важность того, что происходит на репетиции и на концерте, в естественность того, что они ощущают, избавляет от зажатости. Чем больше наивности, тем больше чувства веры, тем легче будет поверить творческой интерпретации произведения, забыть условности жанра, парализующие веру в действительность предлагаемых обстоятельств.

Певец воспринимает ансамбль с помощью слуха, ощущения, поэтому, создавая хоровой ансамбль, дирижер, по мнению Чеснокова, должен всегда уметь *найти* ошибку в ансамбле, указать ее хору или партии, разъяснить, в чем она заключается, *дать* подробные исчерпывающие способы и приемы к ее исправлению и *добиться*, не скупясь на повторения, немедленного ее устранения.

В хоровой теории принято выделять *элементы хорового ансамбля*, которые дают возможность дифференцировать отклонения от *эталонного* ансамбля. Этих элементов шесть: тембровый (вокальный); звуковысотный (интонационный); дикционный (орфоэпический); метроритмический; темповый (агогический); динамический.

Ансамбль хора является всеобъемлющим понятием хорового пения, все слагаемые хорового искусства имеют соответствующее влияние и на сам ансамбль хора.

Певец воспринимает ансамбль с помощью ощущения, но стоит изменить привычную ситуацию восприятия (значительное отличие от привычного изменение акустических свойств помещения, изменение привычной расстановки певцов), как это немедленно нарушит хоровой ансамбль.

Большое влияние на ансамбль оказывают и фактурные особенности произведения. (Фактура – склад письма, совокупность средств изложения музыкального материала). При гомофонно-гармоническом складе дирижеру достаточно приучить аккомпанирующие партии «слышать» партию, ис-

полняющую мелодию, и хоровой ансамбль будет создан. Когда склад письма полифонический или смешанный, тогда задачи создания ансамбля постоянно меняются.

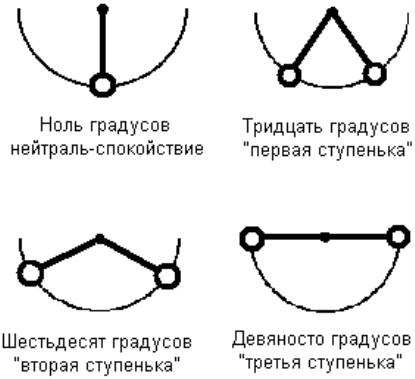
Влияний на хоровой ансамбль столько, сколько есть слагаемых хорового пения, однако все их многообразие может быть уравновешено, если у певцов (тем более у дирижера) выработано произвольное сценическое внимание в реальной и воображаемой плоскости. Активизация сценического внимания полностью зависит от веры исполнителей в правдивость изображаемого ими образа.

Сценическая наивность и вера дают начинающим дирижерам и певцам возможность избавиться от скованности и неловкости. Чтобы развить сценическую наивность, необходимо вести жизненные наблюдения. Особенно наглядно можно видеть проявления наивности у детей, как они искренно и глубоко живут в своих играх. Верят во все условности, как в действительность.

Практические занятия («Маятник эмоциональности»)

У каждого положения «маятника эмоциональности» может быть одинаковая (как зеркальное отражение) интенсивность – это амплитуда маятника. Амплитуда может быть очень малой, например 2 – 3 градуса, но может быть и достаточно большой – 90 градусов от спокойствия. В зависимости от амплитуды (назовем ее – «ступенькой маятника») мы получим различную интенсивность одной и той же эмоции. Первая ступенька – 30 градусов от «0», вторая – 60 градусов и третья – 90 градусов. Но точно такие же ступеньки будут и у другой эмоции. В этом смысле противоположные эмоции могут иметь одинаковые по интенсивности выражения в пении или дирижировании ступеньки (см. рис. № 19).

Рисунок № 19



Обучающиеся работают с произведением предыдущего занятия. Каждый дирижер выбирает себе только один куплет. Задача практической работы заключается в том, чтобы исполнить этот куплет с различной интенсивностью эмоций. Всего получится восемь интерпретаций одного куплета: нейтраль-спокойствие, три ступеньки радости, опять нейтраль-спокойствие и три ступеньки печали.

При работе с хором дирижеры должны обращать внимание на то, как интенсивность эмоционального наклонения (радость, печаль, нейтраль-спокойствие) влияет на ансамбль хора.

АТ
«Расслабление глаз» №3

Полулёжа или сидя в кресле. Глаза широко открыты. Взор – вдаль, в никуда, в течение 3 минут. Пусть мысли идут, как хотят, но лучше, если в голове удерживается какое-либо отвлеченное представление, например «вечность».

Это тренировка расслабления широко открытых глаз и прекрасный отдых (Леви, 1973, с. 76. Ред. Ю.К.).

«Прыжок с разбега»

Внутренне просчитайте до 20 (или, в крайнем случае, до 10) в ускоряющемся темпе, так, чтобы первые три счета были эпически медленными, а последние сливались в автоматную очередь. С последними энергично поднимитесь.

Этот способ очень хорошо сочетается с дыхательно-мышечной тонизацией. Весь счет можно провести на фоне задержки дыхания на вдохе и статического вытягивания мышц. Дополнительно можно представить себе действительно разбегающимся и прыгающим – в момент воображаемого «прыжка» энергично поднимайтесь. Можно представлять себе закручивающуюся воронку: в момент, когда вы «выскакиваете» в ее отверстие – поднимитесь... Или: вы – разворачивающаяся пружина... (Леви, 1973, с. 89.)

«Тонизация»

Голову опустить, подбородок прижав к груди, двумя раскрытыми ладонями обхватить свой затылок, развернув насколько возможно вверх и в стороны локти и плечи; далее делается вдох средней глубины, задержка - и одновременное встречное движение: шея разгибается, а ладони давят на затылок, не давая голове подняться, локти при этом еще более отходят вверх и в стороны. Кратковременное статическое напряжение. Выдох. Повторите раз 5-7.

Это очень хороший способ периодической тонизации во время напряженных умственных занятий (Леви, 1973, с. 88.).

Контрольные вопросы по теме

1). Почему важно петь действие лирического героя произведения, а не само эмоциональное состояние.

2). Расскажите о количественных и качественных условиях создания ансамбля хора.

3). Расскажите о частном, общем и художественно-органическом ансамбле.

4). Опишите акустический процесс выстраивания хорового ансамбля.

5). В чем заключаются акустические особенности многоголосного пения?

6). Зачем дирижеру требуется внимание и самоконтроль?

7). Расскажите о шести элементах хорового ансамбля.

8). Что влияет на ансамбль хора?

Рекомендуемая литература

1. Дмитревский Г. А. Ансамбль хора // Работа с хором. Методика. Опыт. – М., 1972.
2. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора. – М., 2007 в.
3. Пономарьков И. Строй и ансамбль хора//Работа в хоре. – М., 1960.
4. Пигров К. К. Руководство хором. – М., 1964
5. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.
6. Чесноков П. Г. Хор и управление им. – 2 изд. – М., 1961.

ТЕМА 13

Строй хора

Основные положения

Строй хора.

Психофизиологические (установочные) и акустические условия образования хорового унисона.

Зависимость звуковысотности звучания хора от пяти гласных звуков и пяти эмоциональных наклонений.

На восприятие высоты музыкального звука оказывает влияние не только основной тон, но и первые восемь спектральных составляющих.

Независимое от основного тона автономное регулирование спектрального состава звука.

Пример «идеального» горизонтального строя.

Примеры спектральных особенностей одновременного звучания нескольких хоровых партий.

Вокально-хоровой, вокальный, внутренний и эмоциональный слух.

Словесно-логическая, наглядно-образная и эмоциональная память.

Органы чувств оказывают влияние на воспоминания эмоциональной памяти.

Второй элемент хорового звучания – это строй хора.

Хоровой строй – вокальное интонирование в процессе хорового пения. Необходимость акцентирования внимания на данном элементе обусловлено нетемперированной природой процесса пения. Хор поет в чистом натуральном строе, и певцам приходится совмещаться с доминирующем в наше время равномерно темперированным.

Для пианиста проблема строя решается настройщиком инструмента и поддерживается силовыми элементами каркаса.

Для хора этими силовыми элементами поддержания строя являются слуховое ощущение внутриладовых тяготений и певческое дыхание.

Дирижер должен каждый раз «настраивать» хор, давая своим уверенным интонированием основные «вехи лада» для каждого произведения и при каждом повторении. Это так называемое *задавание тона*.

Но для того, чтобы хор пел чисто, одного задавания тона мало. Для этого необходима постоянная работа. Для того, чтобы выработать чистый строй хора, отдельные певцы должны прежде всего уметь «подстраиваться» друг к другу. Этот навык нужно воспитывать и тренировать постоянно. Кроме этого, чисто слухового интуитивного подстраивания существуют определенные правила интонирования, основанные на закономерностях строения лада (мажорного, минорного) и интервалов. Принято различать мелодический (горизонтальный) и гармонический (вертикальный) строй.

Мелодический строй (горизонтальный) – чистое интонирование в вокальном унисоне (хоровой партией, группой хора или всем хором).

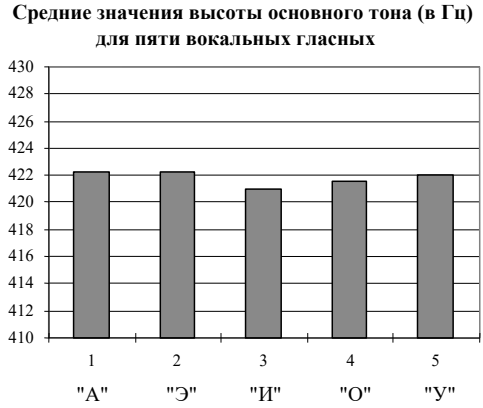
Гармонический строй (вертикальный) – чистое пение одновременно звучащих интервалов и аккордов.

Многие авторы работ по хороведению уделяли особое внимания хоровому строю и его закономерностям. Они в подробностях описывали, как надо интонировать ту или иную ступень мажора и минора, различные интервалы и аккорды. Наиболее полно эти рекомендации по закономерностям интонирования были классифицированы и описаны в книге В. А. Самарина «Хороведение и хоровая аранжировка» на страницах 127-138. Однако мне представляется, что проблема чистого хорового строя гораздо шире и не может быть решена подобными рекомендациями. Многочисленные зависимости хорового строя можно перечислять до бесконечности, так как ***каждый звук каждого исполнения хорового произведения будет иметь свои уникальные особенности выстраивания хорового строя***.

В Московской консерватории изучалось частотное положение основного тона хоровых унисонов. То есть изучался строй хора (на статистике в двести пятьдесят хоровых унисонов и примерно ста пятидесяти тысяч моментальных спектров женского хора). Было доказано, что на строй хора значительное влияние оказывают не только эмоции, передаваемые исполнением, но даже и гласные звуки будут иметь в хоровом исполнении разную высоту (Кузнецов, протоколы исследований).

В диаграмме № 1 приведены средние значения высоты основного тона для пяти вокальных гласных, а в диаграмме № 2 – средние значения основного тона для пяти эмоций.

Диаграмма № 1



На диаграмме № 1 видно, что гласные «И» и «О» ниже среднего значения в 422 Гц (ля первой октавы).

Диаграмма № 2



На диаграмме № 2 видно, что нейтраль и печаль понижают строй хора, а гнев и радость повышают его.

Следовательно, гласный звук «и» на «печали» будет самым низким, а гласные «а» и «э» на гневе – самыми завышаемыми. И дело даже не в ступенях лада, так как в этих экспериментах изучалась только первая ступень, которая по мнению большинства теоретиков хороведения должна интониро-

ваться устойчиво. И мы теперь убедились, что даже «устойчивость» первой ступени лада относительна, так как зависит и от фонемы конкретного произведения и от его эмоционального контекста…

Законы хорового искусства найдены эмпирическим путем и подтвердили свою объективность работой многих поколений дирижеров. Эти утвердившиеся в хороведении законы свидетельствуют о том, что ансамбль и строй хора зависят от большого числа обстоятельств вокально-хоровой работы: расстановки певцов, состояния голосового аппарата, типа вокально-хоровой техники, фонационных ощущений певца, фактурных особенностей произведения и т.д. (Левандо, 1974). Если систематизировать и проанализировать эти найденные хороведением законы создания хорового унисона с позиций вокально-хоровой установки, то становится очевидным, что все эти обстоятельства являются многочисленными вариантами двух основных факторов. Во-первых, – это *психофизиологические* (установочные) условия образования певческого звука и, во-вторых, – *акустические* условия образования хорового унисона.

Акустические условия – физические процессы взаимодействия звуковых волн лежат в основе процесса синхронизации спектральных составляющих. Но для реализации акустических условий требуются психофизиологические условия – высочайшая степень синхронизации работы певческих голосов. Чисто выстроенный хоровой унисон зависит от взаимодействия множества певческих голосов, и обусловлен процессами, происходящими в психике каждого певца.

На практике, в конечном итоге, успех хорового исполнительства обеспечивается интуицией и «чутьем» дирижера хора, помогающим ему следовать всем «открытым или не открытым» законам создания хорового унисона. Поэтому *особое значение приобретают те знания дирижера, на основе*

которых будет формироваться его творческая интуиция, а значит, и вся последующая вокально-хоровая работа с певцами по выработке этого особого режима синхронной работы голосов.

Многие воспринимают работу над чистым хоровым строем, как наиболее точное выстраивание ноты (если использовать акустическую терминологию – выстраивание основного тона). Такое представление о хоровом строе не соответствует действительности. Чистый строй хора зависит не столько от точного исполнения ноты (основного тона), сколько от спектрального состава звучания хора..

А. А. Володиным доказано, что на наше восприятие высоты музыкального звука оказывает влияние не только основной тон, но и, как минимум, первые восемь спектральных составляющих (Володин, 1970). В частности, значительное влияние на восприятие высоты голоса оказывает частотное положение обертонов. В дальнейшем мы подробно рассмотрим это явление, названное «квазигармоничностью певческого голоса».

Для начала рассмотрим акустическое явление независимости спектрального состава звучания хорового унисона от основного тона.

На рис. № 20 представлен спектр унисона партии басов Капеллы «Думка» под управлением П. И. Муравского, исполняющих ноту ре малой октавы на гласный звук «у» с нюансом mf. Оставив эстетические и певческие характеристики данного унисона в стороне, обратимся непосредственно к анализу частичной независимости обертонового строения спектра от основного тона.

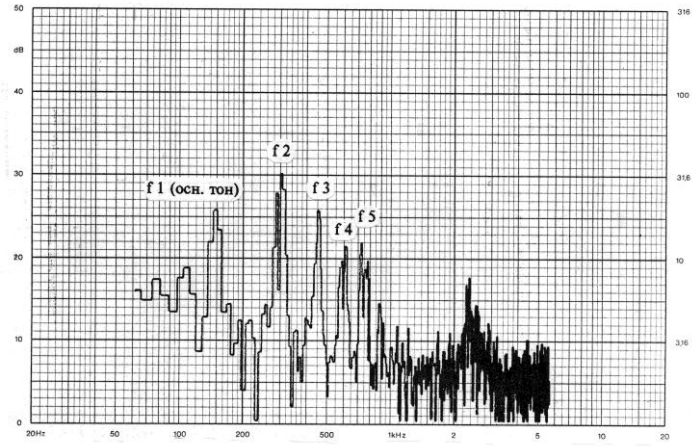


Рис. 20. Моментальный спектр, полученный в середине звучания унисона партии басов Капеллы «Думка» под управлением П. И. Муравского (ре малой октавы, гласный звук «у», нюанс mf).

Основной тон (f 1) представленного на рис. № 20 спектра выстроен очень точно, что выражено в графической форме остроконечным «пиком» симметричного строения на частоте 152 Hz (шкала частот внизу). Но если посмотреть на первые четыре обертона, то можно увидеть четкое разделение трех из них на две почти равноценные части. Получается, что хоровая партия выстроила основной тон, а обертоны, которые, как известно из музыкальной акустики, являются его производными, не выстроила. Более того, хоровая партия как бы разделилась на две части. Одна часть басов исполняет f 2, f 4 и f 5 выше гармонического ряда, а вторая – ниже. И только в основном тоне и втором обертоне (f 3) обе части партии басов «подчинились законам физики» и полностью синхронизировались. Если судить по данной и подобным ей спектрограммам, то невольно напрашивается вывод о том, что в хоровых унисонах действуют закономерности, осуществляющие *независимое от основного тона автономное регулирование спектрального состава звука*.

Рассмотрим это свойство автономной синхронизации спектральных составляющих хорового тембра с точки зрения акустических и психофизиологических факторов создания хорового унисона.

С одной стороны, унисон хора испытывает постоянное разрушающее воздействие обертонов множества певческих голосов, и это динамическое воздействие видно на всех спектрах. Выражается оно в том, что первый этап выстраивания, как правило, шумоподобен. Да и после выстраивания унисона вершины обертонов (на уровне -3 dB) в большинстве случаев постоянно меняются по амплитуде и частоте, «дышат», вырываются из акустической синхронизации. Но, с другой стороны, существует мощное воздействие стабилизирующих сил, которые позволяют певцам в каждом звуке (на втором этапе выстраивания унисона) восстанавливать ансамбль. Причем это стабилизирующее воздействие иногда настолько точно фиксирует голос каждого певца хоровой партии, что унисон создается сразу, минуя первый этап выстраивания. Рассмотрим характерную для звучания выдающихся хоровых исполнителей картину спектральных составляющих на примере унисона однородного женского хора.

На рис. № 21 - 23 спектрограммы женской группы «Государственной республиканской академической русской хоровой капеллы» под управлением А. А. Юрлова, исполняющей подряд два слова «ты мне...», на одной ноте (до первой октавы), crescendo. Каждый слог длится около одной секунды. С первого звука снята одна спектрограмма в середине унисона (рис. № 21), со второго звука сделано две спектрограммы: в начале унисона (рис. № 22) и в его середине (рис. № 23).

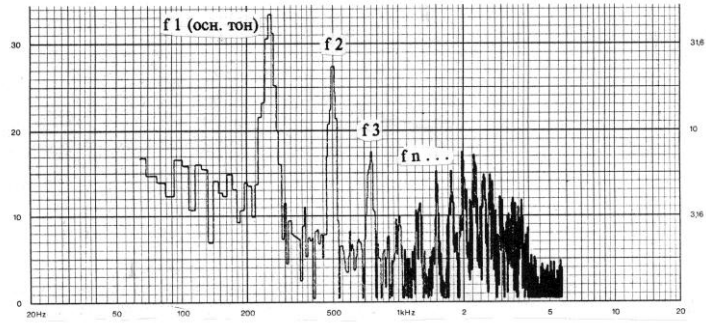


Рис. 21. Моментальный спектр, полученный с середины звучания первого унисона (слог «ты»).

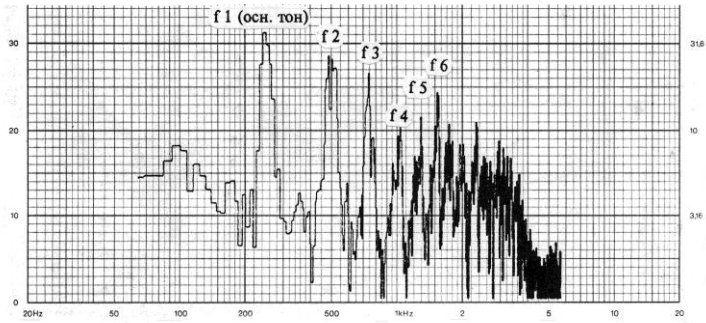


Рис. 22. Моментальный спектр, полученный в начале звучания второго унисона (слог «мне»).

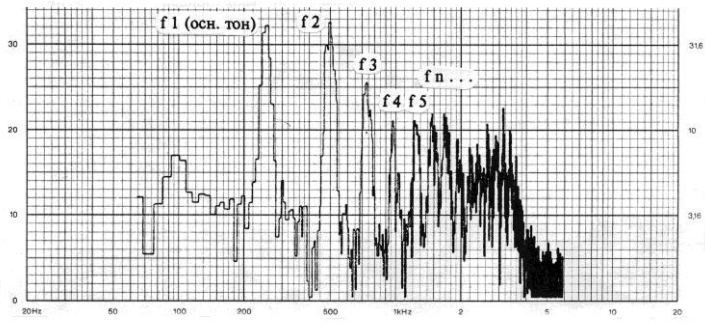


Рис. 23. Моментальный спектр, полученный с середины звучания второго унисона (слог «мне»).

Анализируя мелодический строй хора, следует обратить внимание на основные тона (f 1) всех трех спектров. Все они на одной частоте 256 Hz, что в условиях crescendo и необходимости перехода с «заднего», более низкого слога «ты» к «переднему» и высокому «мне», очень выгодно характеризует вокально-хоровую квалификацию певцов. Обертоновый состав отличается высокой дифференцированностью всех трех спектров, несмотря на то, что спектральные составляющие на рис. № 22 должны быть «шумоподобны», так как в норме это первый этап выстраивания хорового ансамбля. Первый, слабо дифференцированный этап выстраивания встречается в большинстве случаев. Гораздо реже и только у высококвалифицированных коллективов встречаются случаи отсутствия первого этапа, когда множество певцов вступают сразу в синхронизированный основной тон и обертоны с минимальным последующим выстраиванием. В данном случае это частичное выстраивание унисона затронуло в основном f 2 и f 5 (сравните обертоны на рис. № 22 и № 23), которые в середине звучания (фактически мгновенно) были выстроены певицами.

Пример отсутствия первого (шумоподобного) этапа выстраивания хорового унисона представленный на рис. № 22, а также подобные случаи, наблюдаемые в ходе экспериментов, по всей видимости, дают основание говорить не только об акустических факторах синхронизации, но и о психофизиологической (установочной) способности певцов, называемой «ансамблевым чувством», которая позволяет подстраивать обертоны голоса оптимальным для акустической синхронизации образом.

Партитуры хоровых произведений рассчитаны на смешанный состав хора. Следовательно, необходимо выяснить, относятся ли рассмотренные выше закономерности синхронизации спектральных составляющих хорового унисона к одновременному сочетанию мужских и женских голосов. К тому же, гармонический (вертикальный) строй хора также, как и мелодический (горизонтальный) строй чрезвычайно ак-

туален для работы с хором. Для этого были исследованы спектры разнородных составов хора (Кузнецов, 2007 в).

На рис. № 24 приведен спектр унисона теноров и женской группы "Ленинградской академической хоровой капеллы им. Глинки " под управлением В. А. Чернушенко, исполняющих mf гласный "а" на ноте ля малой октавы. У высококвалифицированного хора отмечается полная синхронизация всех типов голосов как на формантном, так и на обертоновом уровне спектрального анализа.

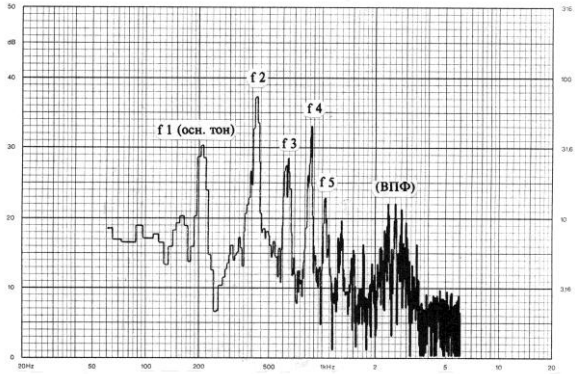


Рис. 24. Моментальный спектр, полученный в середине звучания унисона теноров и женской группы «Ленинградской академической хоровой капеллы им. Глинки» под управлением В. А. Чернушенко, исполняющих mf гласный «а» на ноте ля малой октавы.

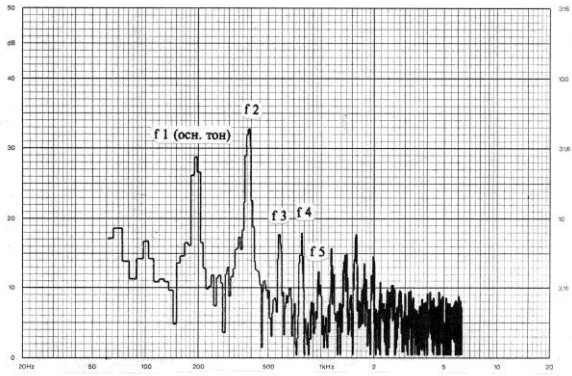


Рис. 25. Моментальный спектр, полученный в середине звучания октавного унисона мужского и женского хора под управлением В. А. Чернушенко, исполняющих на piano гласный «и». Мужской хор поет соль малой октавы (f 1), женский хор – соль первой октавы (f 1).

На рис. № 25 представлен спектр октавного унисона мужского и женского хора под управлением В. А. Чернушенко, исполняющих на piano гласный "и". Мужской хор поет соль малой октавы (f 1), женский хор – соль первой октавы (f 2). Здесь также наблюдается полная синхронизация всех спектральных составляющих. В данном случае хотелось бы обратить внимание на кристально чистый гармонический строй хора (f 1 = 200 Hz и f 2 = 400 Hz). А также на увеличенную мощность (по шкале dB слева) каждой четной составляющей спектра, что является следствием соединения "частых" обертонов (через 200 Hz) мужского хора с более "редкими" обертонами (через 400 Hz) женского хора. Это явление известно в хороведении, и в данном случае дирижеру необходимо использовать приемы искусственного ансамбля для того, чтобы побудить женский хор петь как можно тише, так как обертоны мужского хора будут усиливать спектр женского хора, что обычно приводит к громкому, нарушающему динамический ансамбль звуку у партий, "подпитываемых" обертонами других голосов.

По сравнению с рядом других музыкальных специальностей профессия дирижера предъявляет к учащимся повышенные требования в отношении слуха. Хоровой дирижер должен обладать помимо «высотного» слуха еще специфическим, так называемым ***вокально-хоровым слухом***. Наличие его дает возможность слышать одновременно звучание нескольких голосов, быстро ориентироваться в многоголосном звучании, воспринимать малейшие отклонения в интонировании как по горизонтали, так и по вертикали (Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1959).

В вокальной педагогике существует близкий вокально-хоровому слуху термин – «Вокальный слух». ***Вокальный слух*** – обязательное качество вокального педагога и очень важен для хорового дирижера, так как его труд во многом близок работе вокального педагога. Понятие «Вокальный слух» обозначает умение педагога почувствовать, в каких

условиях и при помощи каких механизмов голосообразования получился тот или иной звук голоса. Не менее важным компонентом вокального слуха также является точное представление педагога о путях исправления того или иного неудачного звучания голоса (Дмитриев, 1968).

При помощи вокально-хорового слуха дирижер, также как и вокальный педагог находит нужную ему «окраску» для каждого голоса и, сливая их вместе, создает своеобразный «вокальный оркестр», с присущей только ему одному живостью красок. Пение a'capella еще больше повышает требования к дирижеру в отношении слуха. В этом случае дирижер вынужден опираться только на собственное внутреннее слышание-представление «эталонного» звучания.

Способность на основании воспринятых ранее *впечатлений*, при содействии *памяти и воображения*, внутренне мысленно *представлять* и *переживать* звуки и *звуковые образы* принято называть ***внутренним слухом***. Человек, обладающий внутренним слухом, удерживает в своей памяти ранее слышанную или прочитанную по нотам музыку. Он мысленно представляет *мелодию, гармонию, фактуру* произведения, *тембры* отдельных певцов, партий и их сочетаний.

На основе всего этого у него возникает определенный *звуковой образ*, который он потом и *реализует* при исполнении. Одной из важнейших целей учебного процесса является постепенная выработка внутреннего звукового образа, или, вернее, *звукового идеала*, настолько четкого, чтобы он мог, укрепившись в сознании интерпретатора, определять характер исполнения.

Любой человек в повседневной жизни, разговаривая, безошибочно интонирует эмоциональные состояния, выражает свое отношение голосом. Мы без труда понимаем разговорную речь потому, что ее интонация всегда информативна, то есть «чистая, а не фальшивая».

Фальшивой она становится только тогда, когда говорящий сам не верит в то, что говорит. Его внутреннее внимание не справляется с раздвоением информации на две части: «для

себя» и «для других». В этом случае мы безошибочно, при помощи внешнего внимания, уличаем говорящего в «нечистой интонации».

В. П. Морозовым было сформулировано новое понятие – «Эмоциональный слух». ***Эмоциональный слух*** (в дальнейшем ЭС) по Морозову – это «...способность к адекватному восприятию (а также и воспроизведению) эмоциональной информации в речи, пении и музыке» (Морозов 1991, с. 240). В этом смысле ЭС или эмоциональность, по Морозову, лежит в основе музыкальности, когда музыкальность рассматривается не как комплекс технических навыков, а с позиций концепции Б. М. Теплова (Теплов, 1985), так как выражать чувства, составляющие суть художественного образа, может лишь тот исполнитель, который обладает способностью ощутить их в чужом исполнении.

Как мы уже знаем из практической части нашего курса, особенно большое влияние на сохранение чистого хорового строя оказывают эмоциональные состояния певцов. Так, например, если хор угнетен (печаль), устал и поет без высокой певческой позиции, то строй будет понижаться. И наоборот. Если певцы перевозбуждены (радость) – то строй хора будет повышаться.

Мы в жизни встречаемся с феноменальной памятью. Логическая память основана на смысловом запоминании. Наглядно-образная память свойственна людям искусства. Павлов относил этих людей к художественному типу высшей нервной деятельности.

Кроме словесно-логической и наглядно-образной, различают еще один вид памяти – *эмоциональную*, которая особенно ярко и живо воспроизводит те или иные пережитые чувства и все то, что с ними по ассоциации связано.

В хоровом искусстве необходима одинаково важная и для дирижера, и для певца хора целенаправленная, регулярная работа по развитию эмоциональной памяти. Этот вид памяти, как любой навык, поддается тренировке.

По жизненному опыту мы знаем, что события, лица и пережитые чувства отдаленного прошлого большей частью пропадают для нас. И только глубина впечатлений, сила ассоциаций могут вызвать в нашей памяти забытые образы, что собственно и составляет акт эмоциональной памяти.

Кроме повторных переживаний, существуют также и повторные ощущения. Они вызываются памятью пяти органов чувств (зрение, слух, вкус, обоняние и осязание). Органы чувств оказывают влияние на воспоминания эмоциональной памяти. Вот почему их и следует изучать параллельно с эмоциональной памятью.

Имеется тесная связь, взаимодействие наших пяти чувств (органов восприятия). Сначала создаются зрительные представления, а потом через эти зрительные представления возбуждаются и другие внутренние органы.

У одних легче развивается память зрительная, у других – слуховая, у третьих – осязательная, а у четвертых – в равной степени память всех органов чувств. Ощущения пяти органов чувств при художественном творчестве необходимы для возбуждения эмоциональной памяти.

Для того, чтобы добиться от певцов определенного качества звука, в том числе и звуковысотного, дирижер должен уметь регулировать эмоции хористов.

Осуществляется это, как правило, через ассоциативно-образную сферу мышления, или непосредственным влиянием на бессознательную сферу психики певцов посредством артистизма владения дирижерским аппаратом.

И то, и другое невозможно без развитого воображения, без непрерывной линии не простых, а иллюстрированных предлагаемых обстоятельств, т.е. способности видеть внутренним взором соответствующие зрительные образы. По системе Станиславского такая способность воображения называется *видениями внутреннего зрения* или «кинолентой видений».

Яркость видений является определяющим свойством воображения передавать их и заражать ими других людей.

Умение и стабильность нахождения в предлагаемых обстоятельствах будут видны хору по жестам, мимике, темпу работы дирижера.

Кинолента видений, её непрерывность и однозначность для каждого певца будет видна дирижеру и слышна ему.

Практические занятия («Маятник эмоциональности»)

1). Обучающиеся осваивают в пении и дирижировании следующие два эмоциональных состояния: гнев и страх.

Гнев или страх во многих философских системах принято считать «отрицательными» эмоциями. Но это не так. Мы теперь уже знаем, что любая эмоция – это психофизиологическое состояние организма человека, призванное поддерживать его обменные процессы (гомеостаз) в различных ситуациях жизни. Если учесть, что мы основываем свою систему упражнений на «иерархической системе классификации» базальных эмоций, то получается, что элементарное внимание («что это?...») – начало иерархической классификации эмоции страха. А, если мы проследим реальные исполнительские кульминации многих музыкальных произведений, имеющих мощное воздействие на публику, то убедимся, что исполнители (инструменталисты, симфонический оркестр или хоровой коллектив, или они все вместе) «сделали» эту кульминацию на «гневе».

После этого небольшого разъяснения существующих в «общественном гипнозе» жизни людей перейдем к упражнениям со следующей парой «маятника эмоциональности».

Когда мы двигаем маятник вперед («стеной звука») – это выражение в звучании гнева.

Когда мы двигаем маятник на себя («застыть на вдохе удивления») – это передача в звучании голоса страха.

Ощущениям движения «маятника» надо помогать руками.

Каждый студент дирижирует всеми пятью куплетами хорового произведения из 11-го занятия, но с таким рассчетом, чтобы первый куплет исполнялся на нейтрали-спокойствии, второй – на гневе, третий – опять на нейтрали-спокойствии, четвертый – на страхе и пятый – на нейтрали-спокойствии.

Последовательность гнева и страха можно поменять, главное – это нейтраль-спокойствие в начале, в конце и между ними.

2). Если остается время, то можно продирижировать на нейтрали-спокойствии пением мажорной или минорной гаммы, жестом регулируя звуковысотность ступеней. После этого обучающиеся дирижируют ту же гамму, используя все четыре эмоции «маятника».

Обратите внимание на специфическое воздействие различных эмоций на горизонтальный строй хора и изменения в дирижерском жесте (сравнивать с нейтралью).

АТ
Скользящий маятник
(квинтэссенция предыдущих упражнений. Особенно хорошо удается когда мышечное чувство уже достаточно развито)

Если вы хотите быстро сбросить напряжение, скованность и усталость, произведите легкие и слабые сгибания-разгибания мышц последовательно во всех главных суставах тела, с ног до головы и обратно. Раза 2-3 по три-пять сгибаний-разгибаний на сустав. Начать можно либо с головы (легкие покачивания и кивания), «спускаясь вниз», либо с пальцев ног (одним движением сразу все пальцы на обеих стопах или попеременно), «поднимаясь вверх» (сгибание-разгибание стоп, голеней в коленях, бедер в тазобедренном суставе и так далее). Движения должны быть легкими, небрежными, словно бы на шарнирах (Леви, 1973, с. 76 - 77.).

Скользящий маятник
(в ускоряющемся темпе, до трех раз, хорошо сочетается
с мысленно-словесным самовнушением)

Ноги легкие, упругие, подвижные,
руки легкие, упругие, подвижные,
все легко пружинит, хочется двигаться,
я весь подвижен, легок, бодр,
во мне все играет, все оживлено,
бодрость нарастает,
толкает меня – подъем! (Леви, 1973, с. 89 - 90.)

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое «Строй хора»?

2). Расскажите о закономерностях интонирования мелодического и вертикального строя.

3). Как влияют на строй хора вокальные гласные и эмоциональные намерения поющих?

4). Что влияет на восприятие высоты музыкального звука?

5). Расскажите о вокально-хоровом слухе.

6). Расскажите о вокальном, внутреннем и эмоциональном слухе.

7). Какие три вида памяти принято различать?

8). Что активнее всего воздействует на эмоциональную память?

9). Что такое «кинолента видений»?

Рекомендуемая литература

1. Володин А. А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. Вып.1. – М., 1970.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М., 1968.
3. Кузнецов Ю. М. Протоколы исследований отдела экспериментальных исследований музыкального искусства Московской государственной консерватории. – Не издано. Архив автора, 1989-1999.
4. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора. – М., 2007 в.
5. Левандо П. П. Проблемы хороведения. – М., 1974.
6. Морозов В. П. Теория эмоционального слуха и певческий голос // Научная сессия, посвященная 90-летию проф. Д. Я. Андгуладзе. – Тбилиси, 1986.

7. Пономарьков И. Строй и ансамбль хора // Работа в хоре. – М., 1960.
8. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002.
9. Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1959.
10. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.
11. Сахалтуева О. О некоторых закономерностях интонирования в связи с формой, динамикой и ладом // Труды кафедры теории музыка Московской государственной консерватории. – М., 1960.
12. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды в 2-х томах, т. 1. – М., 1985.

ТЕМА 14

Акустические признаки передачи передачи эмоций в пении

Основные положения

Экспрессивная функция эмоций обозначает эмоциональную выразительность человека в поведении и общении, классифицируется психологией как составная часть «экстралингвистической (внеязыковой) информации».

В результате обучения звучание голоса и выразительные движения приобретают характер специфического «языка», при помощи которого люди раскрывают друг другу свои позиции, отношения, сообщают то, что они переживают.

Зрительный и звуковой канал передачи экстралингвистической информации в хоровом исполнительстве.

Эмоции, выражаемые музыкой, не являются некими «чистыми», абстрактными эмоциями. Они рождены окружающей средой, жизненными обстоятельствами и событиями.

«Феномен квазигармоничности».

Основные признаки передачи эмоций в пении: интонационные характеристики и вибрато; интегральные характеристики спектра (формантное строение); временные и динамические характеристики; частотное положение обертонов (квазигармоничность).

Теоретическая часть

Общепризнанным является тот факт, что отдельные эмоциональные состояния сопровождаются специфическими изменениями в пантомимике, мимике, звуковыми реакциями. ***Экспрессивная функция эмоций*** обозначает эмоциональную выразительность человека в поведении и общении, классифицируется психологией как составная часть «*экстралингвистической (внеязыковой) информации*». Эта информация обладает рядом отличительных свойств. Важнейшее из них – функциональная самостоятельность и независимость от вербальной речи (Морозов, 1993).

На независимости экстралингвистического и лингвистического каналов основан *принцип вариантной множественности* музыкального исполнительского искусства, когда один и тот же музыкальный (нотный) текст у разных исполнителей носит индивидуальные черты творческой интерпретации (Раппопорт, 1972).

Благодаря обучению, выражение эмоций становится организованным, а вместе с тем и относительно однородным у всех представителей данной культуры. Кроме того, обучение создает возможность намеренного выражения эмоций, а также контроля над этим выражением. В результате звучание голоса и выразительные движения приобретают характер специфического «языка», при помощи которого люди раскрывают друг другу свои позиции, отношения, сообщают то, что они переживают (Рейковский, 1979). Языком эмоций в совершенстве должны владеть все представители исполнительских искусств. Экстралингвистическая информация передается от человека к человеку через органы чувств. Наука изучает этот процесс по каждому из каналов передачи экстралингвистической информации. Наиболее исследованными можно считать два: зрительный и слуховой. В хоровом искусстве *зрительный канал передачи информации использу-*

ет, например, дирижер, когда жестом, взглядом, мимикой, положением корпуса и т.д. передает певцам самые тончайшие нюансы развития художественного образа (Ержемский, 1993; Старчеус, 1995). И соответственно, *певцы хора используют преимущественно звуковой канал* передачи экстралингвистической информации для воздействия на слушателей.

Основой содержания музыкальных образов являются прежде всего чувства, переживания людей, характер этих чувств, настроений. Эмоции, выражаемые музыкой, не являются некими «чистыми», абстрактными эмоциями, независимыми от действительности. Они рождены окружающей средой, жизненными обстоятельствами и событиями. Для создания художественного образа в музыке применяются специфические, звуковые средства выразительности. Музыкальный звук не является только и просто физическим звуком, это звук особого свойства, особым образом «обработанный». Это выражается не только в том, что музыкальные звуки имеют звуковысотную и тембровую характеристику, но, в первую очередь, в том, что они включены в особую, исторически сложившуюся и развивающуюся в музыкальной практике систему ладовых (высотно-функциональных) и метроритмических (временных) соотношений. Благодаря этому выразительные возможности звуковых сочетаний многократно усиливаются и бесконечно обогащаются. В сольном и хоровом пении применяются все средства музыки, и, что особенно важно, тембральные характеристики звука вокальных исполнителей зависят от эмоций, переживаемых певцами.

Для хорового искусства это имеет принципиальное значение. Как известно, тембр звука зависит от его спектральных составляющих. Следовательно, в зависимости от изменений спектральных составляющих будут меняться условия формирования таких фундаментальных признаков хорового пения как ансамбль и строй.

Явления относительной независимости спектральных составляющих тембров хоровых партий делают актуальным

более подробное изучение частотного положения каждого обертона.

На рис. № 26 представлен спектр унисона мужской группы "Московского камерного хора" под управлением В. Н. Минина.

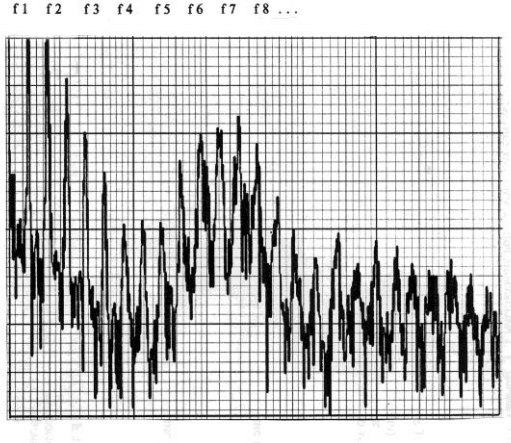


Рис. 26. Моментальный спектр унисона мужской группы «Московского камерного хора» под управлением В. Н. Минина (спектр представлен в линейном масштабе, частотные показатели для первых обертонов указаны в таблице).

Данный спектр представлен в линейном масштабе, что позволило при измерениях маркером спектроанализатора "Брюль и Кьяр № 2034" точно определять частоты спектральных составляющих. Изучение частотного положения обертонов проходило следующим образом:

– в начале для спектральных составляющих определялась в герцах средняя ("реальная") частота на уровне –3 дБ от вершины;

– после этого по средней частоте основного тона (определяемой также на уровне -3 dB) рассчитывались "идеальные" частоты для каждой гармоники;

– в завершении высчитывалась разница (в Гц) между "реальными" и "идеальными" значениями обертонов.

Полученные результаты представлены в табл. № 1.

Таблица № 1

расчет частотных отклонений для 12 обертонов унисона
мужской группы хора под управлением В. Н. Минина
от их гармонических ("идеальных") значений

№ обертона (f n)	"реальные" частоты (в Гц)	"идеальные" частоты (в Гц)	отличие "реальных" частот от "идеальных "(в Гц)
f 1(осн.тон)	252	252	0
f 2	496	504	-8
f 3	760	756	+4
f 4	1004	1008	-4
f 5	1248	1260	-12
f 6	1512	1512	0
f 7	1760	1764	-4
f 8	2000	2016	-16
f 9	2252	2268	-16
f 10	2520	2520	0
f 11	2754	2772	-18
f 12	3012	3024	-12

Как следует из последней колонки таблицы № 1, существуют определенные расхождения между "реальными" значениями обертонов хорового спектра и их "идеальными" (гармоническими) значениями. Таким образом, процесс синхронизации спектрального состава в звучании хора может выражаться в изменениях частотного местоположения обертонов.

В совместных с В. П. Морозовым исследованиях сольного пения это явление было названо «***феноменом квазигармоничности***» – то есть *закономерной зависимостью частотного положения обертонов от эмоций, ладогармонических средств и вокальных гласных, передаваемых пением* (Морозов, Кузнецов, 1994).

Обьективные акустические исследования показали, что в хоровом искусстве применяются самые разнообразные формы хорового унисона: от кристально чистых, идеально выстроенных до «шумоподобных», невыстроенных.

Выдающиеся коллективы могут использовать в своей интерпретации даже первый «шумоподобный» этап выстраивания хорового ансамбля как средство усиления эмоционального воздействия. В этом случае необходимый по драматур-

гии характер звука певцы хора синхронизируют только на формантном уровне спектра, не переходя к выстраиванию обертонов второго этапа. Мы рассматривали это явление на примере унисона хора под управлением А. В. Свешникова.

Случаи использования шумоподобного звучания хорового тембра свидетельствуют, что характер, стиль и вся драматургия развития художественного образа во время хорового исполнения не зависят от выстраивания унисонов. Термин П. Г. Чеснокова "художественно-органический ансамбль" зафиксировал в теории хора возможность применения различных типов выстраивания унисона в соответствии с экспрессивными задачами интерпретации. Поэтому, по всей видимости, правомочно обособление ансамбля и строя хора как унисонной (вокально-хоровой) и звуковысотной (музыкальной) организации хорового пения от третьего элемента хорового звучания – его выразительности, обособление вокально-хоровой и музыкальной организации хорового искусства от его экспрессивной функции.

С акустической точки зрения, формантное (вместе с темпо-ритмическими и звуковысотными параметрами) строение певческого тембра определяет характеристики высокой степени накала "страстей", а частотное положение обертонов, которое также влияет на слуховое восприятие тембра, определяет характеристики полуоттенков, "акварельных полутонов" эмоциональной окраски хорового тембра.

В связи с тем, что акустические параметры передачи сильных, "страстных" эмоций могут значительно разрушать хоровой ансамбль и строй, следует повторить, что в большинстве исследованных случаев исполнения выдающихся хоровых коллективов наблюдалась высокая степень синхронизации на микроуровнях составляющих спектра. Выдающиеся мастера хорового искусства очень дозировано используют "шумоподобность" хорового ансамбля и строя, предпочитая создавать художественный образ полуоттенками тембральной обертоновой синхронизации (Кузнецов, 2007 в).

Подводя итог обсуждения вопроса о влиянии эмоциональных состояний певцов на характеристики хорового исполнения, процитируем основные акустические признаки передачи эмоций в пении, ссылаясь на автора, открывшего эти признаки профессора В. П. Морозова (Морозов, 1977):

Интонационные характеристики и вибрато

«К характерным изменениям в мелодической структуре вокальных фраз можно отнести следующие. При *радости* наблюдается интонационный подъем звука. Для *печали* (термин «горе» везде заменен Ю.К.) характерны интонационные «подъезды» и «съезды». При *нейтрали-спокойствии* (термин «безразличие» везде заменен Ю.К.) мелодия стремится к уплощению своего рисунка как за счет понижения верхних тонов, так и за счет повышения нижних. При выражении *страха* мелодический рисунок выглядит наименее устойчивым и точность интонирования явно нарушается.

Вибрато при *печали* и особенно при выражении *нейтрали-спокойствия* уменьшает свой размах. В отдельных случаях *нейтраль-спокойствие* сопровождается почти полным отсутствием частотного вибрато, т.е. звук становится «прямым». При *радости* и в еще большей степени при *гневе* размах вибрато заметно увеличивается. Для *страха* характерно нарушение периодичности кривой вибрато. Наименьшая частота вибрато наблюдается при *печали* и *нейтрали-спокойствии* (5-6 Гц), при *радости* и *гневе* она немного увеличивается (6.0-6.5 Гц) и при выражении *страха* может резко возрасти (до 8 Гц), что, возможно, и создает впечатление «дрожания» голоса» (В. П. Морозов. 1977, с. 167).

Интегральные характеристики спектра (формантное строение)

«...при *радости* вершина высокой певческой форманты (в дальнейшем ВПФ) сдвигается в наиболее высокую частот-

ную область. На слух это воспринимается как легкое, «светлое» звучание. При печали и гневе частотное положение ВПФ понижается. По-видимому, это и определяет такое изменение тембра голоса, как его «потемнение».

Для *гнева,* наряду с тем, что ВПФ занимает наиболее низкую частотную область, характерно значительное увеличение интенсивности звука в целом и происходящее в связи с этим возрастание интенсивности крайних высоких составляющих. Увеличивается и уровень низкой певческой форманты. Звук становится более плотным, массивным и насыщенным «металлом».

При *страхе* и *печали* интенсивность высоких частот в звуке падает и выраженность ВПФ уменьшается. В крайних случаях при выражении *страха* спектрограмма теряет типичные «вокальные» черты и приближается по своим очертаниям к спектрограммам речевого сигнала. Голос полностью теряет блеск, звонкость и приобретает глухой сдавленный характер» (В. П. Морозов, 1977, с. 168. Ред. Ю. К.).

Временные и динамические характеристики

«Наибольшая ***длительность слога*** наблюдается во фразах при выражении *печали* (1240 мс) и наименьшая при выражении *страха* (540 мс), т.е. средний темп чередования слогов при *печали* более чем в два раза медленнее, чем при *страхе*.

Наибольшая ***величина пауз*** наблюдается при выражении *страха* (12,6%) и наименьшая при *нейтрали-спокойствии* (2,1%), т.е. при *страхе* голос прерывается, а при *спокойствии* он звучит почти беспрерывно.

...наибольшей ***силой звука*** обладает голос при выражении *гнева* (100 дБ) и наименьшей – *страха* (92 дБ) и *нейтрали-спокойствия* (83 дБ). *Радость* и *печаль* по силе звука занимают промежуточное положение.

...Максимальные ***длительности фронта и спада звука*** слогов приходится на фразы, выражающие *печаль* (626 и 641

мс соответственно). На слух это воспринимается как очень мягкая атака и филирование звука. Минимальные длительности фронтов и спадов звука наблюдаются при выражении *гнева* (218 и 210 мс), что субъективно оценивается как очень резкие начало и окончание звука.

Коэффициент вариации длительности слогов указывает на то, какой характер имеет ритмический рисунок мелодии. Если ритм в мелодии пунктирный, острый, то коэффициент вариации длительности слогов будет большим; если мелодия в ритмическом отношении спокойная, мягкая, то коэффициент вариации длительности слогов будет небольшим; если же слоги во фразе имеют совершенно одинаковые длительности, то он будет равен нулю. ...Оказалось, что наименьшим значением коэффициента вариации длительности слогов обладают фразы при выражении *нейтрали-спокойствия* (44,5%).Фразы же, имеющие различный эмоциональный контекст, отличаются существенно большим коэффициентом вариации длительности слогов»... От, примерно, 55% при выражении радости и печали, до, примерно 61% при выражении *гнева* и *страха* (Ред. Ю. К.).

«Коэффициент вариации силы звука слогов характеризует ровность звуковедения во фразе. Если этот показатель большой, то это означает, что звук по силе на слогах неровен; если коэффициент вариации уменьшается, то это свидетельствует о том, что звук слогов стал более одинаков по своему уровню. Полученные ...данные ...показывают, что коэффициент вариации силы звука слогов возрастает при *печали* (67,5%) и *страхе* (70,1%) и уменьшается при *гневе* (46,7%) и *нейтрали-спокойствии* (46,1%). При *радости* этот параметр занимает промежуточное положение (56,4%)» (В. П. Морозов, 1977, с. 170-172).

Частотное положение обертонов

Помимо этих, уже давно известных характеристик, как мы теперь знаем, при передаче эмоций меняется также и ча-

стотное положение обертонов голоса. Например: при пении на *«радости»* все обертоны расширяются, но особенно сильно повышается пятый обертон (мажорная терция), при пении на *«печали»* этот же пятый обертон понижается (минорная терция) а все другие также сужаются, при пении на *«гневе»* значительно повышается второй обертон (октава становится почти ноной), при пении на *«страхе»* обертоны также меняют свою частоту, но картина более сложная и поэтому поиск характерного признака требует дополнительных исследований, при пении на *«спокойствии»* обертоны занимают частотное положение наиболее близкое к гармоническому (Морозов, Кузнецов, 1994; Кузнецов, 2007 а).

Практические занятия («Маятник эмоциональности»)

Обучающиеся работают с хоровым произведением из 11-й темы.

Каждый выбирает по одному куплету и дирижирует его на одной фиксированной ступеньке гнева или страха. Всего получится восемь интерпретаций одного куплета: нейтраль-спокойствие, три ступеньки гнева, нейтраль-спокойствие и три ступеньки страха. Движениям «маятника» надо помогать руками.

АТ

«Вживание» в ладо-гармоническое строение музыки *тембром голоса* (квазигармоничность): петь на одном дыхании просто одну ноту без аккомпанемента, а потом с аккомпанементом (арпеджио) – T 35, t 35.

«Вживание в слова и представления» (цвет)

Делайте в состоянии предварительного расслабления. На каждом представлении сосредоточиваться 1 минуту. По-

старайтесь как можно ярче увидеть и удержать внутренним взором предлагаемые представления. Если образ устойчивый – пропойте сложившееся представление с тем-же текстом и произвольной мелодией (хотя-бы на одной ноте):

белые-белые белила;
синюю-синюю синьку;
коричневую корявую корку;
желтый-желтый желток;
красивую красную краску;
зеленую траву.

Если образ стойко удерживается, постарайтесь его «озвучить» своим голосом (Леви, 1973, с. 57. Ред. Ю.К.).

Контрольные вопросы

1). Что такое «Экспрессивная функция эмоций»?

2). Какая экстралингвистическая информация передается в процессе хорового исполнительства через зрительный и слуховой каналы ее передачи?

3). Что такое «Феномен квазигармоничности»?

4). Какими акустическими средствами передается в пении радость?

5). Какими акустическими средствами передается в пении печаль?

6). Какими акустическими средствами передается в пении гнев?

7). Какими акустическими средствами передается в пении страх?

8). Какими акустическими средствами передается в пении нейтраль-спокойствие?

Рекомендуемая литература

1. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. – Спб., 1993.
2. Кузнецов Ю. М., Морозов В. П. Феномен квазигармоничности обертонов и тембр певческого голоса // Художественный тип человека. Комплексные исследования. – М., 1994.
3. Кузнецов Ю. М. Квазигармоничность как новая особенность тембральной выразительности хора // Современные гуманитарные исследования. Журнал. Вып. 4 (17). – М. 2007 а, – с. 218-225.
4. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора. – М., 2007 в.

5. Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-теоретические и прикладные аспекты // Психологический журнал, т. 14, № 1. – М., 1993.
6. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. – М., 1972.
7. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. – М., 1979.
8. Старчеус М. С. Выразительный человек // Музыка. Миф. Бытие. – М., 1995.
9. Чесноков П. Г. Хор и управление им. 2 изд. – М., 1961.

ТЕМА 15

Третий элемент хорового звучания (звучности)

Основные положения

Третьим элементом хорового звучания следует признать «Выразительность» хорового пения.

По Чеснокову «единые естественно-художественные нюансы» родственны «интонации» Б. В. Асафьева, как «темпо-ритмо-тембро-звуко-комплексу».

Впоследствии, каждый из авторов трудов по хороведению воспринимает проявления экспрессивной функции эмоций в интерпретации хорового произведения по-своему.

Выбор термина для элемента, обозначающего выразительность, зависит от сугубо индивидуальных процессов вербализации. Утверждая противоположное на словах, дирижеры своим творчеством достигают сильной эмоциональной реакции у слушателей.

Нельзя без ущерба для слухового восприятия имитировать эмоции – имитация будет заложена в самом звуке, в его атаке, звуковысотности, вибрато, тембре, динамике, спаде, переходных процессах и т.д. Необходимо органично, или, по термину П. Г. Чеснокова, «художественно-органично» переживать развитие образа.

Одним из таких бессознательно регулируемых параметров певческого голоса является параметр частотного положения обертонов.

Как мы уже знаем, в хороведении разработана структура организации звука хорового исполнения. Это так называемые элементы хоровой звучности или, что будет корректнее с позиций музыкальной акустики, элементы хорового звучания. Элементы хорового звучания (звучности) – одно из основных понятий теории хора. В настоящее время различают три основных элемента хорового звучания: первый – ансамбль хора (отражает коллективную вокально-хоровую специфику пения); второй – строй хора (отражает звуковысотную организацию хорового искусства); третий – дикция хора.

С точки зрения современных научных знаний о хоре, в особенности, в связи с открытием феномена квазигармоничности, непосредственно влияющего на специфический тембр хора, третьим элементом хорового звучания следует считать *выразительность хора*.

У многих авторов третий элемент хорового звучания так или иначе связан с экспрессивной функцией эмоций. Например, дикцию, ритм, темп, динамические оттенки П. Г. Чесноков относил к составным частям своего комплексного понятия «нюансы» и считал его третьим элементом хорового звучания. Для Чеснокова «нюанс» не просто динамический оттенок, а сложный комплекс, который оживляет, дает выразительность общемузыкальной системе организации хорового пения (ансамбль и строй). Этот элемент всецело подвластен дирижеру, его интерпретации произведения во время исполнения.

По Чеснокову «единые естественно-художественные нюансы» невозможны без точного ритма, правильного темпа и ясной дикции. Следовательно, Чесноков придает этому элементу значение, родственное «интонации» Б. В. Асафьева, как «темпо-ритмо-тембро-звуко-комплексу» (Асафьев, 1971). Но не только это.

Третий элемент хорового звучания, по мнению Чеснокова, является выражением синтетичности хорового искусства с позиций соединения его ансамблевой, музыкальной и литературной природы. Более того, этот элемент хорового звучания включает в себя процессы социально-психологического взаимодействия дирижера и хора, процессы создания и реализации всего комплекса вокально-хоровой установки во времени. «Общение и слияние певцов с дирижером устанавливает необычной чувствительности взаимное понимание: малейшее указание дирижера моментально исполняется всеми певцами, всеми партиями, всем хором; взгляд, выражение лица, внутренние движения художественного чувства дирижера тотчас же находят отражение в сознании и чувствах певцов. Из этого тончайшего взаимного понимания рождается третий элемент хоровой звучности – нюансы, или оттенки» (Чесноков, 1961, с. 24).

Но в дальнейшем развитии теории хора это понятие Чеснокова, направленное на подчеркивание значимости эмоций в хоровой интерпретации, включающее *вокально-хоровую*, *музыкальную* и *синтетическую* природу хорового искусства, претерпевает изменения. Термин «нюанс» – смысловой или выразительный оттенок – используется в его узком смысле как «динамический оттенок». И, соответственно, комплексность эмоциональной природы вокально-хорового искусства утратила свое понятийное отражение в структуре теории хора, что привело к поискам и более детальной конкретизации факторов хорового исполнения.

Каждый из последующих авторов воспринимает проявления экспрессивной функции эмоций в интерпретации хорового произведения по-своему: К. П. Виноградов (Виноградов, 1967) возрождает фактически такое же комплекс-понятие, но уже с позиций синтетичности хорового искусства под названием «дикция хора»; В. Г. Соколов (Соколов, 1983), акцентируя музыкальную сторону хорового искусства, уделяет особое внимание «средствам художественной выразительности»; А. А. Егоров (Егоров, 1951) и К. К. Пигров (Пиг-

ров, 1964) выделяют «интонацию» как особое качество хорового строя; П. П. Левандо (Левандо, 1974), создав наиболее полную теоретическую картину хороведения, прослеживает многочисленные «зависимости» и «влияния», равномерно распределяя средства выражения языка эмоций по всем элементам хорового звучания.

Значение экспрессивной функции эмоций, ее комплексные и единичные проявления в звучании хорового сочинения отмечаются всеми авторами, хотя каждый мастер хорового дела предлагает свою интерпретацию этих средств создания художественного образа. *Терминологические расхождения в формулировке третьего элемента хорового звучания, с позиций взаимодействия вокально-хоровой и дирижерской установок, не являются противоречащими друг другу*.

Выше рассматривалось, что эмоция не имеет адекватного словесного описания, поэтому и ***выбор термина для элемента, обозначающего выразительность, зависит от сугубо индивидуальных процессов вербализации***. В то же время, смысловое содержание, лежащее за каждым термином, указывает на проявления экспрессивной функции эмоций в звучании хора.

У разных дирижеров даже один и тот же хор звучит по-особому. Как отмечал В. И. Краснощеков, это явление можно наблюдать на репетициях учебного хора, где проходят практику студенты-дирижеры. Каждое исполнение одного и того же произведения обладает чертами индивидуальной интерпретации даже у одного и того же коллектива. У каждого сложившегося дирижера вырабатываются свои методы, свой стиль работы с хором, свои ориентиры в исполнительстве. И, как правило, это уникальные методы. Уникальные в том смысле, что у другого, такого же сложившегося мастера музыкального исполнительства выработались свои собственные методы работы с хором, подчас, на первый взгляд, диаметрально противоположные, если сравнивать их с методами предыдущего. И несмотря на то, что один из них всю свою репетиционную работу в основном нацеливает, например, на

выстраивание чистого хорового строя, а другой все свое внимание направляет на поиски тембральных красок звучания хора, и тот, и другой мастер создают одинаково выдающиеся по своему художественному воздействию интерпретации хоровых произведений.

Утверждая противоположное на словах, дирижеры своим творчеством достигают сильной эмоциональной реакции у слушателей. Следовательно, в интерпретации и у того, и у другого был реализован интенсивный эмоциональный «заряд» звукового канала передачи экстралингвистической информации, то есть в их интерпретациях был реализован художественный образ. Выше рассматривалось, что в основе вокального исполнения лежат механизмы установочной деятельности. Следовательно, оба мастера сформировали у своих певцов одинаково оптимальный психофизиологический механизм вокально-хоровой установки, которая на выступлении и управляет звучанием хора. Слушатель воспринимает не те эмоции, которые вокалист или хор «изображают» при помощи средств художественной выразительности, а те эмоциональные состояния, которые реально переживаются исполнителями и организуют звучание их голосов на операциональном уровне.

Нельзя без ущерба для слухового восприятия имитировать эмоции техническими средствами целевого уровня – имитация будет заложена в самом звуке, в его атаке, звуковысотности, вибрато, тембре, динамике, спаде, переходных процессах и т.д. Необходимо органично, или, по термину П. Г. Чеснокова, «художественно-органично» переживать развитие образа на смысловом уровне. В этом случае все параметры звука, формирующиеся на операциональном уровне вокально-хоровой установки, будут непроизвольно (бессознательно) сбалансированы в полном соответствии с навыками и автоматизмами целевого уровня, задачами интерпретации хоровой партитуры.

Одним из таких бессознательно регулируемых параметров певческого голоса является параметр частотного положе-

ния обертонов. Мы не можем повысить или понизить частотное положение, например, пятого обертона. Но, когда музыкально одаренный певец поет в мажоре – его пятый обертон повышается, а когда поет в миноре – понижается. В этом и заключается парадоксальность феномена квазигармоничности: мы не можем это сделать произвольно, но это происходит опосредованно; в зависимости от нашего естественно-художественного устремления.

О таких и еще многих других бессознательно регулируемых параметрах реализации дирижерской и вокально-хоровой установки говорил П. Г. Чесноков, выдвигая понятие о выразительности как третьем элементе хорового звучания.

Практические занятия («Маятник эмоциональности»)

Студенты выходят работать с хором и отрабатывают в дирижировании и пении все четыре базальные эмоции противоположными парами (радость – печаль, гнев – страх); в начале и в конце обязательно – «спокойствие». Ощущениям движения «маятника» внутри грудной клетки можно помогать руками. Материалом для работы каждого может послужить один куплет обработки народной песни из 11-й темы.

Обратите внимание, в «какую сторону» (в тембр какой эмоции) склоняется спокойствие у хора или дирижера.

АТ

«Вживание» в ладо-гармоническое строение музыки *тембром голоса* (квазигармоничность):

1) Петь на одном дыхании одну ноту на примарном тоне – арпеджио T 35, t 35.

2) Петь одну фразу (3/4, 6/8) на одной ноте – арпеджио T 35, VI 35, S 35, II 7 в мажоре и миноре.

«Вживание в слова и представления» №2 (вкус)

Назовите образ и почувствуйте вкус:

лимон – кислый-кислый, только что разрезанный;
икра – красная, искристая
сахар – сладкий-сладкий;
свежий зеленый огурец – горький-горький;
любимое ваше блюдо – вкусное-вкусное;
клубника – вкусная, свежая, кисло-сладкая.

Если образы получаются устойчивыми, постарайтесь озвучить каждую строчку отдельно. Можно придумать для каждого текста-образа свою мелодию, но и пение на одной ноте также подойдет. Главное, чтобы менялся *тембр* вашего голоса (Леви, 1973, с. 57. Ред. Ю.К.).

Контрольные вопросы

1). Какое слагаемое хорового искусства считается в настоящее время третьим элементом хорового звучания, кто его ввел и почему?

2). Что такое «единые естественно-художественные нюансы» и кто сформулировал это понятие?

3). От чего зависят расхождения в терминологии, наблюдающиеся в хороведении?

4). Почему нельзя имитировать эмоции в пении?

5). Как вы думаете, возможны ли опосредованные пути управления таким бессознательно регулируемым параметром, как изменение частотного положения обертонов собственного голоса?

Рекомендуемая литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
2. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре. – М., 1967.
3. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. – М.–Л., 1951.
4. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. – М., 1968.
5. Левандо П. П. Проблемы хороведения. – М., 1974.
6. Пигров К. К. Руководство хором. – М., 1964.
7. Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1959.
8. Чесноков П. Г. Хор и управление им. – 2 изд. – М., 1961.

ТЕМА 16

Вокально-хоровая техника

Основные положения

Формирование вокально-хоровой техники у певцов хора – это постоянный процесс использования правильных приемов пения с переводом их на бессознательный, автоматический уровень.

Дыхание («зернышко в мешок» и «рвать веревочку»). Парадоксальное певческое дыхание.

Атака звука (твердая, мягкая и придыхательная).

Необходимо уметь пользоваться своей эмоциональной памятью, находя в предлагаемых обстоятельствах произведения чувствования, аналогичные ранее пережитые в своей жизни.

Исследования степени гармоничности унисонов хора показали, что у выдающихся хоровых коллективов тембральные составляющие спектров синхронизируются на частотах, отклоняющихся от гармонического ряда как в сторону расширения, так и сужения расстояний между обертонами.

Сравнительные исследования квазигармоничности звучания хоров под управлением А. А. Юрлова, А. В. Свешникова и К. Б. Птицы.

Часто можно наблюдать, как хор со слабо развитой *вокально-хоровой техникой* не справляется с исполнением трудного произведения.

Понимание произведения и большая любовь к нему певцов хора не заменят тех навыков и автоматизмов, которые необходимы для выявления художественного замысла произведения. Бессознательный операциональный уровень вокально-хоровой установки выполняет свои задачи, а сознательный целевой уровень – свои. Поэтому хормейстер должен регулярно работать над развитием и совершенствованием у хора вокально-хоровой техники. Обязан формировать у своих певцов в начале «сознательный» целевой уровень вокально-хоровой установки и постепенно переводить элементы вокально-хоровой техники на «бессознательный» операциональный уровень (подробнее о трех уровнях «Певческой установки» см. Кузнецов, 2007 в).

Принято выделять целый ряд навыков вокально-хоровой техники: дыхание, звукообразование (атака), приемы звуковедения, манера пения, работа резонаторов, умение держать тесситуру, дикция (подробнее о вокально-хоровой технике см. Дмитриев 1968; Стулова 2005).

Дыхание.

Даже при наличии хороших голосов хор не выявит всех своих возможностей, если певцы не будут владеть *дыханием*.

При пении необходимо стоять или сидеть (на репетиции) прямо, не сутулясь, без напряжения. Вдох при этом нужно делать быстро, но спокойно, не суетливо, не поднимая плеч, как бы ощущая при этом нежный запах цветка.

В устной практике, со ссылкой на приемы дыхания церковных певчих XVIII-XIX вв., передается два приема: «зернышко в мешок» и «рвать веревочку». *«Зернышко в мешок»* – это прием певческого вдоха. Пшеничное зерно маленькое, но для своего размера достаточно тяжелое, а «мешок» – это все тело до ног. Певческий вдох делается быстро, легко, интен-

сивно самым низом живота, до самого дна «мешка». После этого начинается певческий выдох – *«рвать веревочку»*. Певчими в то время были мужчины и мальчики, одетые в подрясники, подвязанные веревкой. Во время пения певчие должны были чувствовать веревочку нижней границей ребер, расширять ребра и спину, как будто пытаясь ее «разорвать». При начальной постановке голоса или при исправлении дефектов пения, приемы «зернышко в мешок» и «рвать веревочку» быстро нормализуют певческий вдох и выдох.

Эти приемы во многом напоминают так называемое ***«парадоксальное певческое дыхание»***, когда более квалифицированные певцы берут все меньше дыхания, а во время фонации у них расширяется нижняя граница ребер и спины (Морозов, 1977).

При соблюдении этих условий у певца вырабатывается наиболее распространенный и, как показывает практика, правильный прием дыхания. Этот прием, называемый *нижнереберным дыханием*, заключается в том, что при вдохе воздух, проникая в легкие, нажимает на диафрагму и нижние ребра, раздвигает их.

После быстрого, но не суетливого вдоха перед началом пения дыхание надо на мгновение задержать. Эта задержка организует певческий аппарат и способствует одновременному пению. Задержка дыхания длится одно мгновение и является как бы частью процесса вдоха.

Самым главным моментом в процессе пения является выдох. Он должен быть совершенно спокойным, без всякого напряжения, без «выталкивания» взятого в легкие воздуха. Выдох при пении нужно делать медленно, экономично, равномерно, так, чтобы «пламя свечи, расположенное у рта, не шелохнулось». Отсутствие контроля за процессом выдоха часто приводит к форсированию звука, к понижению строя.

Момент звукообразования, т.е. момент возникновения звука той или иной высоты, называется ***атакой***.

Образование звука при плотно сомкнутых связках, производимое с усилием, напором, называется *твердой атакой* (смыкание связок до посыла дыхания).

Легкое, едва заметное начало пения называется *мягкой атакой* (одновременное смыкание связок с посылом дыхания).

Возникновение звука при несомкнутых связках, главным образом на согласный звук «х» (ха, хи, хе), называется *придыхательной атакой* (выход воздуха до смыкания связок).

Эмоции в пении влияют не только на певческое дыхание и атаку звука, но и на все другие составляющие вокально-хоровой техники. Приемы вокально-хоровой техники реализуются работой определенных групп мышц, которые также входят в определенные эмоциональные мышечные паттерны тела. Работа над тем или иным компонентом вокально-хоровой техники затрагивает те группы мышц, которые связаны с той или иной эмоцией, тем самым, вызывая эту эмоцию у поющего, хотя такая эмоция может быть настолько слабой, что не осознается певцом. Для того, чтобы использование вокально-хоровой техники стало органичным и соответствовало образу произведения, дирижерам хора требуется развитая эмоциональная память. Значение эмоциональной памяти в искусстве было рассмотрено в системе Станиславского.

Важным этапом в развитии эмоциональной памяти является воспитание умения по своему желанию вызвать к действию заложенные в человеке *повторные воспоминания, чувства, переживания*.

Необходимо уметь пользоваться своей эмоциональной памятью, находя в предлагаемых обстоятельствах произведения аналогичные чувствования с ранее пережитыми в своей жизни. «Из многих... оставшихся следов пережитого образуется одно – большое, сгущенное, расширенное и углубленное воспоминание об однородных чувствованиях. В этом воспоминании нет ничего лишнего, а лишь самое существенное.

Это синтез всех однородных чувствований. Он имеет отношение не к маленькому, отдельному частному случаю, а ко всем одинаковым. Это – воспоминание, взятое в большом масштабе. Оно чище, гуще, компактнее, содержательнее и острее, чем даже сама действительность» (Станиславский, 1954-1961, т. 2, с. 223-224).

Повторные чувства бывают разные по силе, которая зависит от того, насколько глубоко было потрясение в момент события, какова глубина впечатлений. Эта глубина обусловливается вниманием, степенью проявленного интереса, интенсивностью чувства, длительностью события, непосредственностью впечатления и т.д. Все это влияет на силу и качество эмоциональной памяти.

В работе на повторные воспоминания следует соблюдать два условия:

1. Человек может переживать только свои собственные эмоции;

2. Следует искать не самое чувство, а детально вспоминать предлагаемые обстоятельства, физические действия и ощущения органов чувств, вызывающие данную эмоцию.

Исследования степени гармоничности унисонов хора показали, что у выдающихся хоровых коллективов тембральные составляющие спектров синхронизируются на частотах, отклоняющихся от гармонического ряда как в сторону расширения, так и сужения расстояний между обертонами. Отклонения от гармоничности спектрального строения звучания унисонов выдающихся хоровых коллективов зависят от:

1. экспрессивных задач интерпретации;
2. ладового наклонения исполняемого;
3. строения литературного текста произведения.

Спектр хорового звука является производным, усредненным спектром множества голосов, где каждый хоровой обертон объединяет множество квазигармоничных индивидуальных обертонов певцов. В хоровом спектре индивидуальная «случайность» уступает место синхронизированной «закономерности». Все хоры должны выстраивать ансамбль, синхронизировать спектральные составляющие, в то же вре-

мя тембры уже выстроенных унисонов будут у каждого коллектива разными, так как параметры синхронизации определяются уникальными задачами исполнительской интерпретации (Кузнецов, 1995).

В таблице № 2 представлены данные для трех хоровых коллективов: Республиканской хоровой капеллы под управлением А. А. Юрлова, Академического русского хора под управлением А. В. Свешникова и Хора всесоюзного радио и центрального телевидения под управлением К. Б. Птицы. В исполнении хора А. А. Юрлова сравниваются два отрывка знаменных распевов: светлая, радостная стихира пятого гласа неизвестного автора «Пасха, Господня...» и печальная стихира первого гласа Федора Крестьянина «На гору...». В исполнении хора А. В. Свешникова сравниваются фрагменты: октавный унисон мужского и женского хора (последняя фраза запева) «Вы скажите, не утайте, мое...» из светлой, лирической песни «Уж я золото хороню» в обработке А. Копосова и спокойный, но грустный запев сопрано в самом начале русской народной песни в обработке А. В. Свешникова «Час, да по часу». В исполнении хора К. Б. Птицы сравнивается один и тот же слог «то», взятый из двух контрастных фраз басовой партии средней части «Зимней дороги» В. Шебалина «*То* разгулье удалое...» (радость) и «*То*_сердечная тоска...» (печаль).

Таблица № 2

Показатели средних отклонений от гармоничности (в %)
фрагментов звучания радости и печали в исполнении хоров
под управлением А. А. Юрлова, А. В. Свешникова и К. Б. Птицы
для девяти обертонов (f 2 – f 10)\

№	Хор Юрлова		Хор Свешникова		Хор Птицы	
обертона	радость	печаль	радость	печаль	радость	печаль
f 2	1.86	0.18	0.36	-0.29	0.29	-1.70
f 3	1.57	-1.52	0.01	-0.62	1.07	-0.57
f 4	1.67	-0.37	1.04	-2.42	-0.83	-1.40
f 5	1.23	-0.55	0.36	-1.26	-1.03	-2.11
f 6	1.00	-0.35	1.17	-0.15	-2.60	-3.90
f 7	0.77	-0.27	0.41	-0.95	-0.09	-2.21
f 8	1.86	0.22	1.18	-1.45	0.91	-2.21
f 9	0.87	0.04	1.09	-1.37	-0.16	-1.95
f 10	0.77	0.33	1.25	-3.10	0.18	-2.09
средние по всем обертонам	1.28	-0.25	0.76	-1.29	-0.25	-2.01

Данные, представленные в таблице № 2, показывают общую тенденцию выразительного исполнения хорового произведения: значительное изменение частоты спектральных составляющих хорового унисона. Эти изменения, в свою очередь, создают дополнительные особенности выстраивания хорового ансамбля. Как следует из таблицы, радостное звучание хорового унисона сопровождается повышенными частотами обертонов по сравнению с печальным. Если ориентироваться на показатели последней строчки таблицы № 2, где усреднены показатели средних отклонений от гармоничности всех трех хоров по всем девяти обертонам (f 2 - f 10), то можно увидеть, что «радость» каждого отдельно взятого исполнителя характеризуется более широкими расстояниями между обертонами, чем его же «печаль». Даже «минусовое» значение радости (-0.25%) в исполнении хора Птицы почти в десять раз шире, чем его же печаль (-2.01%). В связи с последним примером хотелось бы обратить внимание еще на один момент проявлений квазигармоничности выдающихся хоровых исполнителей. Выше упоминалось, что гласные звуки могут значительно сместить частоты синхронизации обертонов хорового пения. Поэтому, с целью устранения подобных влияний, в таблице № 2 для радости и печали в исполнении хора Птицы приведены данные расчета гармоничности звучания одного и того же слога «то», отличающиеся друг от друга только эмоциональным контекстом. Как видно из таблицы, отклонения от гармоничности хорового тембра при исполнении отдельных гласных звуков (в данном случае «о») сохраняют «абсолютную» тенденцию смещаться в соответствии с выражаемой в пении эмоцией.

Однако, если начать сравнивать «относительные» уровни радости и печали разных хоров, по нижней, усредняющей строке таблицы № 2, то в этом случае становятся заметными тембральные отличия стилевых особенностей исполняемых произведений. При таком сравнительном анализе два знаменных распева в исполнении хора Юрлова имеют явный пе-

ревес в «радостную» (светлую, плюсовую) сторону (1.28% и -0.25%) по сравнению с более «спокойным» (сбалансированным, с небольшим перевесом минусовой стороны) тембром звучания хора Свешникова (0.76% и -1.29%), и, тем более, по сравнению с «печальным» (затемненным, минусовым) тембром в исполнении хора Птицы (-0.25% и -2.01%). Стилевые особенности исполняемых произведений при таком виде анализа отклонений от гармоничности становятся очевидными. В этом случае тембр церковного, «ангелоподобного» пения (Мартынов, 1994) в своем печальном проявлении равен самому светлому и радостному тембру исполнения «сумрачной и туманной» партитуры Шебалина. Показатель усредненных по всем обертонам средних отклонений от гармоничности для печального звучания хора Юрлова, равен аналогичному показателю для радостного звучания хора Птицы (-0.25).

Интерпретация результатов подсчета гармоничности звучания выдающихся хоровых исполнителей требует учета:

а) соотношения абсолютных и относительных уровней тембральной окраски различных вокально-хоровых постановок голоса;

б) стилевых особенностей произведения;

в) экспрессивных возможностей каждого отдельного хорового коллектива.

(Подробнее см. Приложение «Квазигармоничность унисонов выдающихся хоровых коллективов».)

Практические занятия («Маятник эмоциональности»)

Обучающиеся отрабатывают в пении и дирижировании все четыре эмоции.

Требуется новая простая хоровая партитура из пяти куплетов. Студенты вместе с педагогом определяют «эмоциональное наклонение» каждого куплета и фиксируют одну доминирующую эмоцию в куплете (радость, печаль, гнев,

страх, спокойствие-нейтраль – это фиксированная «эмоциональная партитура» произведения). Но эмоции так распределяют по куплетам, чтобы выстраивалась общая форма всего произведения от начала повествования, через развитие и кульминацию – к финалу.

Особое внимание обучающиеся должны уделять выравниванию в пении и дирижировании нейтрали-спокойствия (найти «0»).

К этому времени внутренние ощущения перемещений «маятника эмоциональности», как правило, уже сформировались у студентов. Поэтому, начиная с этого занятия, движения «маятника» надо производить без помощи рук. Важно только то, чтобы студенты реально чувствовали эти движения в груди.

В процессе работы педагог обращает внимание студентов на то, как пять положений «маятника эмоциональности» влияют на вокально-хоровую технику хора. В частности на:

дыхание – верхнее, нижнее;

звукообразование – атака твердая, мягкая, придыхательная.

АТ

Упражнения на развитие квазигармоничности голоса

1) Петь на одном дыхании одну ноту на примарном тоне – арпеджио T 35, t 35. (в начале с арпеджио, а после без аккомпанемента).

2) Петь одну фразу (3/4, 6/8) на одной ноте – арпеджио T 35, VI 35, S 35, II 7 в мажоре и миноре (вначале с аккомпанементом, а после без аккомпанемента).

Обратите внимание на то, какие аккорды ассоциируются (родственны по тембру голоса) с известными Вам эмоциями.

«Вживание в слова и представления» №3 (осязание)

Вызовите образ и осязательное ощущение:

колкая иголка;
мягкая вата;
нежный пух;
грубая, шершавая поверхность камня;
гладкая, полированная доска.

Если образы получаются устойчивыми, постарайтесь озвучить каждую строчку отдельно. Можно придумать для каждого текста-образа свою мелодию, но и пение на одной ноте также подойдет. Главное, чтобы менялся *тембр* вашего голоса (Леви, 1973, с. 57. Ред. Ю.К.).

Контрольные вопросы по теме

1). Каким должно быть певческое дыхание?

2). Какие приемы выработки правильного певческого дыхания вы знаете?

3). Что такое «Парадоксальное певческое дыхание»?

4). Продемонстрируйте три вида атаки звука.

5). Что такое «эмоциональная память» и как ей пользоваться?

6). От чего зависит квазигармоничность звучания хора?

Рекомендуемая литература

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М., 1968.
2. Кузнецов Ю. М. Квазигармоничность как новая особенность тембральной выразительности хора // Современные гуманитарные исследования. Журнал. Вып. 4 (17). – М., 2007 а.
3. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора. – М., 2007 в.
4. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. – Л., 1977.
5. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.
6. Стулова Г. П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором. – М., 2005.
7. Ципин Г. М. Психология музыкальной деятельности. – М., 1994.

ТЕМА 17

Вокально-хоровая техника (продолжение)

Основные положения

Приемы звуковедения: легато, стаккато, нон легато.

Академическая манера пения.

Работа резонаторов.

Тесситура (высокая, средняя, низкая).

Дикция.

Физическое самочувствие музыканта-исполнителя – умение находить связь и зависимость внутренней жизни образа и его физического бытия.

При работе над каждой эмоцией надо формировать соответствующие каждому приему вокально-хоровой техники физические действия певцов хора (что делает человек в данном эмоциональном состоянии, как он движется, как говорит?).

Теоретическая часть

Умение пользоваться дыханием обусловливает очень важный навык хорового пения – пение с различными *приемами звуковедения*. Аналогично существующим в оркестровой практике штрихам, хоровое исполнительство также располагает приемами, которые можно отнести к категории штрихов.

1. ***Легато*** – что значит связно, плавно, без толчков. Наиболее трудный элемент пения легато – плавный, ровный переход от звука к звуку. Показатель верного пения легато – это ровность нюанса данного отрезка мелодии. При пении с текстом возникают дополнительные трудности, связанные с природой некоторых согласных звуков, (взрывных) «б», «п», «к», «д», «т»; не взрывные согласные неизбежно прерывают вокальную линию, исполняемую хором или партией хора. Задача руководителя – добиться минимального ущерба в вокальной линии путем возможного удлинения гласных и укорачивания согласных.

2. ***Стаккато*** – прием звуковедения, прямо противоположный легато. Это пение отрывистое, короткими длительностями, легкими толчками. Главный признак стаккато – цезуры между звуками. Обозначается этот штрих точками, ставящимися над нотами. При пении стаккато принцип отнесения согласных к последующему слогу (если согласные не стоят в конце слова) становится абсолютно обязательным.

3. ***Нон легато*** – не легато, не плавное, не связное. Этот прием предусматривает некоторое подчеркивание каждого звука мелодии, с предельно сокращенными цезурами между звуками мелодии.

Умение каждого певца правильно дышать помогает выработать очень важный и необходимый прием в хоровом пении – *цепное дыхание*. Сущность его заключается в том, что в процессе пения певец берет дыхание не одновременно с ис-

полнителями, стоящими от него справа и слева. Такой прием обеспечивает непрерывное звучание хора (без цезур) в течение продолжительного времени.

Прежде всего, смену дыхания певец должен научиться делать быстро и незаметно. Голос певца после мгновенной цезуры должен как бы влиться в общее звучание, «пристроиться» в соответствии с нюансом данного места хорового произведения; при этом здесь обязателен прием мягкой атаки.

Для академических хоров характерна т.н. *округлая*, прикрытая манера пения. Сущность такой манеры пения выражается в том, что некоторые гласные, например «и», «е», «а», поются более округленно, соответственно, приближаясь по своему звучанию к звукам «ы», «э», «о», причем в большей мере это относится к безударным гласным, чтобы не искажать смысла слова.

Пользование резонаторными полостями требует от певца определенного умения, навыка.

Работу резонаторов каждый певец может проверить на собственном опыте, контролируя ее физическими ощущениями. Но наиболее верным критерием при определении правильности пользования резонатором будет являться, как всегда при пении, не столько слуховой контроль певца, сколько его ощущения вибро- (вибрационные ощущения) и барорецепции (ощущения давления). Опытные певцы, желая сделать свой голос более ярким, красивым, направляют звук в соответствующую полость резонатора. Необходимо знать, что головной резонатор озвучивает главным образом высокие звуки, грудной – низкие. Однако в академической манере пения используется смешанное звучание, которое достигается «высвечиванием» противоположного тесситуре резонатора. Если тесситура высокая, то головное звучание уравновешивается грудным звуком (методом округления, зевка) и, соответственно, если тесситура низкая, то грудное звучание уравновешивается посылом звука в головные резонаторы.

Если звук попал в резонаторы, то у певца создается яркое ощущение «эха». На присутствие в голосе грудного и головного «эха» ориентироваться проще всего, как для дирижера, так и для поющего.

Звуки верхнего, головного *регистра* требуют особенно тщательного округления. Большую роль в округлении звука играет полость рта. Звук, выходящий из гортани и проходя через резонирующую полость рта, получает характер и окраску, которые мы называем округленным звучанием. Округление достигается поднятием верхнего неба, благодаря чему резонаторная полость расширяется и принимает куполообразную форму.

Под *тесситурой* понимается участок диапазона используемый в данном произведении. Принято различать три вида тесситуры: *высокую, среднюю, низкую*. Значительная часть партитуры хорового произведения обычно помещена в средней, наиболее удобной для пения тесситуре. Высокая и низкая тесситуры встречаются реже. Употребление их вызывается желанием композитора выделить то или иное место сочинения, которое нуждается в наиболее ярком средстве выражения замысла композитора. Естественно, что при пении мелодии в высокой тесситуре (а также, в определенной мере, и в низкой), возникает определенное напряжение работы певческого аппарата. Этого следует избегать, приучая певцов «убирать все лишние мышцы» из голоса, но не в ущерб для певческого тембра. Т.е. в пении надо расслабляться, но не снимать с певческого дыхания, петь в высокой позиции и на «вдохе». Как советуют некоторые вокальные педагоги, надо «пить» звук, а не выдувать его.

Ясность и четкость *дикции* в большой степени зависит от подвижности артикуляционного аппарата певца (рот, губы, язык, мягкое и твердое небо). Поэтому необходимо тренировать артикуляционный аппарат. Особое внимание следует обратить на рот певца. Очертания губ и раскрытие рта при пении отдельных слов должны соответствовать той или иной произносимой гласной, а положение губ должно быть

настолько четким, чтобы по их движению можно было понять слова.

Нужно помнить, что поются в буквальном смысле этого слова лишь гласные. Согласные только произносятся. Причем делается это быстро, стремительно. Чрезмерное выделение согласных вредит качеству звучания хора и может быть применимо лишь в особых случаях, определяемых характером произведения, замыслом автора или исполнителя. Вместе с тем произношение согласных должно быть четким и ясным, чтобы смысл слова, основанного на сочетании согласных и гласных звуков был понятен слушателям.

У начинающих певцов часто встречаются дефекты пения, когда произнесение текста нарушает вокальную форму или наоборот – вокальная форма нарушает артикуляцию. В этих случаях необходимо объяснить певцам что голос и артикуляция находятся в совершенно разных частях певческого аппарата. Голос – в резонаторах, а артикуляция – на самом кончике языка, зубах и узких полосках внутренней части губ.

Гласные, являющиеся основой пения, должны тянуться как можно дольше. Умение хора распевать гласные при четком произношении согласных определяет степень вокального мастерства и является важнейшим достоинством хорового коллектива.

Для того, чтобы избежать слияния двух рядом стоящих гласных, рекомендуется вторую гласную подчеркнуть твердой атакой. Этот же прием надо использовать в тех случаях, когда предыдущее слово заканчивается той же гласной, с которой начинается последующее.

«Золотое» правило пения – все согласные звуки каждого слога переносятся на следующий слог или слово. При этом, сколько бы согласных звуков ни пришлось на этот момент – все они произносятся единомоментно.

Приемы вокально-хоровой техники являются как бы «застывшими слепками» хорового исполнения. Физическими действиями певца хора, при помощи которых создается художественная действительность нашего искусства.

Физические действия в искусстве не существуют сами по себе, а являются выражениями внутреннего художественного образа. Поэтому в искусстве очень важно *уметь находить связь и взаимозависимость внутренней жизни образа и его физического бытия*. Это т.н. физическое самочувствие музыканта-исполнителя.

Проблема физического самочувствия связана с эмоциональной памятью. Внутренние переживания человека отражаются в физическом самочувствии и физических действиях, а физическое самочувствие, ощущения, действия, в свою очередь, влияют на внутреннюю жизнь человека. Благодаря нашим ощущениям, чувствам мы связываемся с внешним миром, познаем его и ориентируемся в нем для своих действий.

Ощущение – источник наших знаний об окружающем нас внешнем мире. Вот почему и в реализации художественного образа психическое и физическое взаимосвязано. Певец (при помощи дирижера) должен уметь точно определить физическое действие для каждого такта произведения и органично воплотить его. В начале физическое действие формируется на сознательном целевом уровне певческой установки и по мере разучивания произведения переводится на бессознательный операциональный уровень установки на данное произведение.

В физическое самочувствие надо вжиться, и тогда оно подскажет ряд верных физических действий и ярких жизненных приспособлений. Каждое физическое самочувствие (вернее назвать – психофизиологическое самочувствие) может иметь много оттенков, много дополнительных физических действий, которые зависят от характера создаваемого образа, от предлагаемых обстоятельств, от задачи, от душевного побуждения.

Какие же физические действия должен совершать певец для нахождения необходимого физического самочувствия?

Ранее мы уже разобрали все известные характеристики певческого голоса, передающие то или иное эмоциональное

состояние в пении. Это и есть те самые физические действия певцов, необходимые для передачи художественного образа. И все эти характеристики певческого голоса относятся к вокально-хоровой технике.

При работе над каждой эмоцией надо формировать соответствующие каждому приему вокально-хоровой техники физические действия певцов хора (что делает человек в данном эмоциональном состоянии, как он движется, как говорит?). Например:

– атака звука – твердая (может использоваться на «третьих ступеньках» «маятника» эмоциональности), мягкая (может использоваться на всех оттенках всех эмоций), придыхательная (может использоваться на «первой ступеньке» печали или страха);

– штрихи – Legato (на всех первых «ступеньках» «маятника» эмоциональности, кроме страха и более сильных градаций печали), Staccato (преимущественно на страхе и радости), Non legato (на гневе и верхней градации печали);

– дыхание – верхнее (более характерно для радости и страха), нижнее (ближе к печали), костоабдоминальное (используется во всех эмоциях, особенно при гневе и нейтрали).

Главное, как мы уже говорили – это понять, как человек движется и что он делает при выражении данной эмоции.

Практические занятия («Маятник эмоциональности»)

Работа над произведением из 16-й темы, где каждый из пяти куплетов исполняется только одной эмоцией (фиксированная «эмоциональная партитура»).

Студенты отрабатывают логику развития трех ступеней в каждом куплете.

Вариант

Дирижеры работают над каждым приемом вокально-хоровой техники тремя различными (для сравнения) способами:

1). Только словами формулировать требование к приему;

2). Только «заражающим» жестом;

3). Используя только «эмоциональные рычаги» 5-ти эмоций.

Задача этих упражнений в том, чтобы этими изолированными способами дирижерской коммуникации хор исполнил одну и ту же фразу различными приемами вокальной техники.

Сначала студенты, а потом педагог анализируют действенность каждого из этих способов дирижерской коммуникации.

АТ

1). Петь одну ноту или фразу из предыдущих занятий на пяти эмоциях, но при этом менять «длину маятника». В начале используйте «длинный маятник» с широкой и тяжелой амплитудой движения (страстные эмоции), а после – минимальную длину «маятника» с легкой амплитудой движения, пользуясь лишь одним тембром голоса (квазигармоничностью обертонов).

2). Вспомнить пространственные ощущения в голосе. Наполнять голосом четыре «круга внимания».

Вживание в слова и представления №4 (температура)

Добейтесь максимально ярких образных представлений:

горячий пар кипятка в парильне;

холодное стальное лезвие ножа;
с треском горящий в костре хворост;
холодный влажный платок на лбу.

Если образы получаются устойчивыми, постарайтесь озвучить каждую строчку отдельно. Можно придумать для каждого текста-образа свою мелодию, но и пение на одной ноте также подойдет. Главное, чтобы менялся *тембр* вашего голоса (Леви, 1973, с. 58. Ред. Ю.К.).

Контрольные вопросы

1). Какие приемы звуковедения вы знаете? Продемонстрируйте их.

2). Чем отличаются друг от друга академическая и народная манеры пения

3). Как проверить работу резонаторов в своем и чужом пении?

4). Какие приемы певческой дикции и артикуляции вы знаете?

5). Что такое «золотое правило пения»?

6). В чем заключается физическое самочувствие музыканта-исполнителя?

7). Какие физические действия (приемы вокально-хоровой техники) используются на радости, печали, страхе и гневе?

Рекомендуемая литература

1. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре. – М., 1967.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М., 1968.
3. Морозов В. П. Резонансная теория пения. – М., 2001.
4. Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1959.
5. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.

ТЕМА 18

Организующая функция эмоций в хоровом исполнительстве

Основные положения

Ценность музыкального исполнения во многом определяется его способностью к комплексному (в том числе и эмоциональному) воздействию на слушателя.

Функции эмоций. Организующая функция эмоций.

Художественно-исполнительские, ситуативные и дидактические эмоции.

Общемузыкальные средства художественной выразительности.

Мелодия, динамика, агогика, темп, ритм, фактура, тембр.

По системе Станиславского, существуют «манки» для того, чтобы вызвать повторные чувствования через возбуждение эмоциональной памяти.

Внутренние манки находятся в сфере нашего воображения, мысли. Это – сверхзадача, сквозное действие, магическое «если бы», предлагаемые обстоятельства и т.д. Наиболее сильный внутренний манок скрыт в словах и музыке произведения, в чувствах, заложенных автором.

Теоретическая часть

Ценность и волшебство музыкального исполнения во многом определяется его способностью к комплексному (в том числе и эмоциональному) воздействию на слушателя. Исполнитель (певец, инструменталист, дирижер), выступая как бы «посредником» между композитором и слушателем, в то же время активно участвует в создании художественного образа. Применяя исполнительские средства художественной выразительности, он создает индивидуальную трактовку музыкального произведения. В этом и заключается творчество музыкального исполнителя (Раппопорт, 1972). В хоровом искусстве исполнителем является одновременно и дирижер, и коллектив певцов.

Эмоции являются событием не только психологическим, и их функциональное назначение не исчерпывается разносторонними влияниями на уровне субъективного отражения. Как утверждал Р. Декарт: «...главное действие всех людских страстей заключается в том, что они побуждают и настраивают душу человека желать того, к чему эти страсти подготовляют его тело» (Декарт 1950, с. 615). Разностороннее влияние эмоций на тело выделяется психологией в особый ряд их функций (Общая психология, 1981; Вилюнас, 1984).

Всеми исследователями признается, что эмоции выполняют функцию оценки значимости происходящего, функцию побуждения личности к любой деятельности, функцию разрешения (поиска и нахождения выхода) возникающих ситуаций. Известно, например, что возмущение, гордость, обида, способны «навязать» человеку определенные поступки, причем даже тогда, когда они для него нежелательны. Некоторые исследователи говорят о дезорганизующей функции эмоций. Но, – утверждает В. К. Вилюнас – «...по всей видимости, данную функцию эмоций следовало бы назвать организую-

щей функцией эмоций. Так как эмоции прежде всего организуют некоторую деятельность человека, привлекая к ней все силы и все его внимание, что, естественно, может помешать нормальному протеканию проводимой в тот момент другой деятельности. Сама по себе эмоция дезорганизующей функции не несет, все зависит от условий, в которых она проявляется. Это значит, что нарушение деятельности является не прямым, а побочным проявлением эмоций. На этом основании не может быть оправдано и зародившееся еще в дискуссиях стоиков и эпикурейцев противопоставление полезности и вредности эмоций» (Вилюнас 1984, с. 15).

В. Н. Холопова предложила классификацию важнейших типов эмоций, возникающих в процессе общения с музыкой. «...1. Эмоции как чувство жизни. 2. Эмоции как фактор саморегуляции личности. 3. Эмоции восхищения мастерством искусства. 4. Субъективные эмоции музыканта-практика – композитора, исполнителя. 5. Изображаемые в музыке эмоции (эмоции воплощаемого в музыке образа). 6. Специфические природные эмоции музыки (эмоции природного музыкального материала)» (Холопова, 1994, с. 100). Организующая функция эмоций и ее проявления в репетиционной и концертной работе дирижера и певцов хора относятся в основном к четвертому пункту предлагаемой Холоповой классификации: к субъективным эмоциям музыканта-практика.

В соответствии с классификацией В. Н. Холоповой, исходя из теории установки и обзора хороведческой литературы, можно разделить проявления организующей функции эмоций в хоровом исполнительстве на три большие сферы. В основе такой классификации лежат эмоции, связанные с этапами создания, фиксации и реализации вокально-хоровой установки певцов хора, эмоции, которые «субъективно переживаются» дирижером и певцами, непосредственно влияя на звучание. Во-первых, это *художественно–исполнительские* эмоции, связанные с интерпретацией хоровой партитуры. Во-вторых, *ситуативные эмоции* исполнительской деятельности

певцов и дирижера. В-третьих, *дидактические эмоции*, от которых зависит репетиционный процесс (Кузнецов, 1994).

Как мы видим, организующая функция эмоций управляет как исполнением хорового произведения, так и организационной и педагогической сторонами работы с хором. Художественно-исполнительские эмоции выражаются певцами средствами общемузыкальной и вокально-хоровой выразительности. Большую часть средств художественной выразительности мы уже разобрали на занятии № 14, когда разбирали основные признаки передачи эмоций в пении. Эти средства не являются широко известными. Но существуют и общепризнанные средства художественной выразительности.

Общемузыкальные средства художественной выразительности это: *звуковысотность, темпо-ритм, динамика и тембр*. Важнейшими средствами художественной выразительности также являются: *ладо-гармоническое строение произведения, музыкальные штрихи, мелодия, фактура*. Большое влияние на художественную выразительность исполнения имеет *правильный анализ формы* (особенно это касается логики местных и общих кульминаций) и *точное знание жанровых и стилевых* особенностей произведения.

Все они вам хорошо известны, но рассмотрим некоторые из них более подробною. Далее – цитаты по замечательному изданию: «Хоровой словарь» Романовского, (Романовский, 1980) (Ред. Ю. К.).

МЕЛОДИЯ (греч. Melodia - пение, песнь, напев) – музыкальная мысль, выраженная одноголосно; мелодия – основное выразительное средство музыки, в которой объединяются музыкальные элементы: высотные и ритмические соотношения звуков, тембр, динамика, артикуляция. В гомофонном складе музыки мелодия – наиболее выразительный голос. В вокальной музыке при исполнении мелодии важно добиться ее певучести в соединении с расчлененностью, вытекающей из синтеза музыки и текста, ощутить интонационную выразительность, правильно распределить динамику, умело применить агогические оттенки, выявляя движение и

кульминации, придавая законченность мелодическим построениям.

ДИНАМИКА (греч. Dynamis - сила) – совокупность явлений, связанных с громкостью (силой) звучания. Служит важным средством выразительности; она связана с музыкальной формой, фразировкой, стилем произведения, индивидуальностью исполнителя. Наиболее трудный динамический оттенок в хоре – fortissimo – следует исполнять с некоторым запасом голоса, так как, всегда есть опасность форсирования, на фортиссимо труднее установить ансамбль, а также, вследствие некоторого притупления слуха, и строй хора. Pianissimo должно быть слышным, звучным (оно не должно «проваливаться»). При подвижной динамике, как правило, необходимо соблюдать их постепенность (что в diminuendo значительно труднее) и сохранение ансамбля.

АГОГИКА (греч. Agoge - движение) – одно из средств выразительности музыкального исполнения, заключающееся в кратковременных отклонениях от ровного темпа и строгого ритма при условии их сохранения в целом. Агогика имеет свои закономерности. Так, например, стремление к кульминации может сопровождаться ускорением (главным образом, в небольших музыкальных построениях) или, наоборот, замедлением темпа (что наблюдается также в завершающих кадансах). Ускорение должно, как правило, уравновешиваться последующим замедлением. Наиболее значительные звуки, важные по смыслу слова (их ударные слоги) могут подчеркиваться некоторым «оттягиванием» (агогический акцент), а так называемые слабые окончания за этот счет сокращаться. Иногда агогика регулируется специальными указаниями (a piacere – с удовольствием, ad libitum – свободно, tempo rubato – по желанию, capriccioso - капризно и т.д.) (ред. Ю. К.). Порой к области агогики относят весь комплекс метроритмических и темповых отклонений (ферматы, stretto - сжимая, accelerando - ускоряя, allargando - расширяя и т.д.). Агогика связана со всеми компонентами музыкальной формы: структурой, динамикой, мелодикой, гармонией и др., за-

висит от жанра и характера произведения, стиля композитора, индивидуальности исполнителя. Некоторые жанры отличаются устойчивостью темпов (марш, отдельные танцевальные пьесы, токката, пьесы в характере «вечное движение») . Произведения старых мастеров (Баха и других), особенно полифонические, требуют более строгого темпа, тогда как, например, сочинения романтиков исполняются свободнее. Применяя агогические оттенки, дирижер должен обладать чувством меры, а хор должен быть гибким и податливым на жесты дирижера.

ТЕМП (лат. Tempus - время) – скорость исполнения, выражается в частоте чередования метрических долей. Темп определяет абсолютную скорость исполнения пьесы, в отличие от относительной скорости, связанной с ритмическими соотношениями, обозначаемыми словами (чаще всего итальянскими терминами), иногда же – указанием на общеизвестный характер движения (в темпе марша, вальса и так далее). Точный темп указывается при помощи метронома; разделяется на медленный, средний и быстрый. Отдельные изменения темпа обозначаются специальными терминами (ritenuto, accellerando и др.); применяются также отклонения от темпа, указанные как a piacere (свободно), ad libitum (по желанию) и так далее или не обозначаются. Темп тесно связан с характером, стилем, жанром пьесы, со всеми элементами музыкальной формы; зависит также от индивидуальности артиста, его музыкального опыта, традиций исполнения. Р. Вагнер считал главной задачей дирижера дать правильный темп, что вытекает из верного понимания «мелоса» и других сторон произведения. Однако даже у одного и того же артиста при исполнении пьесы в разное время темп, в известных пределах, меняется; важно лишь, чтобы он каждый раз был убедительным. «Темп правилен, когда в одинаковой мере ясны и детали, и целое» (А. Швейцер).

РИТМ (греч. Rhytmos - соразмерность, стройность) – организация музыкальных звуков в их временой последовательности; одно из главных выразительных и формообразу-

ющих средств музыки. Понятие ритма охватывает организацию длительностей, акцентов (что находит свое выражение в метре), структуры произведения (объединение мотивов, фраз, предложений, периодов и т.д.). Выразительное значение ритма тесно связано с темпом. Ритмичность как правильное соотношение длительностей – необходимое условие музыкального исполнения, над которым необходимо работать с первых шагов изучения произведения. Воспитанию ритма помогает прием мысленного метроритмического дробления (представления каждой длительности как состоящей из более мелких, например четверти – из 2-х восьмых, 4-х шестнадцатых).

ФАКТУРА (лат. factura - обработка, от facio - делаю) – совокупность средств музыкального изложения, образующая технический склад произведения, его музыкальную ткань. В отличие от формы под фактурой. подразумеваются одновременно (по вертикали) развертывающиеся компоненты произведения. Иногда вместо термина фактура употребляют выражения: склад, строение, сложение, изложение. Элементами фактуры являются мелодия, бас, аккорды, фигурация, отдельные голоса, орнаментика, выдержанные звуки и др. Фактура обусловлена содержанием произведения, композиционными принципами (например, гомофония, полифония), выразительными и техническими возможностями инструментов и голосов. Основные формы фактуры – музыкальные склады: монодический (одноголосный), полифонический, подголосочный, аккордовый, гомофонный; чаще всего применяются смешанные виды этих складов. В трудах по хороведению понятие фактуры трактуется порой расширительно, с учетом всех средств хорового изложения. При этом фактура хорового произведения определяется спецификой хоровых партий (диапазоном, тесситурой), возможностями их сочетаний, голосоведением. Ее характеристика включает следующее: а) общий тип фактуры (гармоническая, полифоническая и т. д.); б) состав хора (смешанный, однородный и т. д.); количество голосов, употребление дивизи; в) ансамбль, значение хоро-

вых партий, наличие солистов, сопровождения; г) приемы изложения – общехоровое или отдельными группами, партиями, передача мелодии из одной партии в другую, постепенное включение (или выключение) партий, сопоставление или обособление хоровых групп, дублирование (унисон, удвоения), перекрещивание, наложение, окружение, контрапункт, аккомпанемент голоса, выдержанные звуки и т. д. Фактура может быть более или менее сложной и удобной для исполнения, от чего зависит и способ изучения произведения.

ТЕМБР (франц. Timbre - метка, отличительный знак) – окраска звука; зависит от различных сочетаний обертонов, выделения одних и маскировки других. Тембр голоса в значительной степени качество врожденное, но под влиянием обучения, практики может изменяться. Красивый тембр – ценнейшее свойство голоса. Тембр влияет на восприятие интонации: при плохом тембре и интонация кажется нечистой. Тембр служит важным средством музыкальной выразительности, в том числе и в хоровом исполнительстве. Тембр голоса связан с мимикой. Глубокое проникновение в содержание произведения, выявление своего отношения к исполняемому отражается в мимике певцов, а отсюда, и в окраске звука. Работа над красотой и выразительностью тембра – неотъемлемая часть вокального воспитания певцов и должна проводиться с первого этапа хоровых занятий.

(Конец цитаты по Хоровому словарю Романовского, 1980).

Средства художественной выразительности – это «слепки чувств», заложенные композитором в партитуру. Для того, чтобы эти «слепки» ожили, стали вашими художественно-исполнительскими эмоциями, необходимо, прежде всего, реально почувствовать эти эмоции. Вспомнить ваши реальные, а не выдуманные чувства.

Чтобы вызвать повторные чувствования через возбуждение эмоциональной памяти, существуют *манки*. Сила каж-

дого подлинного манка прежде всего в его привлекательности, притягательном свойстве, его «манкости».

«Артист должен уметь непосредственно откликаться на манки (возбудители) и владеть ими, как виртуоз клавишами рояля: придумаешь увлекательный вымысел... и тот час же внутри вспыхнет такое-то чувство. Нельзя пренебрегать ни одним предметом, ни одним возбудителем эмоциональной памяти» (Станиславский, т.2., с. 245.). Различают внутренние и внешние манки.

Внутренние манки мы находим не в реальной жизни, а в сфере нашего воображения, мысли. Сюда относятся все элементы внутренней техники: сверхзадача, сквозное действие, магическое «если бы», предлагаемые обстоятельства, продуктивные и целесообразные действия, повторные ощущения (которые называются памятью пяти органов чувств) и т.д. Наиболее сильный внутренний манок скрыт в словах и музыке произведения, в чувствах, заложенных автором.

В хоровом искусстве таким манком являются общемузыкальные средства художественной выразительности. В отличии от театрального искусства, музыкант получает от автора как бы готовый эмоциональный план исполнения. Это – партитура.

Поэтому музыканту, в отличии от актера, надо сделать как бы обратный ход. Имея на руках конечный результат исполнения, расшифровать эту «эмоциональную партитуру», созданную композитором и сделать её своей на основе перевоплощения (вторичного творчества).

Практические занятия («Маятник эмоциональности»)

Работа над произведением с фиксированной «эмоциональной партитурой» из 16-й темы.

Студенты продолжают отрабатывать логику развития трех ступеней в каждом куплете. А также отрабатывают пе-

реходы между куплетами. Логика «перетекания» одной эмоции в другую заключается в том, что на последних нотах куплета звучание «фиксированной» эмоции постепенно меняется в сторону той эмоции, которая фиксирована в исполнении следующего куплета.

АТ

1). Петь одну ноту или фразу из предыдущих занятий на пяти эмоциях, но при этом менять «длину маятника». В начале используйте «длинный маятник» с широкой и тяжелой амплитудой движения (страстные эмоции), а после – минимальную длину «маятника» с легкой амплитудой движения – одним тембром голоса (квазигармоничностью обертонов).

2). Вживание в слова и представления (вес и движение)

Добейтесь максимально ярких образных представлений:
легкая-легкая пушинка;
увесистый камень в руке;
громадный ствол дерева пытаетесь приподнять с земли;
плавное-плавное скольжение лодки по воде;
прыгающая по траве лягушка – прыгнет, остановится;
летящий бумеранг – в начале удаляется, делает круг и плавно возвращается.

Если образы получаются устойчивыми, постарайтесь озвучить каждую строчку отдельно. Можно придумать для каждого текста-образа свою мелодию, но и пение на одной ноте также подойдет. Главное, чтобы вы применяли максимальное количество средств художественной выразительности.

Контрольные вопросы

1). Что такое «организующая функция эмоций»?

2). Перечислите все важнейшие типы эмоций, возникающие в процессе общения с музыкой по классификации В. Н. Холоповой.

3). Что такое «художественно-исполнительские, ситуативные и дидактические эмоции».

4). Какие вы знаете общемузыкальные средства художественной выразительности?

5). Что такое «манки»? Для чего они нужны?

6). Что такое «внутренние манки»?

Рекомендуемая литература

1. Вилюнас В. К. Основные проблемы психологической теории эмоций // Психология эмоций. Тексты. – М., 1984.
2. Декарт Р. Страсти души // Избранные произведения. – М., 1950.
3. Живов В. Л. Теория хорового исполнительства. – М., 1998.
4. Кузнецов Ю. М. Эмоции в хоровом исполнительстве // Художественный тип человека. Комплексные исследования. – М., 1994.
5. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. – М, 1972.
6. Романовский. Хоровой словарь. – Л., 1980
7. Соколов Вл. Г. Работа с хором. – М., 1983.
8. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.
9. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. – М., 1994.

ТЕМА 19

«Художественно-органический ансамбль»

Основные положения

Понятие «хор» включает параметр эмоциональной выразительности хорового исполнения как его главный признак.

Термин «художественно-органический ансамбль» означает высшую форму взаимодействия дирижера и хора.

Как отмечал Б. М. Теплов, для музыкального искусства способность к адекватной эмоциональной реакции является одним из профессионально необходимых качеств певца, дирижера, инструменталиста или музыковеда.

В отношении эмоций, в психологии принято различать импрессивные и экспрессивные способности людей. Далеко не каждый хочет и может адекватно понимать язык эмоций, обучаться ему и усваивать индивидуальные особенности выражения эмоций.

Певцы с повышенным «эмоциональным слухом» лучше держат хоровой строй и ансамбль, их голоса более вокальны и выразительны, они лучше понимают руку дирижера.

Внешние манки – окружающая обстановка, свет, звуки, манера ведения репетиции и концерта дирижером, взаимоотношения в коллективе и т.д.

Теоретическая часть

В теории хора встречаются разные определения самого понятия «хор». Однако почти все они включают в себя параметр эмоциональной выразительности хорового исполнения как его главный признак, наравне с коллективными и вокальными особенностями хорового жанра. Как мы уже говорили, В. И. Краснощеков формулирует это понятие так: «Хор – это большой вокально-исполнительский коллектив, который средствами своего искусства правдиво, художественно-полноценно раскрывает содержание и форму исполняемого произведения...» (Краснощеков, 1968, с. 81-82). Поэтому, прежде всего, следует отметить художественные чувства и эмоции исполнителей, от владения которыми зависит выразительность интерпретации, а значит, глубина и сила воздействия хорового звучания на слушателей.

Некоторые авторы склонны считать хоровое пение более близким к театральному искусству (Виноградов, 1967; Балашов, 1977). И действительно, сам термин «хор» произошел от греческого «хорос» (постоянное действующее лицо древнегреческих трагедий, которому поручалось исполнять особо значимые в этическом плане реплики спектакля). К. П. Виноградов писал: «Идеальным образом хора, к которому мы должны стремиться, был бы хоровой коллектив, состоящий из певцов–актеров, могущий передать слушателям не только точные мелодии, гармонии и вообще всю музыкальную фактуру исполняемого хорового произведения, но и его идею, сюжет, мысли, причем передать живыми человеческими голосами со всеми присущими им красками, являющимися результатом эмоций» (Виноградов, 1967, с. 93).

Выдающийся представитель русской хоровой школы А. В. Свешников часто повторял своему хору, что проникновенная, идущая от самого сердца выразительность появится

только тогда, когда каждый певец «увидит песню» и проявит свое эмоциональное отношение к ней (Семеновский, 1979).

Это перекликается с общеизвестными принципами системы К. С. Станиславского.

Синтетичность хорового искусства придает хоровому исполнительству черты сценических видов искусств, ставя художественные задачи в зависимость от сценических чувств исполнителя. Сценическое творчество имеет две плоскости своего существования, протекает в двух планах или «параллельных мирах» (Новицкая, 1984). Это плоскость воображаемой действительности, где художник творит свой мир художественной реальности создаваемого сценического образа, и мир реальной действительности – конкретной сценической или репетиционной ситуации, в которой находится исполнитель. И та, и другая плоскости имеют свою логику, свою правду, жизненность, свои особые эмоции и чувства.

С одной стороны, условность хорового жанра, когда, например, сто певцов хора повествуют от лица единственного лирического героя хорового произведения, воспринимается как нечто естественное в реальной плоскости хорового концерта. Но если те же сто певцов совершенно спокойными голосами повествуют, например, о трагедии этого лирического героя, то исполнение становится алогичным, нежизненным и неправдивым в контексте хорового исполнения, ибо исполнители не создали художественный образ с его воображаемой реальностью и тем самым лишили смысла конкретную концертную сценическую деятельность.

Об этом писал П. Г. Чесноков, выдвигая понятия «естественно-художественного нюанса» и «художественно-органического ансамбля», утверждая, что даже при сохранении ансамбля и строя хора исполнение может быть безграмотным и антихудожественным. Термин «художественно-органический ансамбль», по мнению автора, обозначает высшую форму взаимодействия дирижера и хора, вершину хорового исполнительского мастерства (Чесноков, 1960). Следовательно, этот термин обозначает успешную, безоста-

новочную деятельность, осуществляющуюся в ходе реализации фиксированной вокально-хоровой установки на исполняемое хоровое произведение.

Каждое средство художественной выразительности, в зависимости от экспрессивной задачи интерпретации, имеет определенную «зонность», претерпевает определенные изменения. При выражении эмоций в хоровом искусстве музыкальные, вокально-хоровые и синтетические средства выразительности также меняют свои параметры. П. Г. Чесноков, вводя термин «художественно-органический ансамбль», говорит не только о том, что ансамбль хора должен быть выстроен, но и о том, что выстроен он должен быть в соответствии с «художественно-органическими» задачами исполнения. Строй должен быть не только чистым, но и соответствовать нетемперированной, эмоциональной природе вокальной интонации. Это же можно отнести к темпо-ритмическому, агогическому, динамическому, орфоэпическому и всем другим разновидностям хорового ансамбля.

Чесноков подчеркивает также взаимодействие дирижера и хора. Говорит об их сотворчестве в создании художественного образа. Утверждает состояние *вдохновения* как непременное условие создания этой высшей формы ансамбля дирижера с хором. Это особое состояние сознания при импульсивной (бурной) реализации всей последовательности певческой деятельности было рассмотрено выше. В данном случае автор, не прибегая к теории установки, описывает реализацию *установочной деятельности* дирижера и хора в процессе интерпретации. Описывает взаимодействие дирижерско-хоровой и вокально-хоровой установок по созданию художественного образа на эстраде (Кузнецов, 2007 в).

В жизни и искусстве каждый учится понимать и использовать язык эмоций. Однако люди в разной мере имеют возможность воспринимать эмоциональный контекст сообщения и пользоваться эмоциональным языком в экспрессивных целях. Как отмечал Б. М. Теплов, для музыкального искусства способность к адекватной эмоциональной реакции

является одним из важных и профессионально необходимых качеств певца, дирижера, инструменталиста или музыковеда (Теплов, 1985).

В отношении эмоций, в психологии принято различать импрессивные и экспрессивные способности людей. ***Импрессивные способности*** – это умение воспринимать и понимать язык эмоций. ***Экспрессивные способности*** – возможность выражения эмоций. Не все люди одинаково владеют этими способностями. Как понимание (импрессивность), так и само выражение эмоций (экспрессивность) могут вызывать затруднения.

Некоторые люди не умеют выражать эмоции потому, что не усвоили необходимых и принятых в данном обществе форм выражения эмоций. Другие люди боятся выдать свои собственные чувства (страх утратить самоконтроль, страх порицания, боязнь быть отвергнутым или осмеянным). Истории музыки известны случаи появления симптомов страха публичного выступления, из-за которого некоторые прекрасные музыканты были вынуждены даже отказаться от исполнительской карьеры.

Считалось, что степень экспрессивности зависит от этнической принадлежности, однако такое представление не соответствует экспериментальным данным (Рейковский, 1979), так как большая сдержанность в проявлениях чувств, характерная для некоторых стран, бывает связана с усвоением норм поведения, господствующих в семье или вообще в непосредственном окружении человека. Чрезмерная или недостаточная эмоциональная экспрессивность, ее неадекватность условиям (жизненным или сценическим) – один из важнейших источников конфликтов в межличностных и внутригрупповых отношениях. Для профессии хорового дирижера эмоциональная адекватность является особенно актуальным качеством, так как вся его работа связана с умением управлять коллективом певцов. Но не только это. М. П. Блинова отмечает, что чрезмерная или недостаточная

эмоциональность дирижера может значительно деформировать динамику и темпо-ритм исполняемого (Блинова, 1974).

Понимание языка эмоций требует не только знания общих норм выражения эмоций, типичных для данного общества, но и готовности анализировать специфический язык окружающих людей и обучаться ему. Далеко не каждый хочет и может осуществить такой анализ и усвоить индивидуальные особенности выражения эмоций. Одни чрезвычайно сосредоточены на собственной личности и поэтому не склонны замечать и правильно оценивать состояние других людей. У других невнимание к окружающим связано с чувством собственного превосходства и так далее. В основном нарушения эмоциональной коммуникации связаны с очень низким уровнем *эмпатии* (способности сопереживать другому). Встречаются затруднения в овладении языком эмоций и у людей с повышенным уровнем *тревожности* (Рейковский, 1979). Это может быть тревога, связанная с эмоциями других людей (если в прошлом опыте доминировали негативные эмоции), или тревога, связанная с собственными эмоциями и побуждающая избегать всего того, что могло бы вызвать эти эмоции снова.

Широкую известность в науке получило понятие художественного типа личности, выдвинутое еще И. П. Павловым, наряду с существующими, по его мнению, мыслительным и средним типами. В. П. Морозов ввел в академическую науку новое понятие – «эмоциональный слух» (Морозов, 1985, 1986, 1991, 1993). Это понятие имеет веские теоретические и экспериментальные основания для того, чтобы стать одним из объективных критериев в диагностике художественного склада личности. *Эмоциональный слух* (в дальнейшем – ЭС) по Морозову – это «...способность к адекватному восприятию (а также и воспроизведению) эмоциональной информации в речи, пении и музыке» (Морозов, 1991, с. 240). В этом смысле ЭС или эмоциональность, по Морозову, лежит в основе музыкальности, когда музыкальность рассматривается не как комплекс технических навыков,

а с позиций концепции Б. М. Теплова (Теплов, 1985), так как выражать чувства, составляющие суть художественного образа, может лишь тот исполнитель, который обладает способностью ощутить их в чужом исполнении.

Наши экспериментальные данные подтверждают, что певцы с повышенным ЭС лучше держат хоровой строй и ансамбль, их голоса более вокальны и выразительны, они лучше понимают руку дирижера (Кузнецов, 2007 а).

Окружающая обстановка, свет, звуки, манера ведения репетиции и концерта дирижером, взаимоотношения в коллективе и т.д. влияют на нашу эмоциональную память, на чувство. Все это – *внешние манки*. Их надо искать, прежде всего, в самой действительности, в природе, в обыденной жизни – всюду живут настроения, а в них манки для нашего чувства. На репетиции и на сцене все эффекты – свет, шумы, обстановка, – когда они внутренне связаны с художественной деятельностью хора, влияют на переживания и психику исполнителей.

Итак, внешними манками могут являться все компоненты атмосферы хоровой деятельности. У дирижера много возможностей для создания любого необходимого набора внешних манков (жест, взгляд, мимика, поза и т.п.).

Практические занятия («Маятник эмоциональности»)

В начале практической части занятия произведение из 16-й темы исполняется дирижерами с уже отработанной фиксированной «эмоциональной партитурой» и переходами между куплетами.

После этого *вся «эмоциональная партитура» меняется*. Например, куплет, исполнявшийся на радости, становится печальным или гневным и т.д. Главное – это сохранить логи-

ку исполнения и цельность формы произведения при полном изменении «эмоциональной партитуры».

АТ
Развивающее голос «Тха».

Встать прямо; спину разогнуть и голову откинуть назад максимально, руки оттянуть назад в стороны – вверх, кисти отвести максимально назад от предплечья, пальцы обеих кистей растопырить веером; вдохнуть глубоко («надуться» дыханием как шарик) и, задержав дыхание, подняться на носки; так постоять две – три секунды. С энергичным выдохом расслабиться («шарик лопнул»), прокричав широко раскрытым ртом «ТХАААА», уронив руки вниз и освободив голову и спину (3-5 раз). На расслаблении следить за освобождением шеи, челюсти, щек и языка (ощущение «надутых» щек).

Сюжетные саморазвивающиеся представления

Пляж у моря. Жаркий день. Палит солнце. Вы в купальном костюме, с наслаждением вытягиваетесь... (лежите на каком покрывале, на песке или на гальке, на топчане или в шезлонге, на солнце или в тени, есть ветер или его нет, пахнет морем или шашлыками с набережной и т.д. – больше конкретных ощущений).

Смотрите перед собой в море. «Барашки»... Головы купающихся...

Рассмотрите получше линию горизонта. Что там появляется (силуэт корабля, тучки, самолет в небе...)?

Посмотрите, что происходит вокруг, на берегу (играют дети, собака, мяч...).

Вас разогревает солнце, палит сильно, приходится поворачиваться с боку на бок, хочется искупаться. Входите в воду. Вода прохладная, освежающая, бодрящая...

(Успех определяется не только глубиной сосредоточения, но и типом восприятия и мышления. У людей с конкретно-образным складом мышления легко возникают сюжетные представления, а через них – самовнушения разных состояний. У тех, кто мыслит больше абстрактными категориями, легче вызываются отдельные ощущения, не связанные ни с какими представлениями) (Леви, 1973, с. 58. Ред. Ю.К.).

Контрольные вопросы

1). Кто сравнивал хоровое искусство с театральным?

2). Какой хоровой дирижер требовал от своих певцов «видеть» содержание исполняемого произведения?

3). Раскройте понятие «художественно-органический ансамбль» по отношению к хоровому ансамблю, строю и взаимодействию дирижера с хором.

4). Как влияют на работу дирижера переживаемые им эмоции?

5). Что такое импрессивные и экспрессивные способности людей?

6). Что такое «художественный тип личности»?

7). Что такое «внешние манки»?

Рекомендуемая литература

1. Балашов В. Ф. Поэтическое слово и вокальная интонация // Работа в хоре: Методика и опыт. – М., 1977.
2. Блинова М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. – Л., 1974.
3. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре. – М., 1967.
4. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. – М., 1968.
5. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора. – М., 2007 в.
6. Морозов В. П. Эмоциональный слух человека // Журнал эволюционной биохимии и физиологии. – Т. XXI., – 1985.
7. Морозов В. П. Теория эмоционального слуха и певческий голос // Научная сессия, посвященная 90-летию проф. Д. Я. Андгуладзе . – Тбилиси, 1986.
8. Морозов В. П. Эмоциональный слух и методы его исследования // Проблемы экологической психоакустики. – М., 1991.

9. Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-теоретические и прикладные аспекты // Психологический журнал. – Т.14, – 1993. – №1.
10. Новицкая. Уроки вдохновения. – М., 1984.
11. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. – М., 1979.
12. Семеновский Д. Д. Методические основы вокально-хоровой работы в Государственном Академическом Русском хоре СССР. – М., 1979.
13. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.
14. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды в 2-х томах. – М., 1985. – Т.1.
15. Чесноков П. Г. Хор и управление им. – 2 изд. – М., 1961.

ТЕМА 20

Организация хорового коллектива

Основные положения

Сценическое общение.

Организация хорового коллектива начинается с приема желающих занимающихся в хоре.

Условия для нормальной работы хора.

Требования к поступающему при прослушивании.

Мотивации певцов, поющих в хоре.

Источники финансирования работы хора.

Поиск дополнительного финансирования должен быть *целевым*.

Пакет документации при обращении в благотворительные фонды.

Теоретическая часть

На занятии, посвященном Третьему элементу хоровой звучности, мы разбирали предложенное П. Г. Чесноковым понятие Художественно-органического ансамбля. Эта высшая форма хорового Ансамбля появляется при достижении состояния вдохновения как дирижером, так и певцами. При Художественно-органическом ансамбле тончайшие мысленные или душевные устремления дирижера моментально передаются и выполняются певцами, а возможные ошибки или творческие находки певцов хора *заранее* становятся понятными дирижеру (процесс антиципации, предвосхищения еще не наступившего действия). Все это достижимо только при условии особого творческого общения дирижера и певцов хора. Процессы творческого, сценического общения раскрывает Система К. С. Станиславского.

Сценическое общение – это своеобразное воздействие друг на друга при неразрывной внутренней взаимосвязи. Оно складывается из отдачи и восприятия внимания, мысли, чувства. *Без моментов отдачи и восприятия нет общения*.

Что такое восприятие? Восприятие – это непосредственное отражение предметов реального мира, действующих на наши органы чувств. Все то (люди, предметы), на что устремлено или на чем сосредоточено наше внимание, называется объектом. Проявление же нашего отношения к объекту – это общение.

В жизни, как известно, человек находится в постоянном и непрерывном общении то с одним, то с другим объектом, причем очень часто ряд общений бывает механическим (непроизвольно-автоматическим).

Общение – это действие двустороннее. Если один из партнеров меняет свое поведение, другой должен немедленно заметить это, и так же внести изменения в свои действия. А

возможно это лишь тогда, когда общение будет непрерывным.

Дирижерско-хоровое общение начинается с прослушивания поступающего в хор.

Организация хорового коллектива начинается с приема желающих занимающихся в хоре. О месте и времени приема сообщается по радио, в газетах, афишах, объявлениях и в Интернете. Если детский коллектив создается в средней школе, учитель музыки обычно рекомендует в хор тех, кто, по его мнению, может успешно заниматься пением. Не надо отказывать тем, кто сам изъявляет желание петь. Ведь в практике известны случаи, когда горячее стремление, воля, настойчивость и работоспособность таких ребят приводили к отличным результатам.

При организации хора в клубе и других культурно-просветительских учреждениях руководитель, по договоренности с директорами близлежащих школ, прослушивает детей в назначенное время непосредственно в школах. Большую роль в организации набора детей играют и красочные объявления, вывешиваемые заранее там, где проводится прием.

Важным условием для нормальной работы коллектива является наличие просторного, светлого, хорошо проветриваемого помещения. В нем должно быть необходимое количество стульев, скамеек и другое вспомогательное оборудование. Разумеется, в зале должен находится хорошо настроенный инструмент – рояль или пианино, без которого невозможно серьезно заниматься музыкальным воспитанием детей. Кроме того, желательно иметь нотную библиотеку, аудиоцентр с набором дисков, различные наглядные пособия. Для работы по партиям необходимо дополнительное, хотя бы небольшое помещение.

Во время прослушивания хормейстер предлагает поступающим спеть любимую песню без поддержки музыкального инструмента. Если поступающий затрудняется в выборе песни, то хормейстер напоминает ему самые популярные мело-

дии, соответствующие данному возрасту. Исполнение поступающим песни без инструментального сопровождения позволяет наиболее точно оценить качество его голоса и слуховые данные. Затем для более полного определения музыкальных способностей поступающего можно предложить ему пропеть эту же песню или ее часть (запев, припев, фразу) от различных звуков, повторить после исполнения хормейстером на рояле или голосом короткие мотивы, прохлопать тот или иной ритмический рисунок. Все это позволит руководителю составить объективную картину голосовых и музыкальных данных поступающего и наметить путь для их последующего благоприятного развития. Требования к поступающему должны быть весьма мягкими, главный критерий – наличие здорового голосового аппарата и музыкального слуха.

Следует подчеркнуть, что в младшем возрасте, учитывая стеснительность и скованность детей, можно использовать при приеме и групповой метод прослушивания. В этом случае дети все вместе поют знакомую песню. И только после многократного повторения мелодии то тихо, то громко, то напевно, то отрывисто, хормейстер, внимательно вслушиваясь в пение каждого ребенка, может составить мнение о его голосе и слухе.

Фамилии каждого принятого в хор записываются в специальный журнал, где указывается домашний адрес и номер телефона, школа, класс, возраст, краткая характеристика голосовых и музыкальных данных. Эти сведения необходимы для налаживания тесных контактов руководителя с родителями, школой и для наблюдений за развитием голоса и музыкальных способностей ребенка.

Обычно в хор принимают 40-50 детей (не меньше 25-30 и не больше 70-80 человек).

Вся работа коллектива должна строиться по четкому плану, составляемому руководителем на каждый сезон (или на год вперед). В плане намечаются учебные, воспитательные и концертно-исполнительские мероприятия. С большим вниманием руководитель должен планировать каждое отдельное

занятие, стремясь сделать его интересным, разнообразным, максимально насыщенным и эмоциональным.

Организация хора – не просто отбор талантливых певцов. При организации коллектива необходимо планировать его успешную работу. Каждый дирижер хора, как руководитель коллектива, должен четко понимать стимулы певцов хора, заставляющие их отдавать много часов своей жизни для пения в хоре. Для стабильной и долгосрочной работы руководитель хора должен четко знать и обязательно удовлетворять потребности певцов хора.

Все поющие в хоре любят петь, но певцы каждой разновидности хоров имеют разные потребности. В детском хоре – это потребность коллективного общения, совместной деятельности, обучения, участия в концертах, отдыха в хоровом лагере и т.д.. В самодеятельном хоре – это возможность выступить перед своими знакомыми и близкими, участие в гастролях и конкурсах, в т.ч. и зарубежных, возможность создать домашний архив с хоровыми фотографиями, с видео и аудио записями. В профессиональном хоре – это потребность быть лучшими в своем ремесле (аншлаги на центральных площадках, престижные гастроли, регулярный выход CD и DVD дисков), возможность зарабатывать на жизнь хоровым пением.

Как мы видим, удовлетворение потребностей певцов хора помимо высокого уровня хоровой работы, требует немалых денег. Поэтому руководитель хора должен иметь источники финансирования, прежде чем даст объявление о приеме в хор.

Источники финансирования могут быть самыми разнообразными. Прежде всего следует сказать, что умело организованные зарубежные гастроли могут принести значительный доход. Но, как правило, хор финансирует та организация при которой он и создан. Это может быть государство (через Минестерство культуры), учебное заведение, предприятие, клуб или храм. Как правило, такое финансирование является

минимальным и для полноценного развития коллектива требуются дополнительные источники финансирования. Прежде всего – это многочисленные благотворительные фонды и программы поддержки культуры, как отечественные (местные, региональные, федеральные) так и зарубежные. Далее – коммерческие предприятия, занимающиеся благотворительностью (от Газпрома до Макдональдса) и частные спонсоры.

Частные спонсоры, как правило – родственники, друзья или люди хорошо знающие ваш хор. Дирижер хора должен уметь использовать психологический закон, при котором человек сделавший вам доброе дело будет любить вас еще сильнее. Поэтому дирижер хора должен регулярно встречаться с поклонниками хора и, начиная с малой помощи, «делать» из них или из их знакомых частных спонсоров. Для этого обычно создают Клуб друзей хора, Общество поклонников или Попечительский совет хора. В зарубежных странах даже существует такой полушутливый лозунг: «Не надо аплодировать – пришлите деньги».

При всех вариантах поиск дополнительного финансирования должен быть *целевым*. Вы должны просить деньги на *конкретное мероприятие*: приобретение музыкального инструмента или оргтехники для библиотеки, пошив концертной формы, аренда зала для выступления, транспортные расходы реальных гастрольных приглашений, оплата взносов участника фестиваля, выпуск аудио или видео записей, издание брошюр, афиш, постеров, календарей и т.д.

Каждое ваше обращение к корпоративным, общественным или частным спонсорам должно быть документально оформлено. У каждого фонда или программы существуют свои формы подачи документов, но, как правило, эта документация включает в себя основные слагаемые:

1). Официальное письмо с конкретным изложением просьбы (одна страница, на бланке коллектива или организации, при которой создан хор, с подписью, печатью, юридическими и финансовыми атрибутами);

2). Подробное описание проекта, под который вы просите финансирования с указанием других источников финансирования (с подробной реальной сметой, заверенной главным бухгалтером);

3). Если проект долгосрочный и требуется дополнительное долгосрочное финансирование, то часто требуют заверенный в финансово-плановом отделе (или бухгалтерии) полный бизнесплан всего проекта;

4). Резюме хора и дирижера (годы создания, основные жанры, выступления, уровень квалификации дирижера и певцов, спетые концертные программы, гастроли, фестивали, конкурсы, дискография);

5). Ходатайства или рекомендации от Попечительского совета или известных людей;

6). В настоящее время все больше просьб прислать видеозапись выступления и Портфолио (фотографии коллектива, дирижера, певцов, афиш, концертных выступлений с разъясняющими подписями).

По статистике рассылка такого пакета документов даст ответную реакцию у 10% респондентов, а финансирование даст только 1%. Следовательно, чтобы получить финансирование у одной организации, требуется обратиться по ста адресам. Чтобы увеличить вероятность финансирования, необходимо найти организации, заинтересованные в сотрудничестве с вашим хором.

Практические занятия («Маятник эмоциональности»)

В начале практического занятия педагог рассказывает студентам о том, что у «маятника эмоциональности» может быть разная длина его «оси».

«Ось маятника» до сих пор была фиксированной. А теперь мы будем учиться сокращать или удлинять расстояние до центра крепления этого маятника. У маленьких детей

«быстрый» и укороченный «эмоциональный маятник», они могут без всякого перерыва смеяться и тут же плакать, а после этого сразу же броситься на обидчика или убежать. И все это – в течении нескольких секунд. К поведению детей следует внимательно присмотреться. Такая эмоциональная лабильность детей для взрослых редко достижима, поэтому не помешает научиться такой лабильности, тем более, что дети всегда, независимо от той или иной эмоции, переживаемой ими, всегда, в отличии от взрослого, находятся в «радости», и это свойство детей достойно подражанию.

Так вот. Представим себе, что мы не только передвигаем «маятник эмоциональности» вправо, влево, вперед, назад или держим его по центру, но мы можем сократить длину этого «маятника». А это, для каждого дирижирующего означает изменение ощущения *гравитации*.

Вы не ослышались. Изменение длины «маятника» означает изменение ощущения притяжения вас земным шаром. Обычная длина маятника – это обычное ощущение силы тяжести, средняя длина маятника – дирижируете как будто вы находитесь на луне (сила тяжести в несколько раз легче, когда один обычный шаг превращается в длинный плавный прыжок), и удлиненный маятник – вы работаете с хором с гирями в руках.

Это звучит несколько необычно, но на практике изменение ощущения гравитации вырабатывается достаточно быстро. Эти ощущения могут значительно поменять работу дирижерского аппарата. И что особенно примечательно, эти ощущения меняют характер передаваемых в пении эмоций.

Отработайте новые «эмоциональные партитуры» – обработки из шестнадцатой темы на разных положениях длины маятника: на «растянутом» или «укороченном» маятнике.

Основная задача практического занятия – сравнить в звучании и дирижировании исполнение хоровой партитуры на растянутой и укороченной длине «оси маятника». Особое внимание необходимо уделять нейтрали-спокойствию (выравнивание «0»).

АТ.
«Организация общения»

Дома, в институте, работая с хором или с учениками, или просто в жизни вы постоянно общаетесь с людьми. Но умеете ли вы общаться? Слышите ли вы своего собеседника? Смотрите ли вы людям в глаза при общении? Передаете ли вы свои мысли и чувства собеседнику? Воспринимаете ли вы мысли и чувства другого? Или вы воспринимаете только произносимые слова, да и то перебивая друг друга?

В любой ситуации общения постарайтесь научиться «отдавать» свое внимание собеседнику, научитесь передавать ему свои мысли и чувства, а не только слова. Но, отдавая свое внимание собеседнику, научитесь чувствовать его внимание, воспринимайте его мысли и чувства, а не только слова. Научитесь воспринимать «отношения» вашего собеседника и, что особенно важно, научитесь контролировать свои выражаемые «отношения».

Тренируйтесь как можно чаще. Постарайтесь довести свое реальное общение до автоматизма.

Внимание! Некоторые люди в некоторых ситуациях неадекватно расценивают прямой взгляд в глаза. Поэтому начните тренировку взгляда с «рассеянного взора» без фокусировки на «обьекте-точке». Потом переходите на мимолетный взгляд в глаза собеседнику. И если человек реагирует нормально – переходите к прямому взгляду в глаза. Глубина и качество вашего общения от этого только усилятся.

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое «Сценическое общение»?

2). С чего начинается организация хорового коллектива?

3). Почему люди поют в хоре?

4). Какие музыкальные способности должен выявить хормейстер при прослушивании вновь поступающего?

5). Почему успешная работа хора зависит от финансирования?

6). Какие источники финансирования работы хора вы знаете?

7). Что такое «Клуб друзей хора»?

8). Какое обязательное условие требуется при поиске дополнительного финансирования?

9). Какие документы обычно рассылаются в Благотворительные фонды?

Рекомендуемая литература

1. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.

ТЕМА 21

Методика работы с хором

Основные положения

Учебная работа

Культурно-массовая работа

Концертно-исполнительская деятельность

Организующая функция эмоций (художественно-исполнительские эмоции, ситуативные эмоции и дидактические эмоции).

Если художественно-исполнительские, ситуативные или дидактические эмоции не соответствуют создаваемому художественному образу, то они становятся фактором дезорганизации исполнительской и учебной деятельности хорового коллектива.

В хоровом искусстве техническое – это средство, неразрывно связанное с художественным и оба они подчиняются эмоциональному.

По системе Станиславского, для общения необходимы условия: 1) материал для общения (партитура); 2) объект общения (хор); .3) средства, приемы общения (жест, показ голосом, слово); 4) выбор приспособления (для дирижера – это умение менять жест, темпо-ритм и эмоциональное наклонение работы в зависимости от репетиционной или концертной задачи).

Теоретическая часть

Методика работы с хором прежде всего рассматривает учебно-воспитательную, культурно-массовую и концертно-исполнительскую работу дирижера.

Учебная работа – основная роль здесь отводится работе над репертуаром, в процессе освоения которого певцы приобретают необходимые навыки и умения.

Усвоение вокально-хоровых навыков, развитие мелодического и гармонического слуха, музыкальной памяти, способности к быстрому восприятию мелодии, развитие музыкального вкуса – все это вырабатывается не сразу и требует длительной работы.

Вся работа в хоре должна вестись над изучением учебно-песенного материала а также над репертуаром, предназначенным для концертных выступлений. С простых песен следует постепенно переходить к двух- трехголосию, и далее разучивать более сложные двух-, трех- и четырехголосные произведения.

В однородных мужских, женских и детских хорах следует постепенно переходить к двух- трехголосию и реже к четырехголосию.

Во вновь организованных хоровых коллективах нужно приучать участников к пению без сопровождения (a'capella). Такое пение способствует развитию музыкального слуха как мелодического, так и гармонического и приучает поющих следить за чистотой исполнения.

Каждая репетиция должна иметь свою четкую задачу в соответствии с письменным годовым планом работы хора, где расписано каждое мероприятие и произведения, которые хор исполнит на них. Отдельная репетиция должна быть точно хронометрирована и обычно строится по принципу: от самого сложного к повторению уже выученного.

Произведения часто разучивают с начала до конца, но это неправильно. Оптимальнее разучивать произведение с репризы, прибавляя все новые части в сторону начала. Разучив какую-либо часть произведения, следует обязательно сделать пропевание разученного до самого конца. В завершении работы над произведением на данной репетиции обязательно должен быть прогон всего разученного.

Культурно-массовая работа заключается в проведении бесед, встреч с композиторами, другими коллективами, в посещении театров, концертов и т.д.

Принципы отбора репертуара в самодеятельном хоре имеют очень важное значение. Произведения, исполняемые хором, должны эмоционально воздействовать на слушателя, прививая ему любовь к прекрасному. Способствовать творческому росту коллектива.

Следует помнить о том, что исполнительское мастерство хора достигается на основе учебно-воспитательной работы и изучения репертуара, разнообразного по своему художественному содержанию и жанру. Каждое вновь разучиваемое произведение должно поднимать хоровой коллектив на новую ступень.

Репертуар должен быть прежде всего *содержательным* и обладать высокими *художественными достоинствами*, быть *разнообразным*, *интересным* и *доступным* для исполнителей. Очень важна доступность в *вокальном отношении* и не менее важна доступность *стиля*, *изложения*, *музыкальной формы*, *ритма* и тому подобного.

Произведения необходимо разучивать в порядке *возрастающей сложности*, они должны обогащать кругозор исполнителей и слушателей, знакомить их с лучшими образцами *русской* и *зарубежной* хоровой классики, с *современными* вокально-хоровыми произведениями, с *народными песнями*.

Концертно-исполнительская деятельность включает в себя выступления хора на концертах, посвященных знаменательным датам, творчеству того или иного поэта, композито-

ра и так далее. Таких выступлений в год планируется *не более 5-6*.

Говоря о методике работы с хором, необходимо вспомнить уже известное нам понятие – «Функции эмоций». Когда мы начали знакомиться с понятием «Эмоция», мы говорили о том, что эмоции человека выполняют «Экспрессивную функцию» и «Организующую функцию». Обе они чрезвычайно актуальны при работе с хором.

Экспрессивную функцию – выразительность исполнения – мы подробно разбирали на занятиях, посвященных трем элементам хоровой звучности (Ансамбль, Строй и Выразительность). А теперь более подробно рассмотрим Организующую функцию эмоций и три группы эмоций ее составляющие: художественно-исполнительские эмоции, ситуативные эмоции и дидактические эмоции.

Художественно-исполнительские эмоции – это, прежде всего, эмоции, включенные в реализацию фиксированной на исполнение конкретной партитуры вокально-хоровой установки: 1) эмоции, подготавливающие ее реализацию (сценическое волнение, собранность и так далее); 2) эмоции процесса безостановочной, «бурной» реализации фиксированной установки во время исполнения (эмоциональная партитура исполнения, вдохновение, контакт со зрительным залом и т.д.); 3) эмоции оценки реализации установки (так называемое «послеэстрадное возбуждение» – радость, желание творчества или раздражение, «опустошенность» и так далее в зависимости от полноты реализации вокально-хоровой установки).

Ситуативные эмоции – это эмоции внешних обстоятельств в соотношении с привычными для певцов эмоциями рабочей обстановки, фона, фиксированные в структуре вокально-хоровой установки.

Дидактические эмоции – самая многочисленная группа организующих и жестко зафиксированных в установке эмоций. Это эмоции формирования и реализации каждого

слагаемого операционального, целевого и смыслового уровней вокально-хоровой установки, а также эмоции создания фиксированной установки на исполнение данного произведения (эмоциональная партитура интерпретации, соединенная с вокально-ансамблевыми, музыкальными и синтетическими техническими средствами). Без этих эмоций установка не образуется и не реализуется.

Если художественно-исполнительские, ситуативные или дидактические эмоции не соответствуют создаваемому художественному образу (фиксированной установке на исполнение данного произведения), целям исполнения или задачам вокально-хоровой работы (формированию трех уровней вокально-хоровой установки), то организующая функция эмоций становится фактором дезорганизации исполнительской и учебной деятельности хорового коллектива. По всей видимости, любая, даже самая рутинная репетиционная работа находится в прямой зависимости от того, насколько совпадают темп, динамика, звуковысотность, звукообразование, артикуляция и т.д. с теми эмоциональными состояниями, в которых находится хоровой коллектив.

Характеризуя мастерство в музыкальном исполнительстве, Д. Д. Шостакович писал: "Блестящая виртуозная техника пианиста или скрипача, сразу же заставляющая о себе говорить – это еще не мастерство, а... свободное владение технологией своего профессионального мастерства. Мастерство же в исполнительстве начинается там, где мы слушаем только музыку, восхищаемся вдохновением игры и забываем о том, как, с помощью каких технических средств достиг музыкант того или иного выразительного эффекта" (Шостакович, 1965).

Мастерство исполнителя, как мы видим, оценивается по уровню достигнутого выразительного, эмоционального эффекта. И если для скрипача или пианиста техника нужна для того, чтобы заставить свой инструмент выражать живое человеческое чувство, то для певца (или хора) требуется чувство или эмоция для того, чтобы заставить свой "живой му-

зыкальный инструмент" овладеть каким-либо техническим средством или приемом, чтобы впоследствии этим техническим средством или приемом воссоздать художественный образ, что, в свою очередь, невозможно без эмоций.

В хоровом искусстве техническое – это средство, неразрывно связанное с художественным, и оба они подчиняются эмоциональному.

Следует подчеркнуть еще одну важную сторону методики работы с хором – это умение общаться с хором на репетиции или концерте. И действительно, вся работа с хором строится на общении с отдельным певцом, группой хора или всем коллективом. Рассмотрим эту часть методики работы с хором с позиций системы Станиславского.

К. С. Станиславский указывает, что для общения необходимы следующие условия:

1. Материал для общения, то есть то, чем можно общаться, что побуждает общаться – внутренние чувства, мысли.

Для дирижера – это партитура, художественный образ, интерпретация и так далее.

2. Раз есть материал для общения, надо иметь объект. Иногда бывает наоборот – не чувство и мысль вызывают объект, а объект возбуждает к себе отношение, эмоцию, мысль.

Для дирижера – это хоровой коллектив, которому надо передать свое понимание партитуры, но часто и состав певцов вносит коррективы в интерпретацию дирижера.

3. Средства, приемы общения – общаться можно словом, жестом, мимикой, глазами.

Для дирижера – это средства дирижерской коммуникации.

4. Выбрать приспособление, то есть найти форму, средства общения с данным объектом при данных предлагаемых обстоятельствах (по Новицкой, 1984, с. 321).

Для дирижера – это умение менять дирижерский показ в зависимости от репетиционной или концертной задачи. Темпоритм работы, эмоциональное наклонение проведения репетиции – спокойное, радостное, приподнятое или успокаивающее.

Объект может быть одушевленный и неодушевленный, реальный и воображаемый; в себе (мысли, чувства и так далее) и вне себя (все окружающее); в прошлом, настоящем и будущем; для всех пяти органов чувств и т.д. Когда вы имеете дело с воображаемым объектом, например, отсутствующим хором, не старайтесь подлинно увидеть этот объект, не надо галлюцинировать, ведь дело-то не в самом объекте, а во внутреннем отношении к нему. Вот почему не рекомендуется при работе прибегать к воображаемому объекту вместо живого партнера. Привычка к такой форме неправильного общения (с нереальным объектом) переносится на практику и дирижер перестает воспринимать живой, конкретный коллектив.

Практические занятия («Маятник эмоциональности»)

Тема практического занятия – отработка новых «эмоциональных партитур» на четырех эмоциях и нейтрали при «растянутом» и «укороченном» маятнике. Особое внимание уделять нейтрали-спокойствию (выравнивание «0»).

Во время работы с хором обучающиеся должны обращать внимание на дирижерско-хоровое общение. Общаться с хором «отдавая» конкретные указания дирижированием, и сразу после этого «воспринимать» выполнение своих указаний. Основная задача – довести процессы отдачи, восприятия и отношения до автоматизма.

Дирижеры тренируют воздействие попеременно то на весь хор, то на отдельного певца жестом и глазами (чередо-

вать «рассеянный взгляд» на весь хор и «концентрированный взгляд» на одного певца).

АТ
Перевоплощение

На полке стоит книга. Внимательно посмотрите на нее и вокруг нее, обживите взглядом прилежащее пространство. Сделайте некоторое усилие, как бы перенеся себя в это пространство, продолжая смотреть, как если бы вы сами стали – нет, уже давно, с рождения были именно этой книгой. Посмотрите из этого пространства вокруг, постарайтесь увидеть мир с этой точки, с позиции книги. Да, вот теперь и вы – Книга, одна из бесчисленных представительниц племени Книг. У вас свое бытие, своей материей вы по-своему воспринимаете мир. Вы стоите на своей полке, граница вашего «я» очевидна – поверхность переплета, а вокруг вас – некий неподвижно-подвижный мир... Мир приближения-удаления... Мир прикосновений... Мир Рук и Глаз. Руки владеют вами, а вы – Глазами... Это мир и других Книг... Но вы не общаетесь, вы сами по себе, как и все они... Вам тесновато, с обеих сторон вас стискивают соседние переплеты... Не хочется ли вам стряхнуть пыль, въевшуюся между страниц? Нет, вы неподвижны и сохраняете строгое достоинство. У вас только два дела, два состояния: ждать и раскрываться. Вы ждете, гордо и терпеливо, пока вас не возьмут Руки, не снимут с полки и не раскроют. Тогда вы охотно подставите Глазам свои страницы.

Подобным же образом «побудьте» авторучкой, булавкой… дверной ручкой, лампой, накаливающимся волоском лампы, снежинкой, небом, сухим листочком, листочком зеленым… Чем угодно. Чем больше, тем лучше.

...С самого начала всерьез переносите и заключайте себя в пространство предмета, старайтесь вместе с ним претерпевать падающие на него воздействия, ощутить его поверхность, массу, фактуру, движение, устойчивость и неустойчи-

вость в разных положениях – словом, некий внутренний закон, характер вещи. Для этого у вас вполне достаточен запас чувственных впечатлений. Импровизированное, игровое, полуфантастическое вживание может развиваться без конца. Конечно, это всего лишь некое моделирование внутри собственного «я»: фактически не вы вживаетесь в предмет, а предмет вашими усилиями вживается в вас. Это вы его одухотворяете, отождествляете с какой-то частью себя, он для вас – только повод к раскрытию каких-то сторон вашей собственной души... Но ведь это и требуется! (Леви, 1973, с. 61 - 62.)

Контрольные вопросы

1). Изложите основное содержание учебной работы с хором.

2). Расскажите о культурно-массовой работе с хором.

3). Расскажите о концертно-исполнительской деятельности самодеятельного хора.

4). Что такое организующая функция эмоций?

5). Расскажите о художественно-исполнительских эмоциях.

6). Расскажите о ситуативных эмоциях.

7). Расскажите о дидактических эмоциях.

8). Опишите четыре необходимых условия для общения с хором.

Рекомендуемая литература

1. Венедиктова Н. В. К вопросу о педагогическом общении хормейстера в работе с детским хором // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
2. Жданова Т. А. Вопросы самоуправления в детском хоре // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
3. Нагорная Т. В. Из опыта работы с детским хором младших школьников // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
4. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.
5. Шостакович Д. Д. Мастерство и ремесло // Советская культура (газета) – 1965, 20 дек.

ТЕМА 22

Анализ хоровой партитуры

Основные положения

Традиционный план анализа хоровой партитуры.

Сверхзадача – основная мысль, идея, ради которой автор взялся за перо.

Линия сквозного действия соединяет воедино все элементы, пронизывает все задачи, действия, эпизоды и направляет их к общей сверхзадаче.

Рядом со сквозным действием имеется враждебное ему контрдействие, которое идет не к сверхзадаче, а против нее.

Сценическую задачу нужно непременно определять глаголом. Задача должна быть действенной.

Три вопроса, необходимые для создания интерпретации: 1. О чем произведение? (Не содержание, а сверхзадача); 2. Кто лирический герой и что он делает? (Линия сквозного действия); 3. Что мешает лирическому герою? (Контрдействие).

Теоретическая часть

Подробный *анализ хоровой партитуры* дирижером является необходимым условием всей хоровой деятельности.

Существует (с небольшими вариациями) традиционный план анализа хоровой партитуры (см. например Левандо 1982; Соколов 1983 и др.).

I. Сведения об авторах музыки и текста:

1) анализ эпохи авторов;

2) разбор творческого пути авторов;

3) характеристика их направления в искусстве.

II. Сведения о произведении:

его место и значение в творчестве авторов.

III. Музыкально-теоретический анализ:

1) определить форму произведения (в целом и отдельных частях);

2) определить склад письма (фактуру);

3) основная тональность;

4) тональный план (через какие аккорды, смысл);

5) гармония;

6) метр, ритм;

7) темп;

8) агогика (изменения темпа);

9) показатели метронома;

10) музыкальная терминология.

IV. Вокально-хоровой анализ:

1) тип и вид хора;

2) характеристика хоровых партий (диапазон, тесситура, голосоведение);

3) строй (горизонтальный, вертикальный);

4) ансамбль (искусственный, естественный);

5) дикция;

6) дыхание.

V. Исполнительский анализ:

1) раскрытие художественного образа музыкального и поэтического текста;

2) связь музыки с текстом:

3) выявление кульминаций (общая и местные);

4) фразировка;

5) динамика.

К сожалению, такой план анализа хоровой партитуры провоцирует студентов к формальному переписыванию из справочников биографий авторов, демонстрации знаний по курсам анализа музыкальных форм и гармонии, констатации типа, вида и диапазонов хоровых партий, перечислению возможных проблем с ансамблем, строем, дикцией и дыханием. И только после всего этого – «раскрытие художественного образа». Как будто этот самый «художественный образ» не зафиксирован композитором в партитуре и не должен быть воссоздан певцами вокально-хоровыми средствами того или другого типа хора, обладающего своей палитрой красок.

Традиционный план анализа предлагает анализировать произведение без учета его смысла, без понимания того, ради чего композитору потребовалось писать столько нот. По всей видимости, анализ хоровой партитуры должен начинаться с понимания художественного смысла произведения, а уже потом следует изучать, какими средствами этот смысл воссоздать и передать его слушателям. В системе Станиславского такой художественный смысл, эстетическая цель, заложенная композитором в произведение, называется «сверхзадачей», а реализуется «сверхзадача» линиями «сквозного действия» и «контрдействия».

Исполнитель должен идти к образу не по маленьким задачам, действиям, а по большим эпизодам и крупным действиям, указывающим, наподобие форватера, направление творческого пути.

Надо все эпизоды подобрать друг к другу по их внутренней сути и пронизать одной общей сквозной линией. Но для этого необходима основная конечная цель всего произве-

дения – ***сверхзадача***. Она должна притягивать к себе все отдельные эпизоды, действия и задачи. *Это – основная мысль, идея, ради которой автор взялся за перо*. И главная задача музыканта – передать на сцене мысли композитора, его мечтания, чувства, радости и муки.

Нужна сверхзадача сознательная (но не рассудочная), идущая от ума, от интересной творческой мысли; но в то же время волевая и эмоциональная, притягивающая к себе нашу физическую и душевную сущность и возбуждающая всю нашу творческую природу.

Очень важно найти формулировку сверхзадачи. Название ее словом должно непрерывно напоминать артисту-исполнителю о внутренней жизни и цели его творчества. Забыть о сверхзадаче – это значит порвать линию жизни в художественной действительности. То есть линию сквозного действия.

Линия сквозного действия соединяет воедино все элементы, пронизывает все задачи, действия, эпизоды и направляет их к общей сверхзадаче.

Рядом со сквозным действием имеется враждебное ему ***контрдействие***, которое идет не к сверхзадаче, а против нее. Ведь внутренним импульсом всякого движения являются противоречия, борьба противоположностей. Это закон развития природы и общества.

Контрсквозное действие вызывает и усиливает активность, действенность. «Нам нужно это постоянное столкновение: оно рождает борьбу, ссору, спор, целый ряд соответствующих задач и их разрешения. Оно вызывает активность, действенность, являющееся основой нашего искусства» (Станиславский, 1955-1961, т. 2, с. 354).

Исполнительский анализ хоровой партитуры должен быть доведен до формулирования каждой сценической задачи в каждом периоде, предложении, такте и даже отдельном аккорде.

Сценическую задачу нужно непременно ***определять глаголом***, а не именем существительным, которое говорит об

образе, состоянии, представлении, явлении, чувстве. *Задача должна быть действенной*.

Всем, кто занимается изучением Системы, надо не забывать, что *основная задача психотехники – путем органического действия подойти к порогу подсознательного творческого процесса, к постижению подлинной правды жизни хорового произведения*. И в этом главном процессе, как говорил Станиславский, «*наиболее могущественными манками для возбуждения подсознательного творчества органической природы является сверхзадача и сквозное действие*» (Станиславский, 1955-1961, т. 2, с. 363).

Применительно к анализу хоровой партитуры, прежде всего, надо ответить на несколько вопросов:

1. О чем произведение? (Не содержание, а сверхзадача);

2. Кто лирический герой и что он делает? (Линия сквозного действия);

3. Что мешает лирическому герою? (Контрдействие).

У большинства сразу возникнет вопрос: «Какие действия могут быть у хора, который стоит на сцене и поет?». В ответ на этот вопрос можно предложить вспомнить самые первые занятия нашего курса, где подробно разбираются «подлинные действия» певцов хора и дирижера. И, как мы теперь уже знаем, пройдя почти весь курс, «подлинными» станут те действия, которые несут художественные эмоции, возникшие из партитуры. А управлять этими эмоциями мы можем при помощи хорошо нам известного «маятника эмоциональности».

Технически все достаточно просто. Выбрав партитуру для исполнения, вы формулируете конкретные ответы на вышеуказанные три вопроса для создания интерпретации. Ответ на первый вопрос: «О чем произведение», – позволит определить доминирующие тембры данной эмоциональной партитуры. Можно с уверенностью поставить в начало и окончание произведения доминирующую эмоцию. Линия сквозного действия (ответ на второй вопрос) позволит поставить эмоциональные контексты, близкие доминирующей

эмоции, в конкретные места партитуры. Проанализировав линию контрдействия, можно расставить в партитуре контрастные (для доминирующей) эмоции, что позволит определить эмоциональные контексты частных и общих кульминаций всей партитуры.

Таким образом, получается ***«эмоциональная партитура»***, основанная на вашей интерпретации хорового произведения, где каждый такт будет иметь конкретное эмоциональное наклонение.

Следовательно, анализ хоровой партитуры после определения «сверхзадачи» будет заключаться в определении логики эмоций в развитии линий «сквозного» и «контр» действий. А логика эмоций заключена композитором в партитуре и основана на изучении всех ее музыкальных средств. После этого можно проанализировать, какими вокально-хоровыми средствами передать эти эмоциональные линии «сквозного» и «контр» действий.

В этом случае появляется другая логика анализа хоровой партитуры:

Первый раздел – определение образных и стилистических особенностей партитуры (ответ на первый вопрос: «О чем произведение»?) на основе анализа характерных особенностей творчества авторов произведения;

Второй раздел – художественно-исполнительский анализ партитуры, основанный на «эмоциональной партитуре» (ответы на второй и третий вопрос).

Третий раздел – музыкально-теоретический анализ. Основная задача этого раздела – определить формообразующие, фактурные, гармонические и тому подобные особенности произведения и их роль в развертывании «эмоциональной партитуры».

Четвертый раздел – вокально-хоровой и дирижерский анализ, для выработки стратегии работы с хором и реализации исполнения «эмоциональной партитуры».

Практические занятия.

Тема практического занятия – отработка новых «эмоциональных партитур» на четырех эмоциях и нейтрали при максимально «укороченном» маятнике. Особое внимание уделять нейтрали-спокойствию (выравнивание «0»).

При этом акцентировать внимание на основных этапах общения с хором.

1. *Внутренний материал* для общения – накопленное эмоциональной памятью чувство. *Что я хочу от хора?*

2. *Желание делиться* (передавать) и заражать других своим состоянием. *Я не могу сдерживать свое устремление*

3. *Воспринимать* (брать) хор. *А какой хор (певец) в данный момент ?*

4. Уметь *воздействовать* на хор (певца). *Мое устремление совершенно непогрешимо и вы обязаны (должны) делать то, что я хочу.*

АТ
«Тонизирующие мимические»
(особенно хороши при интенсивной
умственной работе, в перерывах)

Резкие нахмуривания с задержкой в нахмуренном положении 2-3 секунды (15-20 раз);

резкие нахмуривания и открывания глаз (до 10 раз);

резкие оскаливания с оттягиванием углов рта вверх и вниз с одновременным напряжением подкожной шейной мышцы (15-20 раз) (Леви, 1973, с. 90.).

«Рассредоточение» (два варианта).

Лечь или сесть, уставившись в одну точку (предположим, на стене, расстояние до которой 2 метра). Глазами очер-

тить перед собой круг с центром в этой точке диаметром около метра. Приблизительно через секунду перевести глаза на любую другую точку этого круга, еще через секунду – на другую и т.д. – в хаотическом «броуновском» движении. Все мысли и представления отгоняются: вы заняты только соскальзыванием с точки на точку.

(Второй вариант)

То же самое, но к соскальзыванию вы свой взгляд не понуждаете, пусть он сам скользит куда хочет, в пределах круга. Вас ничто больше не интересует (Леви, 1973, с. 59.).

Контрольные вопросы

1). Назовите основные разделы традиционного плана анализа хоровой партитуры.

2). Что такое сверхзадача в театральном искусстве?

3). Как определить сверхзадачу в хоровом произведении?

4). Определите линию сквозного действия в какой-нибудь простой партитуре (например, в простой обработке народной песни).

5). Определите контрдействие в той же партитуре.

6). Назовите три вопроса, необходимые для создания интерпретации.

7). Что такое «эмоциональная партитура»?

8). Проведите краткий анализ простой обработки народной песни по новому плану анализа «эмоциональной партитуры».

Рекомендуемая литература

1. Левандо П. П. Хороведение. – Л., 1982.
2. Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1959.
3. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. М., – 1954-1961.

ТЕМА 23

Вокальная работа с хором

Основные положения

«Три выравнивания».

Специфика хорового пения: умение слышать не только себя, но и соседа, петь по дирижерскому жесту, сливаться своим голосом с общим звучанием партии по высоте, динамике, тембру и т.д.

Вокально-хоровая установка формируется на исполнении произведений и принято выделять три этапа ее формирования.

Для оптимизации вокального обучения следует максимально ускорить процесс формирования автоматизмов целевого уровня.

Приемы активизации слухового контроля у детей.

Звуковой эталон лежит в основе всей вокальной работы с хором.

Вокально-хоровой слух свидетельствует об особом качестве внимания к соседу по партии, всему хору, руке дирижера или, со стороны дирижера, звучанию отдельного певца, партии и всего коллектива.

«Лучеиспускание» и «лучевосприятие».

Теоретическая часть

Хоровое звучание является результатом взаимодействия целого ряда слагаемых: хорового строя, ансамбля, а также качества певческого звука. Именно качество певческого звука оказывает прямое влияние на другие компоненты хорового звучания. Необработанные, «пестро» звучащие голоса певцов хора не будут сливаться в унисон, который является основой хорового ансамбля. При неправильном звукообразовании практически невозможно добиться чистого строя или свободного, ненапряженного звучания голосов на всем диапазоне. Взаимодействие этих факторов неоспоримо и подтверждается практикой.

Работа над постановкой голоса – это работа над *тремя выравниваниями*. Первое – выровненные гласные, второе – выровненный тембр на всем диапазоне и третье – выровненная динамика звучания (умение петь тихо верхние ноты и сделать нижние ноты диапазона звучащими без форсирования).

Качество звука не является в хоровом пении самоцелью, а должно рассматриваться как средство выразительности, обогащающее исполнительские возможности коллектива, способствующее раскрытию содержания произведения, его художественного образа.

Правильность работы голосового аппарата певца проявляется в определенном звучании голоса: *естественном, ненапряженном* (без форсировки), *интонационно чистом*, выразительном, *приятном по тембру*.

Основные технические и исполнительские требования, которые в процессе работы следует предъявлять коллективу, абсолютно аналогичны требованиям, предъявляемым певцу-солисту. Техника звукообразования одинакова как для солиста, так и для певца хора или вокального ансамбля. Однако

хоровое пение отличается от сольного и имеет свою специфику.

Эта специфика пения в хоровом искусстве заключается в том, что перед певцом встает проблема приобретения навыков пения в ансамбле: *умение слышать не только себя, но и соседа, петь по дирижерскому жесту, сливаться своим голосом с общим звучанием партии по высоте, динамике, тембру и так далее.*

Для дирижера сложность в работе над вокальной техникой целого певческого коллектива заключается в том, что он имеет дело не с одним певцом, а одновременно со многими. Отсюда возникает задача привести к единой манере звукообразования, передачи звука, способу произношения текста у всех участников хора.

Процесс пения – это движения различных групп мышц. В той или иной степени они могут стать автоматизированными, т.е. *навыками*, путем длительной и регулярной тренировки. А как мы уже знаем, профессиональные навыки и автоматизмы певца складываются в трехуровневую психофизиологическую структуру вокально-хоровой установки. Здесь – внимание. Речь идет о формировании «динамической смысловой единицы» (по А. Г. Асмолову), названной нами «Вокально-хоровой установкой», которая и определяет уровень профессионализма певца хора и не следует ее путать с фиксированной трехуровневой структурой установок на выученное произведение. Произведение исполняется при помощи «Вокально-хоровой установки», а, в свою очередь, знания, умения, навыки и автоматизмы, полученные певцом при работе над произведением, обогащают уже сформированную «Вокально-хоровую установку» певца (формируют «динамическую смысловую единицу» профессиональной деятельности певца).

Итак, Вокально-хоровая установка формируется на исполнении произведений и принято выделять три этапа ее формирования:

Первый этап – нахождение правильного звукообразования на некоторых гласных и на отдельных звуках диапазона данного голоса. Этот этап характеризуется большим количеством ошибок, неточностью исполнения, замедленностью темпа и т.д. Формируется взаимодействие сознательного целевого уровня с бессознательным операциональным уровнем вокально-хоровой установки.

Второй этап – перенесение и сохранение этих естественных движений голосообразующих систем при исполнении различных учебных заданий, при пении любых гласных и целых слов в различных участках диапазона голоса при средней силе звука. Этот этап характеризуется постепенным освобождением от грубых ошибок, начинает складываться динамический стереотип. Взаимодействие сознательного (целевого) и бессознательного (операционального) уровня вокально-хоровой установки во многом наладилось. На этом этапе активно формируются певческие автоматизмы, освобождая произвольный контроль сознания.

Третий этап – автоматизация движений всего голосообразующего комплекса, их шлифовка при выполнении многочисленных вариантов музыкальных заданий при сохранении этой правильной координации всех мышечных систем в работе голосового аппарата певца. Этот этап характеризуется стабилизацией нервных процессов, динамический стереотип упрочивается. Выполнение заданий приобретает прочность, четкость, формируется трехуровневая структура вокально-хоровой установки. Автоматизмы целевого уровня освободили сознание, и произвольное управление пением осуществляется со смыслового уровня.

Автоматизация певческих навыков постепенно освобождает певца от скованности и хаотичности мышечных движений, лежащих в основе процесса голосообразования, позволяет осуществлять задачи более творческого порядка.

Дирижеру, работающему над формированием хоровой звучности, следует иметь в виду эту этапность в развитии во-

кально-хоровой установки, исходя из чего и выдвигать соответствующие задачи в работе.

Для оптимизации вокального обучения следует максимально ускорить процесс формирования автоматизмов целевого уровня. Способствовать этому могут методы переключения сознания от целевого уровня управления пением к смысловому уровню. Сделать это проще всего через эмоционально-образную сферу сознания обучающихся.

В умении активизировать внимание и воздействовать на сознание учеников во время репетиции и заключается один из главных секретов педагогического мастерства руководителя хора.

В начале обучения формирование певческих навыков происходит под контролем сознания и слуха руководителя хора. Однако с первых же дней работы главная задача хормейстера – подключать слуховой контроль учащихся над звучанием своего голоса и хора в целом. Путь к решению этой задачи лежит через активизацию слухового внимания певцов хора.

Особенно трудно этого добиться в процессе работы с детским хором, поскольку качество произвольного слухового внимания у детей низкое: оно очень неустойчивое. Для активизации слухового контроля у детей следует руководствоваться проверенными средствами:

1) сравнить и найти лучшее по качеству звучание из вариантов (учителя, учеников, групп хора), и определить причины плохого звучания. С детьми целесообразно вводить игровые моменты в виде соревнований, соблюдая педагогический такт и доброжелательность;

2) поощрение малейших удач, особенно в начале обучения. Это создает положительный эмоциональный настрой, что повышает работоспособность и обостряет слуховое внимание;

3) мысленное пропевание музыкального отрывка с четкой, хотя и беззвучной артикуляцией при звучании в записи,

на инструменте, пении руководителя. При этом правильное звучание как бы моделируется в сознании учеников.

Вырабатывая у певцов сознательный критерий оценки звучания голоса, руководитель хора формирует и закрепляет в сознании певцов определенный звуковой эталон, который лежит в основе всей дальнейшей вокальной работы с хором.

Собственно пение является целостным процессом, состоящим из двух моментов: звуковоспроизведения и звуковосприятия. Они, в свою очередь, являются результатом взаимодействия целого ряда факторов: певческого дыхания, звукообразования, резонирования, формирования гласных и согласных, эмоционального состояния певца, качества его музыкального и в том числе ***вокального слуха*** – то есть способности человека, услышав чей-то голос, определить с большой точностью, движениями каких *мышечных групп* формируется данный звук, как у поющего *озвучены резонаторы*, *легко ли* звучит голос или с *напряжением* и так далее.

Наличие вокального или вокально-хорового слуха свидетельствует об особом качестве внимания к соседу по партии, всему хору, руке дирижера или, со стороны дирижера, к звучанию отдельного певца, партии и всего коллектива. Наличие особого качества внимания по системе Станиславского подразумевает особое качество «Общения».

Станиславский указывает, что если имеется внутренний материал и объект, с которым надо общаться, необходимо найти *средства* (способы), *приемы*, пути *общения*. Прежде всего, можно общаться словами, голосом. Слова передают мысль, а голосовая интонация окрашивает слова и мысль чувством – это и есть *общение словесное*. Можно общаться жестом, движением, дирижированием. Это физическое общение или *органическое молчание*.

Но самое тонкое общение – это «*лучеиспускание*» и «*лучевосприятие*». Такое общение Станиславский называл «нежным щепетильным процессом». Он объяснял: «Наши внутренние чувства и желания испускают лучи, которые про-

сачиваются через наши глаза, через тело и обливают других людей своим потоком». Лучевосприятие – это обратный процесс, т.е. вбирание в себя чужих чувств и ощущений» (Станиславский, 1954-1961, т. 2, с. 272.). Через лучеиспускание нельзя передавать сложные мысли, умозаключения, а только *ощущения и чувства*, причем передаются и самые тонкие, сложные чувства, которые не поддаются точному определению.

Разговор глаз – самый ценный способ общения, так как он передает естественные, органичные, бессознательные (подсознательные, сверхсознательные) устремления разума и души.

Практические занятия

Студенты выходят разучивать новые произведения, на которые дома написали аннотации и сформулировали «Сверхзадачу», «Сквозное действие» и «Контрдействие» хоровой партитуры. Работать с произведением, добиваясь их реального воплощения в интерпретации.

Активизировать внимание и воздействовать на хор, не используя словесно-голосового общения. Использовать только:

1. *Органическое молчание* – только движение, жест (дирижирование):

- лучеиспускание - передавать свои желания другим только глазами;
- лучевосприятие - вбирание в себя чужих чувств и ощущений.

2. *Разговор глаз*.

АТ
«Рассредоточение (третий вариант)

Вы просто закрываете глаза и стараетесь ни о чем не думать. Это не удается, так как возникают самопроизвольные мысли, представления, воспоминания и т.д. Тогда вы делаете то же, что и в первом варианте: лишь только возникла какая-то мысль, образ, вы стараетесь мягко «соскользнуть» на что-то другое, с этого - на третье и так далее («Кошка... Шарф... Стелька...). Теперь вы думаете ни о чем, потому что думаете обо всем. Внимание бежит от представления к представлению «в одно касание». Проделав это в течение двух – трех минут, снова совсем освободите внимание, давайте ему идти куда угодно. Еще раз, в чередовании, то же самое... Во время таких упражнений может возникнуть сонливость, некоторым они прекрасно помогают засыпать (Леви, 1973, с. 59.).

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое «три выравнивания»?

2). Чем постановка голоса хорового певца похожа и чем отличается от постановки голоса сольного певца?

3). Расскажите о трех этапах формирования певческого голоса.

4). Чем можно ускорить процесс формирования певческого голоса?

5). Какие приемы используются для активизации слухового контроля у детей?

6). Что такое «звуковой эталон»?

7). Что такое «вокально-хоровой слух»?

8). Что такое «лучеиспускание» и «лучевосприятие»?

Рекомендуемая литература

1. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования. – М., 1984.
2. Вопросы физиологии пения и вокальной методики. – Вып. 25. – М., 1975.
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М., 1968.
4. Морозов В. П. Резонансная теория искусства пения. – М., 2001.
5. Никольская К. Ф. Начальный этап обучения пению в хоре старшеклассников // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
6. Сафонова В. И. Вокальное воспитание в хоре и некоторые акустические закономерности пения// Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
7. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. М. – 1954-1961.
8. Стулова Г. П. Дидактические основы обучения пению. – М., 1988.

9. Стулова Г. П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором. – М., 2005.
10. Тевлина В. К. Вокально-хоровая работа // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 15. – М., 1992.

ТЕМА 24

Вокально-хоровая техника

Основные положения

Певческая постановка корпуса.

Певческое дыхание.

Звукообразование (высота, тембр, сила и продолжительность).

Дикция (разборчивость, осмысленность).

Функции распевания.

Дирижерские приспособления.

Художественные и дидактические эмоции тесно взаимосвязаны.

Теоретическая часть

1. ***Певческая постановка*** корпуса – расслабленно ни сидеть, ни стоять при пении нельзя. Необходимо сохранять ощущение постоянной внутренней и внешней подтянутости, определенного «певческого тонуса».

2. ***Певческое дыхание*** – основа пения – во многом отличается от обычного. Выдох значительно удлиняется, а вдох укорачивается. Очень важна задержка. Необходимо научиться одинаковым приемам дыхания. Для этого нужно прежде всего убрать внешние признаки неправильных дыхательных движений: поднятие плеч и верхней части грудной клетки, что невольно приведет к более глубокому нижнереберному дыханию. В пении дыхание всецело обусловлено характером исполняемого произведения.

3. ***Звукообразование*** – взаимодействие дыхательных и артикуляционных органов с голосовыми складками. Звуки певческого голоса обладают следующими свойствами: *высотой*, *тембром*, *силой* и *продолжительностью*. Первоначальный *тембр* образуется на уровне голосовых складок и зависит от регистрового механизма голоса. На выходе рта он акустически преобразуется в зависимости от процесса артикуляции. Используя тип гласного, динамику, вид атаки звука, тесситуру и характер звуковедения, можно влиять на тембровые качества в соответствии с учебными и художественно-исполнительскими задачами.

4. ***Дикция*** – ясность, разборчивость произнесения текста. Хорошая дикция нужна для достижение полноценного усвоения содержания исполняемого произведения аудиторией. В вокальном и хоровом искусстве мелодия неразрывно связана с текстом.

В академическом пении гласные исполняются в единой округленной манере. Это необходимо для тембровой ровности звучания унисонов хоровых партий. В пении, по сравне-

нию с речью, вокальные гласные значительно усиливаются. Соответственно, согласные звуки в пении, по сравнению с речью, также должны артикулироваться более интенсивно. В быстром и четком формировании согласных звуков в пении участвуют губы, зубы и особенно кончик языка. Формирование навыка утрированного произношения согласных звуков в пении должно быть постоянно в поле внимания дирижера хора.

Осмысленность – на основе выделения логических вершин во фразе. ***Выразительность*** – произношение слов на основе единства музыки и содержания исполняемого сочинения, его эмоционального контекста (ласково, радостно, спокойно, задумчиво, тревожно, грустно, зло, печально, торжественно, насмешливо, тоскливо, испуганно и так далее).

Занятия с хором обычно начинаются с ***распевания***, которое выполняет – двойную функцию:

– разогревание голосового аппарата певцов с целью подготовки их к работе;

– развитие вокально-хоровых навыков с целью достижения красоты и выразительности певческих голосов в процессе исполнения хоровых произведений.

Подготовка певцов к работе предполагает прежде всего их эмоциональный настрой, а также введение голосового аппарата в работу с постепенно возрастающей нагрузкой в отношении звуковысотного и динамического диапазона, тембра и продолжительности фонации на одном дыхании.

Не следует стремиться к большому разнообразию упражнений, используемых для ежедневной тренировки. Любое упражнение может решать одновременно целый комплекс задач, однако важна определенная последовательность постепенного усложнения в отношении *звуковысотного* и *динамического* диапазона, насыщенности и разнообразия *тембра*, *подвижности* голоса, а также в отношении формирования хоровой специфики (ансамбль, строй, пение по руке и другие).

В вокальной работе с хором дирижер должен всегда слышать внутренним слухом тот эталон хоровой звучности, к которому он в конечном итоге хочет прийти. Он должен знать, как этого добиться в перспективе и что можно требовать от хора сегодня, на данной репетиции. Постепенность, движение от простого к сложному должны стать основными принципами в работе над качеством звука в хоре.

Значительную помощь в развитии вокально-хоровых навыков могут оказать разработанные К. С. Станиславским, так называемые, «Приспособления».

Приспособления – это как внутренние, так и внешние приемы, способы, при помощи которых люди приноравливаются друг к другу при общении и помогают своему воздействию на объект.

Приспособления необходимы для того, чтобы заражать других своим состоянием и заставлять их лучше чувствовать то, что не досказывается словами. Приспособления бывают сознательные и бессознательные (интуитивные). Каждое пережитое внутри чувство требует своего приспособления. Чем сложнее задача и передаваемое чувство, тем красочнее и тоньше должны быть и сами приспособления, тем многообразнее их функции и виды.

Дирижеру надо уметь приспособиться к обстоятельствам, ко времени, к каждому из певцов в отдельности. При этом не следует забывать о разности приспособлений общения в связи с разностью расстояний (масштабов общения).

В работе надо всегда опасаться ветхости и затасканности приспособлений. Когда приспособление износилось, его надо заменить свежим. Некоторые дирижеры в таких случаях стараются пополнить запас своих приспособлений заимствованием их у других. Обычно они остаются чуждыми, мертвыми, плохими копиями. А поэтому лучше пусть будут скромные, но свои.

Откуда же брать все новые и новые приспособления взамен износившихся?

Любые человеческие состояния, настроения окажутся пригодными для новых красок и оттенков приспособления, если они будут оправданы изнутри. Надо делать приспособления своими собственными, родными, близкими. Для этого нужна большая работа, нужны предлагаемые обстоятельства, манки и так далее. То есть психофизиологическая работа по элементам системы Станиславского.

Художественные и дидактические эмоции тесно взаимосвязаны.

Как мы уже говорили ранее, *любой вокальный звук имеет атаку, нарастание и спад, вибрато и тембр – то есть всегда несет невербальную, экстралингвистическую (в том числе эмоциональную) информацию. Передается эта информация при помощи голоса и в обычном случае осуществляется без вмешательства сознания поющего.* Функцию произвольного регулирования выполняют указания дирижера хора.

Формируют звук те же группы мышц, которые участвуют в эмоциональных "паттернах" тела. Вокальная постановка голоса усиливает мощность акустических параметров во много раз.

В. Л. Живов считает, что, создавая музыкальное произведение, композитор фиксирует в нотах нужный ему *тембр*. И в этом смысле можно говорить о тембре как о фиксированном музыкальном качестве (музыкально-стилевом, фактурном, ладогармоническом качестве). Помимо этого, определяемого партитурой тембра, В. Л. Живов предлагает различать еще два типа тембральных характеристик хорового искусства – это тембры различных типов голосов, составляющих хоровые партии, и тембрально-выразительные особенности передачи эмоций: "...несмотря на то, что у каждого голоса свой тембр, исполнитель имеет большой диапазон его градаций, зависящий от характера образов, настроений, переживаний, воплощаемых в каждом конкретном случае. Например, открытые, яркие звуки в пении выражают радость, гордость или ярость, злость; звуки приглушенные служат для выражения боязни, робости, затаенности; сдержанные чувства обяза-

тельно требуют некоторого закрытия голоса, а максимально закрытый, глухой голос применяется для выражения ужаса, таинственности и т.п." (Живов, 1986).

Организующая и экспрессивная функции эмоций взаимосвязаны, так как воздействуют на единый психофизиологический механизм вокально-хоровой установки.

Разные функции эмоций относятся к разным этапам вокально-хоровой деятельности. В процессе репетиционной и исполнительской работы дирижера и хора главенствующее значение приобретают художественные, дидактические и ситуативные эмоции – то есть организующая функция эмоций. В процессе исполнения хорового произведения наибольшее значение приобретает экспрессивная функция эмоций с ее зонами музыкальных, вокально-хоровых и синтетических средств интерпретации.

По мере формирования исполнительской установки у певцов, руководителю необходимо все меньше вмешиваться в ее безостановочную реализацию, так что на завершающем этапе он уже не столько дирижирует, сколько "напоминает" основные, узловые моменты интерпретации, всегда готовый откорректировать "зоны" любого из средств выразительности.

Практические занятия.

Каждый студент работает над своим произведением, создавая и сохраняя внутреннее спокойствие (нулевой градус возбуждения по Блиновой) при максимально интенсивной и выразительной работе с хором («два Шаляпина»).

Основная задача практического занятия – это отработка дирижерских приспособлений для управления певческими действиями. Дирижерские приспособления, помимо непо-

средственного разучивания произведения, можно развивать в ситуациях:

Распевания хора (корпус, дыхание, звукообразование, ансамбль, строй, выравнивание гласных, тембр, сила, продолжительность, диапазон);

Работы над дикцией – разборчивость, осмысленность, выразительность (эмоциональная реактивность певцов – необходимое условие для работы).

АТ

Сверхтонизирующий взрывной выход имеет смысл только при достаточной «вживаемости» в слова:

наливаюсь упругой силой,
ощущаю небывалый прилив бодрости,
сгусток энергии,
концентрат воли,
весь заряжен,
реакция молниеносная,
внимание –
взрыв!
Короче:
Я молния
– удар! (Леви, 1973, с. 90.).

«Рассредоточение» (повтор)

(Третий вариант: с закрытыми глазами – сидя или лежа)

Контрольные вопросы по теме

1). Какой должна быть постановка корпуса в пении?

2). Расскажите о певческом дыхании.

3). Что такое «звукообразование» и какими свойствами обладает голос?

4). Какими качествами должна обладать дикция в пении?

5). Для чего нужно распевание в хоре?

6). Как вы понимаете термин «дирижерские приспособления»?

Рекомендуемая литература

1. Глушакова Т. И. Комплексы вокально-хоровых упражнений в формировании певческих навыков школьников // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
2. Стулова Г. П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором. – М., 2005.
3. Живов В. Л. Трактовка хорового произведения. – М., 1986.
4. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.

ТЕМА 25

Дирижерский аппарат

Основные положения

Дирижерский аппарат.

Процесс дирижирования – это процесс передачи информации.

На различных стадиях работы с хором дирижерский аппарат используется по-разному.

Пять элементов «органического процесса общения».

Языком жестов, в сочетании с общим для всех нотным текстом, и суггестивными воздействиями дирижер вызывает в психике певцов хора эмоциональный образ желаемого звучания.

В основе языка дирижерских жестов лежит не предметный, а ситуативный смысл, определяемый музыкальной ситуацией.

Конвенциональная система регулирования приемов и навыков.

Экспрессивная система жестов.

Вербальные, невербальные (аудио-визуальные) и комплексные методы управления певцами.

Основным средством управления хором является *дирижерский аппарат* – руки, лицо дирижера, корпус.

Руки дирижера действуют в соответствии с характером хорового произведения, с его музыкальным содержанием. Выразительность лица и движения корпуса значительно способствуют убедительности и доходчивости жестов дирижера. Действия дирижерского аппарата во время исполнения произведения на эстраде всегда являются результатом большой предварительной работы, длительного общения дирижера с хором. Понимание певцами дирижерской руки, умение коллектива точно и четко следовать жестам дирижера являются показателем степени исполнительской культуры хора.

Парадоксальность процесса дирижирования и заключается в том, что, несмотря на всю «видимость», положение: «дирижер дирижирует руками» неверно определяет объективные механизмы его реализующей деятельности. Ведь управляет он исполнительскими действиями своих творческих партнеров отнюдь не «при помощи рук», а посредством передаваемой в процессе психологического взаимодействия с ними *информации*, а это далеко не однозначные понятия.

«Руки» как реализующий фактор внутренней созидательной активности дирижера не в состоянии «сами» создавать информацию, как этого не могут сделать ни репродуктор, ни какой–либо музыкальный инструмент. Они являются всего лишь материальными носителями информации, порождаемой его художественной потребностью" (Ержемский, 1993, с. 79).

Во время выступления хора на эстраде дирижерский жест как бы подтверждает все требования дирижера, выдвигаемые им перед коллективом в репетиционный период.

На различных стадиях работы над произведением с хором степень применения элементов, составляющих дирижер-

ский аппарат, также может быть различна. Так, на первых этапах работы руководитель в значительной степени свободно оперирует дирижерским аппаратом. Жесты в этот период нередко бывают подчеркнуты, преувеличены. Они могут быть или более размашистыми, или более резкими по характеру, утрированно показывающими какой-либо элемент исполнения. Дирижер может выходить за рамки правил дирижирования, употребляя жесты, наиболее убедительно и наглядно подтверждающие его словесные указания. Когда произведение усвоено, многие средства управления постепенно утрачивают свою необходимость, поведение дирижера становится более собранным и соответствующим общепринятым правилам дирижирования.

На генеральных репетициях и на концерте дирижер уже не прибегает ни к словесным указаниям, ни к показу голосом. Главной воздействующей силой в этот период становится дирижерский жест, подкрепленный выразительным взглядом, общей подтянутостью дирижера.

Поскольку при исполнении произведения жесты дирижера являются единственным средством управления, они, не теряя эмоционального начала, должны быть при этом предельно отчетливыми, ясными, понятными. На концерте дирижер подытоживает результаты репетиционной работы. Приведенными в определенную систему жестами он только напоминает о тех художественных и технических задачах, которые решались в репетиционный период.

Дирижерский жест должен быть всегда оправдан, целесообразен и содержателен. Это значит, что каждое движение дирижера как при работе с хором, так и при исполнении хорового произведения на концерте должно преследовать определенную цель, выражать и подтверждать конкретные требования дирижера.

Иногда дирижер своими жестами на концерте требует от хора того, что не было предусмотрено во время репетиций. Это возможно, но такие требования могут быть осуществле-

ны только при условии самой высокой степени художественной зрелости хора, его полнейшего контакта с дирижером.

В тех случаях, когда *органический процесс общения* не создается подсознательно, приходится складывать его сознательно, из отдельных моментов в логическом и последовательном порядке по законам нашей природы.

Органический процесс общения человека с человеком складывается примерно из пяти моментов или стадий:

1 – ориентирование в окружающих условиях, выбор объекта;

2 – привлечение на себя внимания выбранного объекта (партнера) с помощью действий;

3 – зондирование души партнера щупальцами глаз (чтобы узнать, в каком он настроении), то есть подготовление объекта для восприятия мыслей, чувств, видений субъекта;

4 – передача своих мыслей, эмоций, видений объекту (партнеру) с помощью лучеиспускания, слов, голоса, интонаций, приспособлений. Попытка заставить объект не только понять, услышать, но и увидеть передаваемое внутренним зрением так, как видит его сам общающийся с ним субъект;

5 – момент отклика объекта.

«У нас на сцене должна быть хватка – в глазах, в ушах, во всех органах пяти чувств. Коли слушать, так уж слушать и слышать... Коли смотреть, так уж смотреть и видеть... Не забывайте, что хватка – отнюдь не чрезмерное физическое напряжение, а большое, активное, внутреннее действие» (Станиславский, 1954-1961, т. 2, с. 273.).

Дирижер при общении с хором использует преимущественно зрительный канал передачи знаков невербальной коммуникации. Носителем информации в условиях деятельности дирижера, ее специфическим *кодом* является так называемый *язык жестов*, входящий в *комплекс профессиональных дирижерских инструментальных знаковых средств* (по Ержемскому, 1993). Языком жестов, в сочетании с общим для всех нотным текстом и суггестивными воздействиями, дири-

жер вызывает в психике певцов хора эмоциональный образ желаемого звучания.

Хрестоматийными являются утверждения, что сознание отражает действительность, а речь выражает мысли. Содержанием нашего сознания являются не слова в виде “языковой оболочки”, а предметное и смысловое содержание речи. Ержемский показал, что в основе языка дирижерских жестов лежит не предметный, а ситуативный смысл, определяемый музыкальной (репетиционной, исполнительской) ситуацией: “…язык дирижера непосредственно порождается исключительно и только музыкально–смысловой ситуацией и задачами предстоящих исполнительских действий, связанных с интерпретацией воссоздаваемого произведения” (Ержемский, 1993, с. 64).

Язык дирижера (по Ержемскому) состоит из двух лингвистических структур: конвенциональной системы регулирования приемов и навыков и экспрессивной системы жестов.

Конвенциональная система (общепризнанная система регулирующих приемов и навыков) – представляет собой комплекс профессиональных двигательных автоматизмов, сложившихся в индивидуальном опыте дирижера. Основа этой системы – процесс тактирования, определяющий темп, динамику, а также структуру организации музыкального материала, необходимые технологические операции, связанные с регулированием действий исполнителей. При этом музыканты воспринимают не внешнюю сторону дирижирования, его графический рисунок, а тот конкретный смысл, который направлен на изменение конкретной ситуации исполнения партитуры.

Экспрессивная система – “…проявляется в процессах коммуникации и общения, где выразительные движения, отображая тончайшие нюансы переживаемых отношений и чувств, бесконечную гамму человеческих эмоций и настроений, помогает понять и уточнить действительный смысл передаваемой дирижером информации” (Ержемский, 1993, с. 65).

"…в системе профессиональной деятельности дирижера язык жестов всегда выступает как единый комплекс взаимосвязанных компонентов. Это означает, что каждое экспрессивное (смысловое) действие как бы "накладывается" на конвенциональные регулирующие структуры, придавая им определенный смысл и содержательную направленность, а исполнительские действия дирижера, требующие, в свою очередь, четкой внутренней организации, приобретают ее, поскольку осуществляются в рамках процесса тактирования, организующего развитие музыкальной ткани произведения в пространстве и времени" (Ержемский, 1993, с. 66).

Содержание экспрессивной и конвенциональной систем жестов (по Ержемскому) может быть представлено в виде наглядной таблицы (таблица № 3).

Таблица № 3

ДИРИЖЕР Визуальный канал передачи невербальной коммуникации	
Экспрессивная система жестов ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ	**Конвенциональная система жестов** ПРОЦЕСС ТАКТИРОВАНИЯ
1. Коммуникация 2. Общение 3. Нюансы развития художественного образа 4. Гамма эмоций 5. Уточнение и подтверждение передаваемой информации	1. Темп – скорость движений 2. Динамика – амплитуда движений 3. Организация музыкального материала 4. Технологические операции по регулированию действий исполнителей

Артисты всегда отличались чувствительностью к тем условиям, в которых создается фиксированная установка или реализуется художественный образ. Для художника чрезвы-

чайно важны событийные или ситуативные эмоции, сопутствующие творческому процессу.

Практикам известно, что от использования «эмоциональных рычагов» в каждодневной репетиционной работе зависит и качество репетиции, и успешность выступления, и уровень владения вокально-хоровой техникой, и та высота творческого вдохновения, на которую коллектив способен подняться (Соколов, 1983; Краснощеков, 1968; Морозов, 1977, и др.). Успешность применения дидактических эмоций, их действенность полностью зависят от хорового дирижера, уровня его мастерства, накопленного опыта, чуткого сердца и точного знания приема, используемого на том или ином этапе вокально-хоровой работы.

Методы регулирования эмоциональной выразительности хора используются дирижерами на разных стадиях работы над хоровым произведением по-разному и обычно обратно-пропорциональны экспрессивности хора. На начальных стадиях разучивания произведения дирижер использует все средства, всю палитру своей эмоциональной выразительности и иногда даже в преувеличенном виде. Но чем выше совершенство вокально-хорового исполнения, тем скупее дирижерские средства. По мере формирования вокально-хоровой установки у певцов, руководителю необходимо все меньше вмешиваться в ее безостановочную реализацию, так что на завершающем этапе он уже не столько дирижирует, сколько «напоминает» основные, узловые моменты интерпретации, готовый в любой момент «взять бразды правления» в свои руки.

Функции дирижера хора по очень многим параметрам идентичны функциям смыслового уровня певческой (вокально-исполнительской) установки. Так же, как и при сольном пении, по мере «впевания» вокального произведения произвольное регулирование целевого уровня постепенно заменяется автоматизмами, освобождая сознание певца для решения художественных задач. В данном случае, взаимодействие дирижера и хора может служить моделью в изучении взаимо-

действия сознательных и бессознательных механизмов регулирования сольного пения.

Можно выделить три группы методов, используемых дирижерами для регулирования эмоциональной выразительности хора. Это: вербальные, невербальные (аудио-визуальные) и комплексные методы управления певцами (последние – наиболее суггестивные «эмоциональные рычаги» управления хором).

Вербальные методы работы с хором включают всевозможные образные характеристики, сравнения, ассоциативные представления, которые через слово воздействуют на те или иные механизмы звукообразования, дыхания и так далее в их единстве. Наиболее быстрым и оптимальным вербальным методом работы с хором является конкретное требование дирижера к хору. Однако неумелое использование этого метода может серьезно затруднить репетиционный процесс. В репетиционной работе постоянно используются многократные «впевания», повторения какого-либо трудного места партитуры. Для того, чтобы не утратить доверия певцов, дирижер должен пояснять, с какой целью это делается, но если пояснения многословны, то хор выйдет из темпа репетиции, его надо потом возвращать в этот эмоциональный рабочий тонус. Поэтому дирижеры часто используют одно какое-либо словообраз («теплее», «жестче», «испугаться», или «опечалиться» – выбор термина будет зависеть от стиля работы и образного круга ассоциаций самого дирижера) – и характер звукоизвлечения, тембр, нюанс сразу изменятся. При точном использовании эмоционально-образной терминологии хор легко понимает и воспроизводит замысел дирижера.

Невербальные (аудио-визуальные) методы регулирования эмоциональной выразительности хора относятся к знакам дирижерского аппарата или к непосредственному показу нужного звучания голосом. В этом случае певцы только имитируют, стараясь точнее воспроизвести показанное.

Комплексные методы относятся к наиболее суггестивным «эмоциональным рычагам» управления хором. В этом

случае некоторыми дирижерами разыгрываются настоящие спектакли, в которых используются действенные, «заражающие» эмоциональные состояния, применяются шутки или недовольство, образные сравнения, дирижерские и вокальные средства одновременно. Одним из обязательных условий использования комплексных методов регулирования эмоциональной выразительности хора является целенаправленное замедление или ускорение темпа работы с хором. «Горячий темп в осмысленной и целенаправленной работе дирижера крайне повышает интерес коллектива и увлекает исполнителей. В этом одно из условий быстрого и наилучшего выполнения хором художественных требований дирижера, сохранения остроты внимания в течение репетиции» (Птица, 1977, с. 10-11). Темп репетиции является действенным средством и, соответственно, может быть как сильным организующим, так и дезорганизующим фактором.

Практические занятия

Обучающиеся выходят работать над произведениями из 23-й темы, сохраняя внутреннее спокойствие при максимально интенсивной и выразительной работе с хором («два Шаляпина»). Задача практического занятия, помимо разучивания произведений – это отработка *непрерывного* органического общения (хватка в глазах, ушах, дирижёрском аппарате) в ситуациях репетиции, прогона и концерта.

АТ
«Рассредоточение»
(Четвертый вариант: «*рождение заново*»)

Четвертый вариант: «*рождение заново*» удается только тем, кто уже хорошо прочувствовал сущность самовнушения.

Закройте глаза. Интенсивно прикажите себе: «Я все забыл. Я ничего не знаю. Все незнакомо». Далее в течение 2-3 минут проделайте внутреннее «касание», затем быстро откройте глаза.

В случае, если самовнушение сработает, вы увидите знакомую обстановку как бы заново, отчужденно. Повторяйте это раз 5 – с каждым разом эффект будет усиливаться, вы в какой-то мере приблизитесь к тому первозданному видению, вернее, первоощущению вещей – чистые поверхности, формы, краски, с неопределенным значением, с непонятной взаимной связью... Такое видение долго удержать невозможно – хорошо, если оно продлится несколько секунд. (...при напряженной творческой работе, способствует отдыху и всплыванию из подсознания новых идей) (Леви, 1973, с. 60.).

Сосудистая тонизация

Включается прохладный душ,
я чувствую его всем телом,
весь освежаюсь,
плечи, спина в приятном ознобе,
мурашки бегают по телу,
легкая дрожь,
все сильнее хочется двигаться,
озноб все сильней.
Я весь напрягаюсь, как пружина,
весь сжат, все готово к броску,
внимание – встать! (Леви, 1973, с. 90 - 91.).

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое дирижерский аппарат?

2). Что делает дирижер, когда дирижирует?

3). Как используется дирижерский аппарат на разных стадиях работы с хором?

4). Перечислите элементы «органического процесса общения».

5). Что такое «язык жестов» и зачем он нужен?

6). Что лежит в основе языка дирижерских жестов?

7). Какие параметры регулирует конвенциональная система жестов?

8). Какие параметры регулирует экспрессивная система жестов?

9). Опишите вербальные, невербальные и комплексные методы управления певцами.

Рекомендуемая литература

1. Елисеева В. С. Дирижерская техника и ее значение в творческом развитии хормейстера // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
2. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. – Спб., 1993.
3. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. – М., 1968.
4. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. – Л., 1977.
5. Птица К. Б. Подготовительная работа хорового дирижера // Работа в хоре. – М., 1977.
6. Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1983.
7. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М. – 1954-1961.

8. Эстрина Т. А. Создание условий в классе хорового дирижирования для формирования навыков управления детским хором // Работа хормейстера в детском хоре. М., 1992.

ТЕМА 26

Техника дирижирования

Основные положения

Совокупность приемов, основанных на общепринятых правилах дирижирования, называется *техникой дирижирования*.

Предупредительный жест называется *ауфтактом*.

Функции правой и левой руки.

Примеры удачных и неудачных показов хоровыми дирижерами «внимания», «дыхания» и «вступления».

Неосознаваемые мгновенные нарушения дирижерской коммуникации имеют мощное воздействие на певцов хора на бессознательном уровне

«Вера и сценическая наивность» дирижера.

Ритм служит манком для вызывания чувства.

Внешний и внутренний темпо-ритм.

Приемы, способы и формы репетиционной работы с хором, а также манера дирижирования на концерте во многом определяется вкусом, уровнем музыкальной и общей культуры дирижера, его опытностью, и поэтому они в значительной мере индивидуальны. Но существует общепринятая система движений рук, владение основами которой для каждого дирижера обязательно.

Совокупность приемов, основанных на общепринятых правилах дирижирования, называется *техникой дирижирования*.

Основой техники дирижирования является взаимосвязь предупредительных и основных жестов. В музыкальной терминологии предупредительный жест называется *ауфтактом*.

Жесты дирижера выполняют следующие основные функции:

– показ *размера*, в котором написано произведение;
– показ начала пения (*вступления*);
– показ окончания пения (*снятия*);
– управление *темпом* исполнения;
– показ *нюансов и характера звуковедения*;
– указания по *строю*.

В настоящее время к дирижерской технике (на основе действующей программы по дирижированию музыкального факультета МПГУ) относят три категории жестов: 1) начальные элементы; 2) основные элементы; 3) элементы, относящиеся к передаче организации музыкального материала.

1). Три начальных элемента: внимание, дыхание, вступление.

2). Основные элементы дирижерской техники: движение к доле; точка, фиксирующая долю; отскок от доли, определяющий ее протяженность, или отдача, переходящая в подготовку (ауфтакт) к следующей доле; жест снятия звука.

3). Компоненты музыкального звучания, воплощающиеся в дирижерском жесте: темп, метр, характер звуковедения, сила звучания, ритм, начало и окончание музыкального звучания, фразировка и интонационное развитие.

В этом списке элементов техники дирижирования, по всей видимости, отсутствуют только технологические операции по регулированию действий исполнителей, которые также входят в конвенциональную систему жестов (по Ержемскому).

Правая рука чаще отмечает размер произведения, устанавливает темп исполнения, дирижирует аккомпанементом и обязательно отмечает первую долю такта; левая – показывает вступления, нюансы, помогает отдельным партиям хора выполнять наиболее трудные места мелодии.

Разумеется, это разграничение в значительной мере условно. Практика подсказывает, что часто дирижер, желая сосредоточить внимание певцов на каком-нибудь важном в данный момент элементе исполнения – установлении темпа, характера голосоведения, на силе звука и других, – для большей доходчивости этих требований применяет обе руки в параллельном, одинаковом движении. Показ вступлений отдельным голосам в тех случаях, когда это удобно для дирижера, может быть осуществлен не только левой, но и правой рукой (Казачков, 1970; Птица,1948).

Если пение – искусство дыхания, то дирижирование – это искусство ауфтакта. Рассмотрим несколько конкретных примеров различных ауфтактов у различных дирижеров-хоровиков. В основном – это студенты Московской консерватории: после прохождения «непрерывной практики», то есть работы всех студентов с хором с первого по четвертый курс, была произведена видеосъемка предконцертных прогонов.

И уже по этим видеоматериалам были зафиксированы кадры, показывающие ауфтакты в самом начале исполнения. Особенно подробно фиксировались три момента ауфтактов: «внимание», «дыхание» и «вступление».

В настоящее время многие из этих студентов стали прекрасными дирижерами, настоящими профессионалами, а некоторые – расстались с хоровым дирижированием. Но в то время (конец декабря 1996 года) все они были студентами и находились на различных уровнях своей дирижерско-хоровой подготовки. И это очень хорошо видно при зрительном анализе стоп-кадров их ауфтактов.

Нарушения в передаче образа



№ 7 – маска зажима на лице, невыразительные кисти и пальцы.

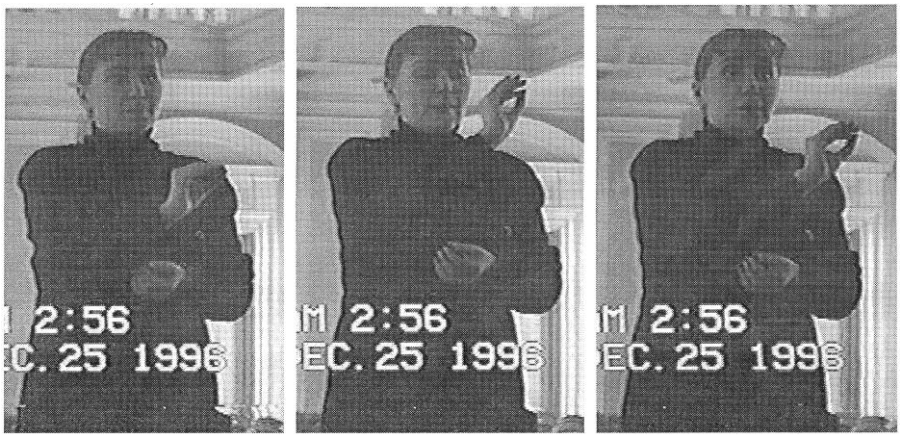


№ 32 – спазм левой кисти, безвольный показ, невыразительная голова; в момент вступления, когда дирижер контролирует звучание хора – отодвинула корпус от поющих, «ушла от ситуации».

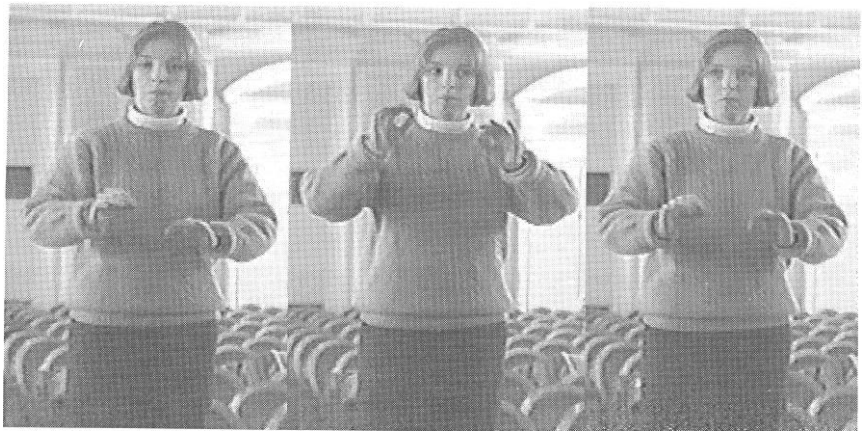


№ 55 – на «внимании» ─ совершенно спокойное, безучастное лицо, на «ауфтакте» ─ неожиданный взрыв радости, и опять неожиданно на «вступлении» ─ сверхконцентрированное внимание.

Нарушения коммуникации



№ 1 – на «внимании» зажаты губы и никакого образа необходимого звучания, на «ауфтакте» к зажатому рту добавила закрытые глаза, на «вступлении» глаза открыла, но не «запела с хором», хотя левая рука, замерев, как бы поддерживает певческое дыхание.

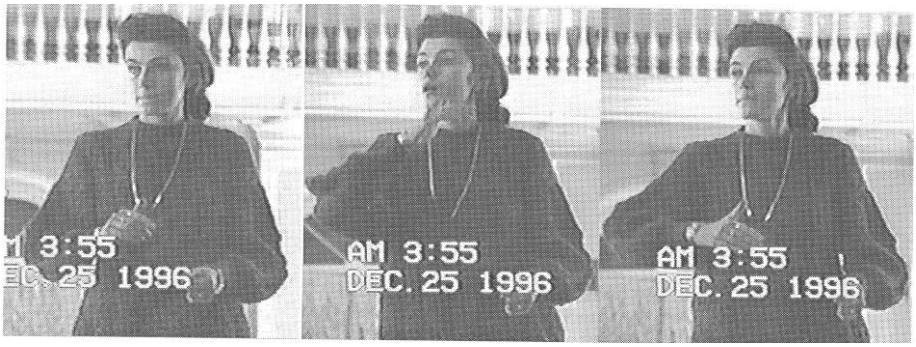


№ 13 – на «внимании» ─ распределенный на женскую группу взгляд, показывает певческий зевок, на «ауфтакте» концентрирует взгляд на партии сопран, лицо еще «поющее», но уже меньше, на «вступлении» лицо совершенно безучастное и наконец-то посмотрела на басов, которые вступали соло, да еще «алла бреве».



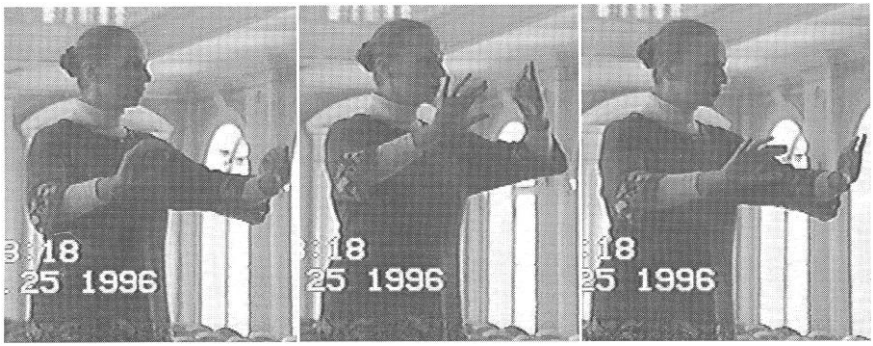
№ 2 – «внимание» ─ правой рукой тактирует, взгляд с поворотом головы на крайних певцов партии сопран, губы поджаты, «ауфтакт» активный с большой амплитудой, но глаза закрыты, голова развернулась к хору, на лице ─ скорее спокойная радость; «вступление» – голову наклонила вперед («внимание»), глаза открыла на центр хора, выражение лица – суровая сосредоточенность и испуг.

Фрагментарная коммуникация



№ 11 – «внимание» – взгляд на альтов, которые будут вступать, зажатые губы делают выражение лица довольно суровым, «ауфтакт» довольно «романтический» – открылся рот, брови поднялись, в глазах образ, корпус значительно придвинулся к альтам, «вступление» – хоть корпус устремлен вперед и брови подняты, но рот зажался и глаза опять стали нейтральными. Везде ─ закрытая от хора кисть с торчащим большим пальцем (желание надавить) и правая рука держит кулак в одной позиции (желание настоять на своем и добиться этого силой). Постоянно – в настороженном внутреннем круге внимания, и «выглянула» из него лицом только на «ауфтакте».

Двойственная коммуникация



№ 5 – лицо, голова и корпус направлены на партию сопран, «внимание», «ауфтакт» и «вступление» довольно органичны, но везде руки с растопыренными пальцами «отталкивают» хор.

Почти полная коммуникация



№ 6 – на «внимании» глаза закрыты, но лицо в образе, «ауфтакт» и «вступление» очень органичны и выразительны, руки хоть и не направлены на хор, но как бы делятся, дарят, предлагают.

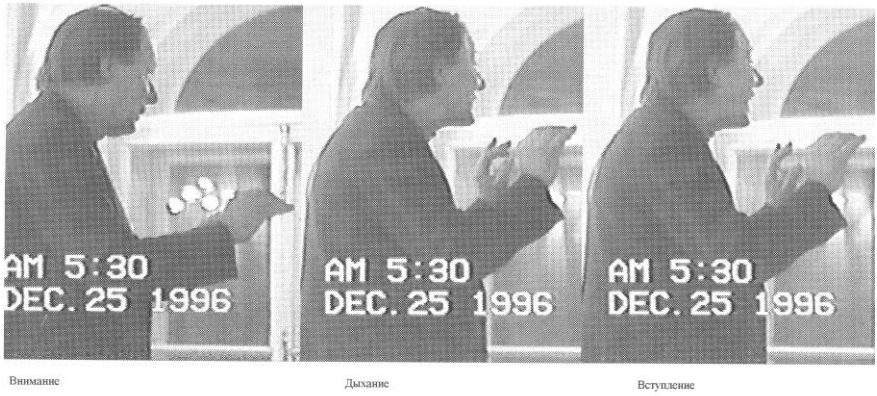
Нарушение масштаба общения с хором



№ 20 – молодой человек высокого роста с длинными руками подошел вплотную к хору, жест огромный (выше головы и до пояса) и еще прогнулся к хору на «вступлении» – просто угроза для первого ряда, на «вступлении» еще больше приблизился к хору, согнув корпус. «Дирижирует руками», а лицо мало выразительно и губы зажаты.



№ 19 – настоящий дирижерский ауфтакт, вполне соизмеримый с характером произведения и расстоянием до хора. «Внимание» сконцентрированное, на «вступлении» и во время исполнения хоровой фразы ─ почти не двигается («контролирует, но не вмешивается» в исполнение), постоянно находится в образе, зато «ауфтакт» в несколько раз больше всех других жестов.



Профессор И. Г. Агафонников – свободная поза на «внимании» и во взгляде полная концентрация; «дыхание» – небольшое движение рук, на лице образ; на «вступлении» – «поет» с хором и поднял чуть-чуть вверх три пальца левой руки. Обратите внимание ─ на «вступлении» – не обычное движение вниз на дирижерскую плоскость, а легкое движение вверх.

В заключение следует добавить, что те дефекты дирижерско-хоровой коммуникации, которые можно выявить на стоп-кадрах видеосъемки, на репетиции или концерте остаются незамеченными сознанием дирижера или певцов хора. Они остаются незамеченными для сознания, так как длятся долю секунды. Но эти неосознаваемые мгновенные нарушения дирижерской коммуникации имеют мощное воздействие на певцов хора на бессознательном уровне, значительно меняя звучание хора и качество интерпретации.

Владение дирижерским аппаратом и техникой дирижирования не гарантирует превращения тактирующего в дирижирующего.

Дирижирование – не механический, а творческий процесс управления интерпретацией музыкального произведения. Все внешние действия дирижера являются *знаками* внешних действий (пения) хора. Однако эти знаки являются *проявлениями* взаимодействия *идеального замысла* дирижера с *конкретным моментом* данного исполнения.

Органическому их взаимодействию призвана служить развитая «вера и сценическая наивность» дирижера.

«Пусть актер интересуется на сцене тем, чему он может поверить, а то, что этому мешает, пусть останется незамеченным. Это поможет забыть о черной дыре портала и об условности публичного выступления» – говорил Станиславский (Станиславский, 1954-1961, т2, с.170).

Рассудочность убивает чувство наивности как у детей, так и у взрослых. Наивность уживается с умом, но не с рассудочностью. Это, конечно, не значит, что дирижер не должен анализировать и критиковать свое и хоровое исполнение. Он это обязан делать, но вовремя и в меру, к тому же не во время, а после концерта.

Во время исполнения надо действовать, жить для музыки и хора, верить и быть наивным.

Если дирижер в произведении (на репетиции или концерте) не найдет верный темпо-ритм (не музыкальный метро-

ритм, а темпо-ритм своих действий), то произведение и вся работа становятся скучными, мертвыми. Если мысль, слово, текст нужны для воздействия на ум, если задача нужна для воли, то ритм и темп всех действий дирижера необходимы для чувства. «На ум непосредственно воздействует слово, текст, мысль, представления, вызывающие суждения. На волю (хотение) непосредственно воздействуют сверхзадача, задачи, сквозное действие. На чувство же непосредственно воздействует темпо-ритм» (Станиславский, 1954-1961, т.3, с. 187).

Итак, *ритм служит манком для вызывания чувства*. Он легче ухватывается, чем само чувство, может прямо и непосредственно воздействовать на него.

Вначале надо идти от темпо-ритма к чувству. *Внешний темпо-ритм* (физический) легче усваивается. Это происходит потому, что он является непосредственным, иногда даже механическим возбудителем эмоциональной памяти, а следовательно, – и самого внутреннего переживания.

Далее следует идти от чувства к *темпо-ритму внутреннему* (психическому). Темпо-ритм нельзя вспомнить, ощутить, не создав соответствующих видений, не представив себе мысленно предлагаемых обстоятельств и не почувствовав задач и действий. Они так крепко связаны друг с другом, что одно порождает другое, т.е. предлагаемые обстоятельства вызывают темпо-ритм, а темпо-ритм заставляет думать о соответствующих предлагаемых обстоятельствах.

Практические занятия

Обучающиеся продолжают работать над произведениями из 23-й темы, сохраняя внутреннее спокойствие при максимально интенсивной и выразительной работе с хором («два Шаляпина»).

Задача практического занятия – научиться управлять певцами при помощи темпо-ритма действий дирижера, т.к. темпо-ритм его действий влияет на темп и продуктивность работы исполнителей. Дирижеры должны через внешний (физический) темпоритм своих действий вызывать у певцов хора ускорение или замедление внутреннего (психического) темпо-ритма.

Можно обыграть несколько ситуаций:

– рабочее состояние хора;

– перевозбуждение хора (певцы должны подыграть этой ситуации);

– упадок работоспособности (певцы также должны подыграть).

Дирижеры должны научиться регулировать состояние хора темпом репетиции и понимать возможности изменения (разброса) темпа произведения при разучивании.

АТ
«Эхо-магнит»
(оперативный самогипноз – простейший прием включения в любую деятельность и состояние)

Сижу за столом. Все приготовлено. Глаза мои закрыты, и я недвижен.

«Я могу писать. Я могу писать. Я могу писать. Я пишу... Я пишу!...» – 8-12 раз про себя или полушепотом – с нарастанием, от механической беззвучности до *страстного требования* – а ЗАТЕМ ВНЕЗАПНО замолкаю и расслабляюсь, откидываюсь на спинку кресла (глаза по-прежнему закрыты). Пустота... Ничего НЕ ХОТЕТЬ. НЕ ЖДАТЬ. НЕ ПИСАТЬ! Просто наплевать на все это, на все, совсем, совершенно забыться, исчезнуть... Вот так – вот чудесно...

Но почему в этой моей блаженной пустоте, словно в гулком колодце, начинает почти немедленно повторяться

фраза, почему всплывает, приходит-уходит все то же требование, приказание, заклинание... Откуда-то изнутри, то смутно, то явственно – подталкивает, искушает, тянет – *рука сама* хватает ручку и пишет, пишет вот это, только что вами прочтенное. Остановка – застрял, зажался... Прочь...

Отпустите себя обратно, еще раз – бросок в пустоту...

И снова глухим отголоском, шевелится, возвращается: «Я могу...» – Понеслось дальше. Фразы-формулы-заклинания *могут быть какими угодно* (только коротко, прицельно – по делу) и весь прием представляет собой наипростейший разговор сознания с подсознанием, разговор, в котором обе стороны дают себе и друг другу пространство и время, не мешая, не перебивая...

Я спокоен. Спокоен. Спокоен...

Мне легко. Мне легко. Легко...

Я работаю. Я работаю. Я работаю.

Три фазы Эхо-магнита: «Заклинание» – «Пустота» – «Действие» (состояние).

Повторяющимися, многократными циклами. ...

1. Сила «заклинания». Страсти, мощи, напора, упрямства – как можно больше. Но наилучшая интонация, ритм, темп – у каждого, конечно, свои.

2. Истинность «пустоты». Полнота расслабления, искренность самоосвобождения. Чем больше контраст, тем сильней заработает Эхо-магнит, тем резче НАДО перейдет в ХОЧЕТСЯ.

3. Вера своему побуждению. «Пустить себя»...

В момент, когда Эхо-магнит начинает работать (а он не может не заработать) – отдаться себе, пустить себя, дать развернуться своим импульсам – поверить себе, поверить в силу своего ХОЧЕТСЯ, не забивая его недоверчивым НАДО... *Все получится само собой*, ибо два главных рычага мозга начинают работать в гармоническом равновесии.

Вариации

Заклинание можно произносить мысленно. Можно – глубоко вздохнув и задержав воздух (такая задержка повышенно насыщает мозг кислородом, возбуждение становится интенсивнее) – в «пустоту» же погружаться вместе с выдохом и далее дышать обыкновенно.

Словесное заклинание можно заменить образным: вместо «я пишу», например, вызывать образ себя – пишущего, или только руки с ручкой, бегущей по бумаге; вместо «спокоен» – представление-воспоминание: журчащий ручей или образ ясного неба. Испытайте себя, самовнушение – такое же творческое дело, как поэзия или изобретательство, более того – основа всех творчеств и, как всякое творчество, умертвляется штампом (Леви, 1977, с. 114 - 117.).

Контрольные вопросы по теме

1). Что такое техника дирижирования?

2). Что такое ауфтакт?

3). Расскажите о разграничении в дирижировании функций правой и левой руки.

4). Какие основные дефекты ауфтактов у начинающих дирижеров вы знаете?

5). Почему мгновенные нарушения дирижерской коммуникации имеют мощное воздействие на певцов хора?

6). Зачет нужна дирижеру вера и сценическая наивность?

7). В чем сила темпа и ритма работы дирижера с хором?

8). Что такое «внешний темпо-ритм»?

9). Что такое «внутренний темпо-ритм»?

Рекомендуемая литература

1. Исполнительская подготовка учителя музыки. Программы дисциплин предметной подготовки по специальности 030700 – Музыкальное образование. – М., 1999.
2. Леви В. Л. Искусство быть собой. Изд. 2. – М., 1977.
3. Казачков С. А. О дирижерско-хоровой педагогике.– М., 1970.
4. Птица К. Б. Подготовительная работа хорового дирижера // Работа в хоре – М., 1977.
5. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т.2, 3. – М. – 1954-1961.

ТЕМА 27

Работа над хоровым произведением

Основные положения

Семь основных этапов подготовки дирижера к работе с хором.

Знакомство коллектива с произведением.

Работа над хоровым произведением – это процесс формирования у певцов хора *комплекса установок, фиксированных на исполнение данного произведения (*создание *симультанного образа* музыкального произведения).

Процесс технического освоения произведения.

Работа над произведением в художественном плане.

Концертное исполнение произведения.

Все исполнители должны создавать на сцене образы, а для этого они должны перевоплощаться.

Теоретическая часть

Работа над хоровым произведением является основным содержанием всей творческой деятельности дирижера и коллектива.

Прежде чем приступить к разучиванию хорового произведения с хором, дирижер должен сам хорошо изучить это музыкальное произведение. Он должен отчетливо представить себе все этапы, которые он пройдет, работая над партитурой, – от выучивания нотного и литературного текста до момента исполнения его на эстраде.

Принято различать три этапа репетиционной работы дирижера над хоровым произведением: подготовительный, репетиционный, концертный (ознакомление, техническое освоение, художественная отделка).

Подготовка дирижера к работе с хором является обязательным этапом. В зависимости от количественного состава хора, его квалификации, природных данных певцов и содержания общего репертуара, способы выучивания хорового произведения могут быть самыми разнообразными. Принято выделять семь основных этапов подготовки дирижера:

1. Выбор произведения;
2. Анализ хоровой партитуры;
3. Выучивание партитуры на фортепиано;
4. Выучивание партитуры в пении (горизонтали, вертикали);
5. Отработка приемов дирижирования для репетиций и прогонов (вступления, снятия, дыхания, фразировка, нюансировка и т.д.);
6. Написание (тиражирование) и исполнительская разметка хоровых партий (партитур);
7. Составление плана репетиционной работы.

Знакомство коллектива с произведением начинает репетиционную работу. Главное, чтобы первое знакомство

произвело на певцов художественное впечатление, забота об этом есть основа всего музыкального воспитания. Все педагогические устремления должны быть направлены к тому, чтобы певцы ощутили музыку, восприняли ее эмоционально. Только воспитывая в певцах музыкальность, можно рассчитывать на будущий артистизм в интерпретации хоровых произведений. Помимо этого, надо иметь в виду и ближайшие, чисто практические цели - ведь то, что нравится певцам, они с большой охотой поют и скорее выучивают. Знакомство состоит из трех пунктов:

1. вступительная беседа о композиторе, о его жизни, творчестве и данном музыкальном произведении;

2. краткое сообщение об авторах литературного текста;

3. показ произведения (желательно чтобы певцы одновременно следили по нотам).

Работа над хоровым произведением, с позиции теории установки – это процесс формирования у певцов хора *комплекса установок, фиксированных на исполнение данного произведения*. В психологии и музыкознании этот процесс известен как процесс создания *симультанного образа* музыкального исполнения (см., например, А. Н. Леонтьев «Лекции по общей психологии»). В процессе исполнения этот симультанный образ музыкального (хорового) произведения «разворачивается» последовательными движениями, создающими звучание музыкального инструмента или голоса. Это иллюстрирует хорошо известное высказывание И. С. Баха, что исполнять музыку очень просто: надо только вовремя нажимать нужную клавишу.

То же самое требование – вовремя получить необходимое звучание, относится и к вокальному (вокально-хоровому) исполнению. Но в пении для получения необходимого звучания требуется взаимодействие гораздо большего числа компонентов, регулирующих необходимое движение голосового аппарата. И большая часть этих компонентов, как мы теперь уже знаем, имеет бессознательную природу. Для того, чтобы дирижер мог ориентироваться в этом сложнейшем комплексе психофизиологических установок, мы ввели новое понятие хороведения – «Вокально-хоровая установка».

Вокально-хоровая установка, также как и певческая установка – это трехуровневый комплекс психофизиологических установок, регулирующих процесс хорового или сольного пения. Состоит такой комплекс из операционального, целевого и смыслового уровня (см. таблицу № 4).

Таблица № 4

ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ УСТАНОВКА *(Единая динамическая смысловая единица деятельности)*
Смысловой уровень (может быть осознаный или бессознательный)
Мотив творческой деятельности, создание художественного образа. Безостановочное развертывание интерпретации.
Целевой уровень (формируется только сознательно, но успешная реализация осуществляется автоматически)
Музыкальные, вокально-хоровые и синтетические средства воплощения хоровой партитуры.
Операциональный уровень (всегда бессознательный)
Приспособление операций, биофизическое обеспечение музыкальной деятельности, сюда же переходят наработанные на целевом уровне навыки и автоматизмы.

В соответствии со свойствами этих уровней и должна строится методика работы над хоровым поизведением.

У певцов вашего хора уже есть наработанный в ходе предыдущей работы бессознательный *операциональный уровень вокально-хоровой установки*, на который можно спокойно опираться при работе над хоровым произведением. Единственное условие – постараться не вмешиваться в уже отработанные навыки и автоматизмы. Они были сформированы на осознаваемом целевом уровне и могут быть повторно осознаны. Но это приведет к их разрушению, что значительно усложнит работу над произведением.

Пример такого явления очень прост. Напишите ручкой пару предложений в самом быстром для вас темпе письма.

Отметьте, сколько времени это заняло. А теперь, напишите те же самые предложения, но при этом вспомните, куда направлен «хвостик» у буквы «б», как пишется «а» или «у» и т.д. Ваше письмо значительно замедлится, т.к. вы вмешались сознанием в уже сформированные автоматизмы.

То же самое происходит и при разучивании хорового произведения, если не учитывать особенности работы операционального уровня вокально-хоровой установки.

Для того чтобы избежать это деструктивное явление, постарайтесь, особенно на первых репетициях, больше доверять хору и меньше «копаться» в мелочах постановки голоса, деталях строя или ансамбля. Замечания и указания подобного рода необходимы, но не надо делать их основой начальной работы по разучиванию нового произведения. Доверьтесь операциональному уровню, уже сформированному у ваших певцов.

В процессе *технического освоения произведения* преобладает педагогическая сторона репетиционной работы. Хормейстер, как хороший педагог, выучивает музыку с коллективом певцов. Дирижирование его будет отличаться от дирижирования на других этапах.

Различают три метода организации разучивания:

1) раздельно по голосам каждой партией (если занятия можно организовать в разных помещениях одновременно, или занимаясь с каждой партией в специально отведенное время);

2) группами, в зависимости от фактуры произведения;

3) на общем хоре по отдельным законченным музыкальным построениям (порядок прохождения партий зависит от фактуры произведения).

Работа над *строем* и *ансамблем* ведется постоянно (очень важно не пропускать неисправленными ошибки и сразу останавливать певцов, однако не рекомендуется очень большое число повторений).

Работа над *дикцией* также требует пристального внимания. *Сольминизирование* – чтение текста с хоровой артикуля-

цией в ритме музыки под дирижирование (или отбивание долей). Проработка отдельных построений, слогов и слов в целях выработки ясной дикции. Соединение проработанного с пением.

В течение всех занятий необходимо следить за *качеством звука* поющих, не допуская крикливого и бездыханного пения. Правило – экономить голосовые средства – необходимо всегда иметь в виду при работе с хором, особенно в период технического разбора произведения.

Целевой уровень вокально-хоровой установки, фиксирующий хоровую партитуру, в процессе разучивания формируется сознательно. Использование этого уровня в процессе работы над произведением также имеет свою специфику. Многие, особенно начинающие хормейстеры считают этот уровень самым главным и если они разучили все ноты, скачки, аккорды и текст с хором, то это и есть содержание их работы. В этом случае происходит так называемое *«целеполагание снизу»*, когда музыкальные средства реализации хоровой партитуры подменяют собой художественный образ произведения. На наших предыдущих занятиях мы много говорили об этом. Но в контексте данного занятия, в контексте процесса работы над хоровым произведением, такая позиция дирижера многократно усложняет и замедляет репетиционную работу. Певцы хора быстро утомляются от бесконечных выстраиваниях интервалов и аккордов. Многочисленные и ничем не аргументированные повторы быстро отключают внимание певцов и добиться чего бы то ни было от них будет уже невозможно. К тому же, привычка петь данное произведение без интереса приведет к тому, что добиться чистого звучания партитуры будет невозможно.

Наиболее оптимальным методом разучивания хорового произведения следует считать метод, использующий *«целеполагание сверху»*, метод управления хором со *смыслового уровня вокально-хоровой установки*. Смысловой уровень, как мы уже знаем, создает полноценную работу певческого аппа-

рата, объединяет в единое целое разрозненные приемы целевого уровня, подключает естественную работу операционального уровня. К тому же, на смысловом уровене находится тот самый «спусковой крючек» музыкального исполнения, обеспечивающий успешность выступления хора, обеспечивающий постепенное, безостановочное разворачивание симультанного образа произведения.

При *работе над произведением в художественном плане* преобладает исполнительская сторона дарования дирижера. Он, как режиссер, «ставит музыкальную пьесу». Дирижирование его будет максимально приближено к концертному.

Различают три основных метода работы в художественном плане:

1) художественная обработка произведения: разбор с хором содержания литературного текста в целях осознания художественных задач в исполнении;

2) фиксирование установленного плана художественного исполнения на основе синтеза содержания литературного и музыкального текстов (динамические оттенки, темпы, характер звука, нюансировка отдельных партий, звуковое равновесие, музыкальная фразировка в целом);

3) обязательно каждую репетицию пропевать произведение «как на концерте».

Концертное исполнение произведения является завершающим этапом всей предварительной работы. Начинается процесс концертного впевания произведения. И дирижер и хоровой коллектив выступают на этом этапе в качестве исполнителей, чья задача заключается в целенаправленном эмоциональном воздействии на аудиторию слушателей. Воздействие подчиняется законам восприятия средств художественной выразительности хорового искусства.

И в завершении этого занятия рассмотрим еще один элемент системы Станиславского: темпо-ритм сценических действий.

Темпо-ритм репетиции и концерта – это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединенных в одно большое целое. Все темпы и ритмы в совокупности создают либо монументальное, величавое, либо легкое, веселое настроение.

Разные ритмы и темпы встречаются одновременно не только у многих исполнителей, но и в одном и том же человеке в одно и то же время. Поэтому надо научиться *определять свой темпо-ритм* в каждый данный момент деятельности и действовать в нем сознательно.

В практике мастерства актера определены *десять номеров темпо-ритма* (соответствующие основным музыкальным темпам). Это деление условно, но в них дана характеристика степени нервной возбудимости.

Практические занятия

Обучающиеся работают с хором над произведениями из 23-й темы, сохраняя внутреннее спокойствие при максимально интенсивной и выразительной работе с хором («два Шаляпина»).

Задача практического занятия – научиться произвольно менять темпо-ритм дирижерских действий. Обычный темп работы с хором – это центральный темпо-ритм (Moderato). Дирижеры должны вначале постепенно ускорить темп работы на две, три ступеньки, а после – замедлить работу с хором также на две, три ступеньки.

NB. По системе Станиславского предусматривается десять темпо-ритмов действий исполнителя. Но в практике работы с хором крайние значения темпо-ритма работы дирижера вызывают у хора деструктивную реакцию. Поэтому для начинающих дирижеров, не умеющих подготовить хор к

крайним темпо-ритмам ускорения или замедления работы, для начала следует ограничиться предложенными двумя или тремя ступеньками ускорения или замедления темпа репетиции.

АТ
«Пульсация внимания» (специально для работников умственного труда, тренирующее психическую подвижность)

Сосредоточьтесь на любом предмете, представлении или внутреннем действии. Пусть это будет хотя бы «равнобедренный треугольник» или перемножение 359 на 648. В течение 15-20-30 секунд – интенсивное сосредоточение, после чего – резкий обрыв, бросок в состояние полной прострации и расслабления, примерно на 10 секунд. Затем снова сосредоточение и снова обрыв – так до 10 раз.

Импровизируйте. Это упражнение рассчитано на мобилизацию подсознательных резервов сосредоточения (Леви, 1973, с. 60.).

Контрольные вопросы по теме

1). Перечислите семь этапов подготовки дирижера к работе с хором.

2). Что такое симультанный образ музыкального произведения?

3). Что значит – не вмешиваться на репетиции в уже отработанные навыки и автоматизмы?

4). Расскажите о процессе технического освоения произведения.

5). Что такое целеполагание снизу и целеполагание сверху?

6). Расскажите о работе над произведением в художественном плане.

7). Зачем нужно перевоплощение в хоровом исполнительстве?

Рекомендуемая литература

1. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре. – М., 1967.
2. Дмитревский Г. А. Хороведение и управление хором: Элементарный курс. – М., 1948.
3. Дмитревский Г. А. Ансамбль хора // Работа с хором. Методика. Опыт. – М., 1972.
4. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. – М.–Л., 1951.
5. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. – М., 1968.
6. Кузнецов Ю. М. Эмоции в хоровом исполнительстве. – М., 2008.
7. Пигров К. К. Руководство хором. – М., 1964.
8. Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1959.
9. Чесноков П. Г. Хор и управление им. – 2 изд. – М., 1961.
10. Юрлов А. А. Некоторые вопросы учебно–репетиционной работы профессионального хора. Теоретическая часть исполнительской диссертации.– М., 1954.

ТЕМА 28

Основные итоги курса

Основные положения

Курс «Практическое хороведение» – это фактически практика работы с хором.

Установка призвана *заранее готовить,* а после и *контролировать* реализацию сугубо индивидуальных ответных реакций.

Изучение певческого тембра аппаратурными методами является надежной основой вокальной педагогики.

Творчество в искусстве возможно при использовании эмоций. Вся сложность художественного творчества в том, что наши эмоции осознаваемы нами в очень малой степени.

Для овладения культурой управления исполнительскими эмоциями был создан комплекс упражнений «Маятник эмоциональности».

Хоровое пение – искусство исполнительское и сценическое. Элементы системы К. С. Станиславского органично дополняют данные хоровой теории.

Упражнения АТ сгруппированы последовательно от развития внимания до элементов самогипноза.

Теоретическая часть

Пройденный нами курс «Практическое хороведение» – не обычный лекционный курс хороведения. Наш курс отличается по семи параметрам: 1) практическая направленность; 2) теория бессознательного (теория установки); 3) акустические закономерности пения; 4) теория эмоций; 5) «Маятник эмоциональности»; 6) элементы системы Станиславского; 7) система саморегуляции.

1. *Практика*. В курсе практического хороведения все положения теории хорового искусства изучаются на практике, в реальной работе с хоровым ансамблем.

2. *Теория установки*. Трехуровневые комплексы психофизиологических установок обеспечивают вокально-хоровое исполнение.

3. *Акустика*. Знания об акустическом строении вокального и хорового звучания значительно расширяют возможности слухового восприятия, а значит, и методов работы дирижера.

4. *Эмоции*. Эмоции играют в хоровом исполнительстве значительную роль. Проблема в том, что эмоции как глобальный комплекс жизнедеятельности могут осознаваться певцом или дирижером в очень малой степени.

5. *Комплекс упражнений «Маятник эмоциональности».* Авторская методика целенаправленного развития культуры музыкально-исполнительских эмоций.

6. *Система Станиславского*. Каждый певец в хоре – одновременно и актер на сцене. Каждый дирижер хора – одновременно и актер, и режиссер.

7. *Саморегуляция*. Дирижер хора на репетиции или концерте регулирует процессы торможения или возбуждения центральной нервной системы своих певцов. Для оптимизации этого воздействия сам дирижер должен владеть приемами управления собственной психикой.

Вспомним чуть подробнее эти нововведения нашего курса хороведения.

Практика

Курс «Практическое хороведение» – это фактически практика работы с хором. На каждом занятии, каждый из обучающихся в обязательном порядке работал с хоровым ансамблем группы. По законам обучения методом деловой игры, каждый дирижирующий вначале обсуждался группой, потом давал самооценку своей работы с хором, и после этого педагог подводил итог его работы и ответной реакции хоровых певцов.

Заданиями для работы с хором в основном служило содержание теоретической части занятия. Это и отличительные особенности хоровых партий (взрослых и детских), работа голосового аппарата, регистровое строение голоса, работа над элементами ансамбля и строя хора, работа над элементами вокально-хоровой техники, отработка приемов прослушивания певцов, совершенствование вокальной работы с хором, развитие техники дирижирования, приемов работы над произведением и т.д. Но не только.

Работа с хором обучающихся сочетается с развитием *коммуникативных* возможностей будущих дирижеров. Это умение переключать свой жест в различных «кругах внимания»; умение переключать звучание певцов в различных «кругах внимания»; умение слышать мышечные зажимы по звучанию певцов; умение дирижировать «для голоса, а не для глаз»; умение целенаправленно управлять эмоциями певцов; умение общаться с хором; умение использовать различные темпо-ритмы работы с хором и т.д.

Таким образом, в нашем курсе теоретические положения хороведения изучаются в практической работе с хором. К тому же сама практика работы с хором призвана развивать профессионально значимые коммуникативные способности обучающихся дирижеров хора.

Установка

Установка, как психофизиологический механизм, призвана *заранее готовить,* а после и *контролировать* реализацию сугубо индивидуальных ответных реакций.

Смысл установочной деятельности направлен на беспрепятственное (безостановочное, стабильное, гладкое) «развертывание» художественного образа средствами эмоциональной выразительности. При этом разум певца (объективация-внимание) сохраняет ясность произвольного контроля.

Перевоплощение певца – особое состояние сознания, когда на сцене, по образному выражению великого певца, находятся «два Шаляпина». Один исполняет вокальное произведение со всей силой чувств, необходимых для создания художественного образа (безостановочная, автоматическая реализация фиксированной установки на «впетое» произведение). Другой наблюдает за ним, сохраняя относительное спокойствие, готовый в любую минуту внести коррекции в вокальные, музыкальные и сценические элементы создаваемого художественного образа.

Единичная установка может быть предметом анализа в специальном эксперименте, но в условиях внелабораторной действительности мы сталкиваемся всегда со сложной системой установок.

В соответствии с исследованиями А. Г. Асмолова, можно выделить три уровня такой установки: операциональный, целевой и смысловой.

У мастера хорового искусства знания, умения и навыки в практической деятельности сформировались в неосознаваемый психофизиологический комплекс, который стал частью его личности.

В хоровом искусстве исполнителем является и дирижер и хор, поэтому, развивая теорию, необходимо ввести два новых понятия. Первое – ***вокально-хоровая установка*** как готовность певца-ансамблиста к специфической художественной деятельности. Второе – ***дирижерская установка*** как го-

товность руководителя хора к специфической художественной деятельности.

Операциональный уровень вокально-хоровой установки фиксирует приспособительные, вспомогательные операции, регуляция которых в норме всегда осуществляется без вмешательства сознания (непроизвольно). Операциональный уровень в основном относится к биофизическим, фундаментальным основам постановки голоса.

Целевой уровень вокально-хоровой установки объединяет вырабатываемые или уже наработанные навыки и автоматические действия, которые образуются и могут регулироваться на уровне сознания. В привычной ситуации, когда деятельность сформирована, этот уровень установочной деятельности осуществляется успешно и безостановочно (автоматически), потому что переходит на бессознательно регулируемый операциональный уровень. Целевой уровень регулирует музыкальные, вокально-хоровые и синтетические средства технического освоения хоровой партитуры, например, музыкальные средства создания художественного образа: лад, мелодический рисунок, темп, метр, ритм, гармония, динамика, фактура, штрихи и т.д.

Смысловой уровень вокально-хоровой установки – высший уровень регуляции. Независимо от произвольности намерений, именно он "собирает" отдельные действия (навыки, автоматизмы целевого уровня) и, соответственно, вспомогательные, приспособительные операции (операционального уровня) в единый комплекс безостановочной, непрерывной, оптимальной по скорости деятельности.

На этом уровне формируется тот самый "мотив", который побуждает художника к творческой деятельности. В традиции академического хорового исполнительства смысловой уровень регуляции объединяет творчество дирижера и хора в едином процессе создания интерпретации хорового произведения. Этот уровень вокально-хоровой установки может реализоваться как сознательно, так и бессознательно. Этим, в

конечном счете, обеспечивается "успешность" исполнения вокального произведения

Работа с хором – это процесс формирования комплекса установок певцов в симультанный образ произведения, а исполнение – «разворачивание» его во времени (реализация установочной деятельности).

Таким образом, в музыкальном исполнительстве вообще и в вокально-хоровом в частности, *следует различать как минимум две системы установок: одна система – фиксирует (разучивает), создает симультанный (единомоментный) образ музыкального произведения, а другая система обеспечивает сам процесс разучивания и исполнения произведений. Для удобства терминологии эти две системы установок можно назвать в единственном числе:* ***фиксированная установка на произведение*** *(симультанный образ) и* ***исполнительская установка*** *(уровень профессиональной готовности музыканта).*

Акустика

Хочется дирижеру того или нет, но каждый миг хорового звучания, независимо от текста, несет в себе большое количество *невербальной информации*. Эту информацию прекрасно воспринимают слушатели бессознательно или сознательно. Человеческий голос, да и любой звук вообще несет в себе определенные смыслы, настроения и даже установки на действия. Эти смыслы передаются не только музыкальными средствами, но и звучанием хора: особенностями хорового унисона и особенностями хорового тембра.

Объективно зарегистрировано четыре этапа развития хорового унисона.

Тембр хора принято считать главным отличительным признаком хорового искусства. Изучение певческого тембра аппаратурными методами является надежной основой вокальной педагогики.

Прежде всего, это спектральные методы акустического анализа звучания хоровых унисонов. К спектральным мето-

дам можно отнести анализ по *огибающим* и по *обертоновому строению* тембра хора. Анализ по огибающим тембра дает возможность оценить эстетические и вокальные качества хоровых унисонов по *формантному* строению. Исследования более мелких структур тембра дают возможность оценить влияние эмоций на *обертоновый* состав хорового унисона и, соответственно, анализировать процесс выстраивания хорового ансамбля и строя.

Считалось, что обертоны певческого голоса являются гармониками, т.е. частотное положение спектральных составляющих должно быть кратным частоте основного тона. Например. Если частота основного тона равна 100 герцам, то частоты спектральных составляющих должна быть: 200, 300, 400, 500 и т.д. герц. Однако, экспериментально было доказано, что это не так. Более того, частотное положение обертонов певческого и хорового звучания почти всегда выше или ниже предполагаемого гармонического расположения. Было доказано, что эти смещения частотного положения обертонов носят закономерный характер.

В совместных с В. П. Морозовым исследованиях сольного и хорового пения это явление было названо «***феноменом квазигармоничности***» – то есть *закономерной зависимостью частотного положения обертонов от эмоций, ладогармонических средств и вокальных гласных, передаваемых пением.*

Эмоции

Деятельность человека в искусстве базируется на субъективном наблюдении мира и эмоциональном его восприятии художником.

Творчество в искусстве возможно только при использовании эмоций. Вся проблема и сложность художественного творчества в том, что наши эмоции осознаваемы нами только в очень малой степени. Да и само это осознавание собствен-

ных эмоций, как свидетельствует наука, в подавляющем большинстве случаев не объективно.

Все авторы работ, посвященных вопросам хороведения, указывают на особую роль эмоциональной выразительности хора, подчеркивают силу эмоционального и воспитательного воздействия хорового искусства, отмечают первостепенное значение волевого и эмоционального «посыла» дирижера хора, эмоционального климата в коллективе на репетиции и концерте.

Вместе с тем, значение эмоций в хоровом искусстве не исчерпывается этими проявления. Без преувеличения можно сказать, что все эстетические, коммуникативные и социально-психологические аспекты вокально-хоровой и музыкально-исполнительской работы дирижера и певцов реализуются в их деятельности через эмоциональную сферу. Создание, фиксация, исполнение и даже восприятие художественного образа музыкального искусства становятся возможными благодаря специфическим функциям эмоций.

В психологии принято рассматривать несколько функций, которые выполняют эмоции в жизни человека. В том числе Экспрессивную функцию эмоций и Организующую (дезорганизующую) функцию эмоций.

Общепризнанным является тот факт, что отдельные эмоциональные состояния сопровождаются специфическими изменениями в пантомимике, мимике, звуковыми реакциями. ***Экспрессивная функция эмоций***, эмоциональная выразительность человека в поведении и общении классифицируется психологией как составная часть «*экстралингвистической (внеязыковой) информации*». Эта информация обладает рядом отличительных свойств. Важнейшее из них – функциональная самостоятельность и независимость от вербальной речи

Эмоций – бесконечное множество, но если использовать иерархическую классификацию, то все они являются производными из четырех базальных эмоций: радости, печали, гнева и страха. При такой классификации эмоции можно

изучать, если ввести для сравнения еще одно состояние – нейтраль-спокойствие.

Акустический язык передачи эмоций в пении был изучен В.П.Морозовым. Автор изучил интонационные характеристики и вибрато; формантное строение спектра; временные и динамические характеристики. К этим параметрам передачи эмоций в пении можно добавить еще одно: частотное положение обертонов.

Вкратце акустический язык передачи эмоций в пении можно сформулировать так:

радость передается восходящими интонациями, учащенным вибрато, светлым тембром, более быстрым темпом, острой атакой звука;

печаль – нисходящими интонациями, более медленным вибрато, более темным тембром, замедленным темпом, мягкой атакой звука;

гнев – устойчивым (твердым) интонированием, большой амплитудой вибрато, полным (широким, «стеной») тембром, энергичным (но плавным) темпом, твердой атакой звука;

страх – отрывистым интонированием, мелким и быстрым вибрато, светлым или глухим тембром, рваным темпом с увеличенными паузами, большими перепадами динамики, острой атакой звука.

Организующая функция эмоций. Эмоции, прежде всего, организуют некоторую деятельность человека, привлекая к ней все силы и все его внимание, что, естественно, может помешать нормальному протеканию проводимой в тот момент другой деятельности. Сама по себе эмоция дезорганизующей функции не несет, все зависит от условий, в которых она проявляется.

Проявления организующей функции эмоций в хоровом исполнительстве удобно разделить на три большие сферы. В основе такой классификации лежат эмоции, связанные с этапами создания, фиксации и реализации вокально-хоровой установки певцов хора, эмоции, которые «субъективно пере-

живаются» дирижером и певцами, непосредственно влияя на звучание. Во-первых, это *художественно–исполнительские* эмоции, связанные с интерпретацией хоровой партитуры. Во-вторых, *ситуативные эмоции* исполнительской деятельности певцов и дирижера. В-третьих, *дидактические эмоции*, от которых зависит репетиционный процесс

Как мы видим, организующая функция эмоций управляет как исполнением хорового произведения, так и организационной и педагогической сторонами работы с хором.

«Маятник эмоциональности»

Каждый дирижер обязан владеть культурой управления исполнительскими эмоциями как собственными, так и эмоциями певцов хора.

Для овладения культурой управления исполнительскими эмоциями был создан комплекс упражнений, названный «Маятник эмоциональности».

Вербальное управление эмоциями невозможно, т.к. они регулируются на бессознательном уровне. Однако известно, что эмоции можно вызывать опосредованно. Например, через ощущения органов чувств или через движения. В комплексе «Маятник эмоциональности» таким посредником между произвольной художественной задачей исполнительства и эмоциями музыкантов становятся конкретные ощущения и движения образа «маятника».

Эмоция, как психофизиологическое и биохимическое явление, во многом может быть уподоблена модели реального физического маятника, который движется то в одну, то в другую сторону, у него есть центр, где он прикреплен своей осью (которая может быть то длиннее, то короче), есть амплитуда, направление движения и т.д.

Например. Радость – это положительная эмоция, (+), движение маятника вправо.

Печаль – это отрицательная эмоция, (-), движение маятника влево.

Двигаем маятник вперед («стеной») – это гнев.

Двигаем маятник на себя («застыть на вдохе удивления») – это страх.

Но есть между ними и центр равновесия маятника – это нейтраль-спокойствие, (0).

Для овладения этой методикой, обучающийся должен мысленно представить «маятник эмоциональности» в своей грудной клетке. Почувствовать его внутри себя в виде шара размером с теннисный мяч. Не надо представлять этот шар теплым или светлым, гораздо важнее – ощущение движения «маятника» внутри грудной клетки. *Это ощущение и есть главный посредник между вашими произвольными исполнительскими намерениями и непроизвольными, бессознательными эмоциями*.

Для удобства управления движениями этого «маятника эмоциональности» на первых занятиях можно воспользоваться руками. Для этого нужно поставить руки перед грудью ладонями друг к другу как будто вы держите в них этот внутренний «мячик». Двигая руки перед собой, сдвигайте внутреннее ощущение «маятника эмоциональности» в правую или левую сторону. Главное, чтобы вы ощутили внутреннее движение «маятника» в ту или другую сторону с одновременным переживанием радости, печали или спокойствия. Для вызова той или иной эмоции достаточно вспомнить ситуацию своей жизни, когда вы реально переживали эти эмоции.

Методика обучения предусматривает несколько этапов.

На первом этапе студенты обучаются сдвигать «маятник» в ту или иную сторону и фиксировать ту или иную эмоцию в своем дирижировании или пении.

После этого задача усложняется. Студенты обучаются фиксировать в дирижировании и пении по три ступеньки каждой эмоции и отрабатывают переходы между эмоциями. В работе используется простая хоровая партитура с пятью куплетами так, чтобы каждый куплет звучал с одной эмоцией.

На следующем этапе студенты обучаются эмоциональной импровизации. Куплеты с определенным ранее эмоциональным наклонением должны поменять свой эмоциональный контекст. Куплет, который исполнялся, например, на «радости», должен прозвучать на «печали», гневе», «страхе» или на «нейтрали-спокойствии». Таким образом создаются различные интерпретации одного и того же произведения.

Предпоследний этап освоения системы «Маятник эмоциональности» называется «погружение в ноль». На этом этапе студенты осваивают тонкие средства интерпретации на «нейтрали-спокойствии». Важной составляющей этого этапа являются упражнения на изменение интерпретации произведения в зависимости от «длины маятника».

Завершающий этап – это подготовка полноценной интерпретации хоровой партитуры для концертного исполнения.

Система Станиславсого

Хоровое пение – искусство исполнительское и сценическое. Элементы системы К. С. Станиславского, переработанные с учетом хоровой специфики, органично дополняют данные хоровой теории.

Основой актерского творчества является "действие". Для певца хора действием является работа певческого аппарата, для руководителя – работа дирижерского аппарата. Хоровое искусство, как и любое другое, оживает и превращается в творчество, если безотчетная логика музыканта превращает его действия в "подлинные действия".

«Подлинными» действия дирижера и певцов становятся тогда, когда они передают художественный образ произведения. Удобными инструментами для создания художественного образа являются такие элементы системы Станиславского как «Если бы» и «Предлагаемые обстоятельства».

Перевоплотиться в лирического героя хорового произведения помогает «Если бы». «Если бы я был кем-то или чем-

то, то я бы поступал (действовал) таким образом...». «Предлагаемые обстоятельства» (фабула произведения, эпоха, место и время действия, события, образный круг поэтического и музыкального текста) наполняют действия лирического героя конкретными обстоятельствами, которые соответственно меняют все средства музыкальной выразительности.

«Предлагаемые обстоятельства» меняют звучание хора потому, что формируют у поющих все новые и новые смысловые установки. А так как «установка» – это глобальный психофизиологический комплекс, то, соответственно, со сменой смысловой установки меняется и дыхание, и атака звука, и динамика, и темпо-ритм, и звуковысотность, и тембр звучания хора. То есть меняется интерпретация произведения. Одна и та же партитура звучит «вариантно множественно».

При концертном исполнения хоровой партитуры нужны непрерывные предлагаемые обстоятельства. В системе Станиславского это свойство исполнителей тренируется при помощи *«киноленты видений»*.

Вера и наивность, эмоциональная память, *повторные воспоминания, чувства, переживания, в*нешние и внутренние манки, сценическое общение, условия общения, «*лучеиспускание*» и «*лучевосприятие*» (органическое молчание, разговор глаз), *органический процесс общения,* приспособления, манки для вызывания чувств (внешний и внутренний темпоритм).

Голос человека, в том числе и певческий, сформировался как дистантное средство передачи информации, и он приспособлен ко всем пространственным особенностям реального мира. *Характеристики певческого голоса меняются в зависимости от того или другого пространственного представления певца*. Соответственно, если дирижер будет мыслить развитие художественного образа в воображении *пространственно*, то его дирижерский показ также изменится, и это отразится на звучании хора.

На концерте и на репетиции ежеминутно приходится иметь дело с несколькими объектами и плоскостями внимания.

Добиться правды производимых действий, переживаемых чувств и веры в них помогает нам логика и последовательность. Они создают в творчестве порядок, стройность, ясность цели, помогают вызывать подлинное, продуктивное и целесообразное действие и подлинное последовательное чувствование

При создании интерпретации хорового произведении необходима основная конечная цель всего произведения – ***сверхзадача***. Она должна притягивать к себе все отдельные эпизоды, действия и задачи. *Это – основная мысль, идея, ради которой автор взялся за перо*. И главная задача музыканта – это передать на сцене мысли композитора, его мечтания, чувства, радости и муки.

Очень важно найти формулировку сверхзадачи. Название ее словом должно непрерывно напоминать артисту-исполнителю о внутренней жизни и цели его творчества. Забыть о сверхзадаче – это значит порвать линию жизни в художественной действительности. То есть линию сквозного действия.

Линия сквозного действия соединяет воедино все элементы, пронизывает все задачи, действия, эпизоды и направляет их к общей сверхзадаче.

Рядом со сквозным действием имеется враждебное ему ***контрдействие***, которое идет не к сверхзадаче, а против нее. Ведь внутренним импульсом всякого движения являются противоречия, борьба противоположностей. Это закон развития природы и общества.

Применительно к анализу хоровой партитуры, прежде всего надо ответить на несколько вопросов:

1. О чем произведение? (Не содержание, а сверхзадача);

2. Кто лирический герой и что он делает? (Линия сквозного действия);

3. Что мешает лирическому герою? (Контрдействие).

Технически все достаточно просто. Выбрав партитуру для исполнения, вы формулируете конкретные ответы на вышеуказанные три вопроса для создания интерпретации. Ответ на первый вопрос: «О чем произведение» – позволит определить доминирующие тембры данной эмоциональной партитуры. Можно с уверенностью поставить в начало и окончание произведения доминирующую эмоцию. Линия сквозного действия (ответ на второй вопрос) позволит поставить эмоциональные контексты, близкие доминирующей эмоции, в конкретные места партитуры. Проанализировав линию контрдействия, можно расставить в партитуре контрастные (для доминирующей) эмоции, что позволит определить эмоциональные контексты частных и общих кульминаций всей партитуры.

Таким образом, получается ***«эмоциональная партитура»***, основанная на вашей интерпретации хорового произведения, где каждый такт будет иметь конкретное эмоциональное наклонение.

Саморегуляция

Комплекс упражнений по аутогенной тренировке (АТ) в курсе Практического хороведения предназначен для самостоятельной домашней работы. В основе комплекса АТ лежат упражнения из книги В. Л. Леви «Искусство быть собой» (Леви В. Л., 1973) с некоторой корректировкой упражнений в целях адаптации их к вокально-хоровой практике.

Упражнения АТ сгруппированы последовательно от развития внимания, расслабления, вживания в слова и представления, тонизации и рассредоточения, до перевоплощения и элементов самогипноза.

Особенностями комплекса АТ в курсе Практического хороведения можно считать серию упражнений по развитию внутреннего звучания музыки и комплекс упражнений по развитию певческого тембра. В частности, развитие тембрального мышления основано на ладо-гармоническом строе-

нии музыки (развитие произвольной квазигармоничности голоса) и на цветовых, вкусовых, осязательных, температурных, весовых и двигательных представлениях.

Использование в работе над хоровым поизведением смыслового уровня вокально-хоровой установки доступно тем хоровым дирижерам, которые могут не только сформулировать художественный образ произведения, но и способны перевоплощаться.

Через «подлинные действия» дирижера и певцов передается внутренняя жизнь, внутренний мир исполнителя. Поэтому дирижеру, как руководителю и участнику исполнения, необходимо точно определить характер произведения, найти заложенное композитором «зерно» (мировоззрение, мироощущение), эмоциональную сущность образа.

Все исполнители, профессиональные и самодеятельные, должны создавать на сцене образы, а не показывать самих себя зрителям. Для этого они должны *перевоплощаться*, быть характерными, типичными, жизненными.

Без внутренней формы и внутренняя характерность, и склад души образа не дойдут до зрителя. Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый, внутренний, душевный рисунок исполняемого произведения.

В хоровой практике иногда, в очень редкие моменты, особенно у людей талантливых, внешнее воплощение и характерность создаваемого образа рождаются сами собой от правильно созданного внутреннего склада *сотворчества коллектива*.

Станиславский утверждал, что способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача исполнителя.

Постоянная работа исполнителей над элементами системы позволит сделать эти моменты произвольными, управляемыми.

Практические занятия.

Обучающиеся завершают работу над произведениями из 23-й темы.

Задача практического занятия – добиться максимального перевоплощения у певцов хора в разработанных «эмоциональных партитурах», созданных на основе анализа «Сверхзадачи», «Сквозного действия» и «Контрдействия» (ответы на три вопроса: о чем произведение?; кто лирический герой?; и что он делает?).

Весь курс «Практическое хороведение» завершается концертным выступлением всех обучающихся с произведениями из 23-й темы.

АТ
«Тайный психолог»

Каждый день, при общении с любым человеком, и вне общения, повторяйте себе, вводите внутрь, сделайте главным:

«Я еще совсем не знаю и не понимаю людей (или данного, отдельного, вот этого человека), и я хочу их (его, ее) узнать и понять, я жажду этого, и отныне все мое внимание, все силы души и ума направлены на Другого. Нет ничего интереснее и важнее. Каждый день я задаюсь тысячами вопросов о Другом, и каждого, кто передо мной, стараюсь постичь всесторонне, до глубины глубин... Чем живет этот человек, чем дышит, чего хочет, к чему стремится? Как он спит, как он мыслит, как чувствует? В чем противоречив? Что лежит на поверхности, что в глубине? Что в нем от родителей, от

профессии и других внешних влияний, что идет изнутри? Какова его самооценка, болезненные точки самолюбия. В чем ищет признания, какова желаемая роль в жизни? Где фальшив, а где открыт и естествен? Почему так, а не иначе складываются отношения с людьми, с тем или иным человеком? В чем реалист, а в чем впадает в иллюзии? Как складывалась его судьба, как складывается теперь, что может быть дальше? Что означает этот жест, эта улыбка, это слово, это молчание? В чем он похож на других, на такого-то, на меня? Нет ли у него психологических двойников, которых я уже знаю?...

Все мое внимание ежедневно, ежесекундно направлено на Другого, *и его отношение ко мне интересует меня как одно из проявлений его характера, но не более...*».

Не исподтишка (подглядывать за людьми), но, по возможности, деликатно: нет ничего отвратительнее навязчивого залезания в душу. *Внимание к людям все само Вам подскажет* (Леви, 1977, с. 187 - 188.).

Контрольные вопросы по теме

1). Какие особенности курса Практического хороведения вы знаете?

2). Что дают дирижеру хора знания по теории установки?

3). Насколько изменилось ваше слуховое восприятие вокального и хорового звучания после того, как вы узнали об их акустическом строении?

4). Какими музыкальными и вокальными средствами передаются эмоции?

5). Что нового добавили в вашу работу с хором занятия по методике «Маятник эмоциональности»?

6). Что такое «Эмоциональная партитура» и как она связана с теорией Станиславского?

7). Какие упражнения АТ были для вас наиболее интересными?

8). Какой ваш темпо-ритм жизни и какие темпо-ритмы вы используете при работе с хором?

Приложение

Квазигармоничность унисонов выдающихся хоровых коллективов

Исследования степени гармоничности унисонов хора показали, что у выдающихся хоровых коллективов тембральные составляющие спектров синхронизируются на частотах, отклоняющихся от гармонического ряда как в сторону расширения, так и сужения расстояний между обертонами. Отклонения от гармоничности спектрального строения звучания унисонов выдающихся хоровых коллективов, по всей видимости, зависят не только от строения литературного текста произведения, но и от экспрессивных задач интерпретации, ладового наклонения исполняемого и др. Поэтому интерпретация результатов подсчета гармоничности звучания выдающихся хоровых исполнителей требует учета соотношения абсолютных и относительных уровней тембральной окраски различных вокально–хоровых постановок голоса, стилевых особенностей произведения и экспрессивных возможностей каждого отдельного хорового коллектива.

На большое многообразие тембров хорового исполнительства указывали многие авторы (Булычев, 1910; Думбляускайте, 1974 и др.). Эти различия лежат в основе применяемой в хороведении структурной классификации коллективов и стилей хорового исполнительства. Тембр хора является особой, качественной характеристикой, которая получается в результате специфических вокально–хоровых психоакустических процессов. Спектр хорового звука является производным, усредненным спектром множества голосов, где каждый хоровой обертон объединяет множество квазигармоничных индивидуальных обертонов певцов. В хоровом спектре индивидуальная «случайность» уступает место синхронизированной «закономерности». Все хоры должны выстраивать ан-

самбль, синхронизировать спектральные составляющие, в то же время тембры уже выстроенных унисонов будут у каждого коллектива разными, так как параметры синхронизации определяются уникальными задачами исполнительской интерпретации (Кузнецов, 1995).

Акустические параметры голоса человека передают характеристику и отношение говорящего или поющего, подтекстовый смысл сообщаемого и многое другое, что в психологии объединяется термином экстралингвистическая информация. Все люди в норме различают радостный или печальный голос. Существует как бы «абсолютный» общечеловеческий уровень в акустической кодировке, например, гневного или испуганного голоса (Морозов, 1993). Соответственно, у каждого отдельного человека свой уникальный голос, собственная манера, «относительный» уровень выражения тех же самых эмоций. Хоровое искусство также подчиняется законам звукового канала передачи экстралингвистической информации. Поэтому в теоретическом и экспериментальном хороведении тембр хора целесообразнее рассматривать на нескольких уровнях взаимодействия абсолютных и относительных колористических возможностей хорового искусства. На уровне хорового искусства, как такового, приходится различать абсолютный уровень хорового унисона – главного отличительного признака этого вида музыкального искусства.

В таблице № 2 представлены результаты расчета отклонений от гармоничности обертонов звучания трех отрывков в исполнении Московского камерного хора под управлением В. Н. Минина. В исполнении хора Минина сравниваются идущие друг за другом контрастные хоровые реплики из произведения С. Слонимского «Пей пиво, да не лей»: «удовлетворенное» (радость) вступление басов на forte «Пей пиво, да не лей...», сердитая, разозленная (гнев) последняя реплика басов на mezzo piano из первой части «...говорить» и «страдающая» (печаль) первая реплика сопрано на mezzo forte из второй части «Пойду я молода...». Данные, представленные в таблице, являются результатом расчетов негармоничности

для девяти спектральных составляющих (f 2 – f 10) указанных отрывков хорового исполнения. Каждая цифра, приведенная в таблице, получена путем усреднения разницы в процентах (%) между «реальными» и «идеальными» (гармоническими) значениями на статистике в несколько сотен (до 600) спектров.

Таблица № 5

Показатели средних отклонений от гармоничности (в %)
для девяти обертонов (f 2 – 10) трех фрагментов хорового звучания
(радость, гнев, печаль) в исполнении хора В. Н. Минина

№ обертона	радость (f)	гнев (mp)	печаль (mf)
f 2	2.34	4.54	0.10
f 3	1.74	6.16	–1.09
f 4	1.65	5.49	–1.31
f 5	3.19	6.11	–1.44
f 6	2.19	6.67	–1.07
f 7	2.87	5.53	–1.38
f 8	3.43	6.52	–2.04
f 9	3.15	7.22	–1.65
f 10	3.36	5.35	–4.73
Средние по всем обертонам	2.65	5.95	–1.62

Как следует из таблицы № 5, радостная реплика басов показывает стабильное повышение («плюсовые» значения) всех спектральных составляющих хорового тембра (2.65% – в среднем для первых девяти обертонов), а «отчаянная», печальная тема сопрано стабильно соответствует понижению («минусовые» значения) почти всех обертонов (–1.62% – в среднем для первых девяти обертонов). Хотелось обратить внимание также и на то, что степень частотных смещений обертонов, возможно, не всегда зависит от динамических средств художественной выразительности. Например, показатели средних отклонений от гармоничности для гневной фразы басов, исполненной на mezzo piano, в два раза «выше» (5.95 – в среднем для первых девяти обертонов), чем для радостной фразы той же самой партии басов, но исполненной на форте (колонка «радость» таблицы № 5).

На этом «абсолютном» уровне анализа гармоничности тембров выдающиеся хоровые исполнители синхронизируют

спектральные составляющие своего звучания в точном соответствии с «эмоциональной партитурой» исполняемого произведения. Если же сравнивать показатели гармоничности различных хоровых коллективов, то необходимо учитывать относительный и абсолютный уровень стилевых особенностей как самих исполнителей, так и анализируемого произведения. В этом случае «абсолютный» тембр данного хорового коллектива, принадлежащего к той или иной школе, направлению, находит свое преломление в «относительных» чертах стилевых особенностей исполняемого репертуара. Поэтому, с одной стороны, у каждого коллектива своя тембральная палитра, а с другой стороны, звучание массовой песни будет иметь свои отличия от звучания кантаты И.–С. Баха, тембр произведений Орландо ди Лассо будет отличаться от тембра произведений П. И. Чайковского или И. Ф. Стравинского.

В таблице № 6 представлены данные для трех хоровых коллективов: Республиканской хоровой капеллы под управлением А. А. Юрлова, Академического русского хора под управлением А. В. Свешникова и Хора всесоюзного радио и центрального телевидения под управлением К. Б. Птицы. В исполнении хора А. А. Юрлова сравниваются два отрывка знаменных распевов: светлая, радостная стихира пятого гласа неизвестного автора «Пасха, Господня...» и печальная стихира первого гласа Федора Крестьянина «На гору...». В исполнении хора А. В. Свешникова сравниваются фрагменты: октавный унисон мужского и женского хора (последняя фраза запева) «Вы скажите, не утайте, мое...» из светлой, лирической песни «Уж я золото хороню» в обработке А. Копосова и спокойный, но грустный запев сопрано в самом начале русской народной песни в обработке А. В. Свешникова «Час, да по часу». В исполнении хора К. Б. Птицы сравнивается один и тот же слог «то», взятый из двух контрастных фраз басовой партии средней части «Зимней дороги» В. Шебалина «*То* разгулье удалое...» (радость) и «*То* сердечная тоска...» (печаль).

Таблица № 6

Показатели средних отклонений от гармоничности (в %) фрагментов звучания радости и печали в исполнении хоров под управлением А. А. Юрлова, А. В. Свешникова и К. Б. Птицы для девяти обертонов (f 2 – f 10)\

№ обертона	Хор Юрлова		Хор Свешникова		Хор Птицы	
	радость	печаль	радость	печаль	радость	печаль
f 2	1.86	0.18	0.36	–0.29	0.29	–1.70
f 3	1.57	–1.52	0.01	–0.62	1.07	–0.57
f 4	1.67	–0.37	1.04	–2.42	–0.83	–1.40
f 5	1.23	–0.55	0.36	–1.26	–1.03	–2.11
f 6	1.00	–0.35	1.17	–0.15	–2.60	–3.90
f 7	0.77	–0.27	0.41	–0.95	–0.09	–2.21
f 8	1.86	0.22	1.18	–1.45	0.91	–2.21
f 9	0.87	0.04	1.09	–1.37	–0.16	–1.95
f 10	0.77	0.33	1.25	–3.10	0.18	–2.09
средние по всем обертонам	1.28	–0.25	0.76	–1.29	–0.25	–2.01

Данные, представленные в таблице № 6, показывают общую тенденцию выразительного исполнения хорового произведения: значительное изменение частоты спектральных составляющих хорового унисона. Эти изменения, в свою очередь, создают дополнительные особенности выстраивания хорового ансамбля. Как следует из таблицы, радостное звучание хорового унисона сопровождается повышенными частотами обертонов по сравнению с печальным. Если ориентироваться на показатели последней строчки таблицы № 6, где усреднены показатели средних отклонений от гармоничности всех трех хоров по всем девяти обертонам (f 2 – f 10), то можно увидеть, что «радость» каждого отдельно взятого исполнителя характеризуется более широкими расстояниями между обертонами, чем его же «печаль». Даже «минусовое» значение радости (–0.25%) в исполнении хора Птицы почти в десять раз шире, чем его же печаль (–2.01%). В связи с последним примером хотелось бы обратить внимание еще на один момент проявлений квазигармоничности выдающихся хоровых исполнителей. Выше упоминалось, что гласные зву-

ки могут значительно сместить частоты синхронизации обертонов хорового пения. Поэтому, с целью устранения подобных влияний, в таблице № 6 для радости и печали в исполнении хора Птицы приведены данные расчета гармоничности звучания одного и того же слога «то», отличающиеся друг от друга только эмоциональным контекстом. Как видно из таблицы, отклонения от гармоничности хорового тембра при исполнении отдельных гласных звуков (в данном случае «о») сохраняют «абсолютную» тенденцию смещаться в соответствии с выражаемой в пении эмоцией.

Однако, если начать сравнивать «относительные» уровни радости и печали разных хоров, по нижней, усредняющей строке таблицы № 6, то в этом случае становятся заметными тембральные отличия стилевых особенностей исполняемых произведений. При таком сравнительном анализе два знаменных распева в исполнении хора Юрлова имеют явный перевес в «радостную» (светлую, плюсовую) сторону (1.28% и –0.25%), по сравнению с более «спокойным» (сбалансированным, с небольшим перевесом минусовой стороны) тембром звучания хора Свешникова (0.76% и –1.29%), и, тем более, по сравнению с «печальным» (затемненным, минусовым) тембром в исполнении хора Птицы (–0.25% и –2.01%). Стилевые особенности исполняемых произведений при таком виде анализа отклонений от гармоничности становятся очевидными. В этом случае тембр церковного, «ангелоподобного» пения (Мартынов, 1994) в своем печальном проявлении равен самому светлому и радостному тембру исполнения «сумрачной и туманной» партитуры Шебалина. Показатель усредненных по всем обертонам средних отклонений от гармоничности для печального звучания хора Юрлова, равен аналогичному показателю для радостного звучания хора Птицы (–0.25).

В ходе исследований обнаружена также зависимость частот спектрального строения унисонов выдающихся хоровых коллективов от ладового наклонения. В таблице № 4 представлены результаты, иллюстрирующие эту тенденцию.

Здесь приводятся расчеты средних отклонений от гармоничности (в %) для идентичных по тексту, темпо–ритму, динамике и эмоциональному тонусу, но различных по ладовому наклонению имитационных вступлений басов (в миноре) и теноров (в мажоре) из I части хорового концерта М. Березовского «Не отвержи мене во время старости» в исполнении Республиканской хоровой капеллы под управлением А. А. Юрлова.

Таблица № 7

Показатели средних отклонений от гармоничности (в %)
для имитационных вступлений басов (минор) и теноров (мажор)
из хорового концерта М. Березовского
в интерпретации А. А. Юрлова

№ обертона	тенора (мажор)	басы (минор)	отличия мажора от минора
f 2	1.84	–1.34	3.18
f 3	2.59	–1.10	3.69
f 4	4.32	0.10	4.22
f 5	3.68	0.64	3.04
f 6	3.04	1.71	1.33
f 7	3.23	1.10	2.13
f 8	3.19	1.15	2.04
f 9	3.28	1.69	1.59
f 10	3.65	2.02	1.63
Средние по всем обертонам	3.20	0.66	2.54

Как следует из таблицы, только два обертона минорного вступления басов являются в строгом, «абсолютном» смысле «минорно–печальными» (в колонке басов f 2 равен –1.34% и . равен –1.10%), все остальные обертоны имеют «радостно–положительные» значения. И действительно, в начале большого драматического полотна печаль минорного вступления басов, как сказал бы поэт, «светла». Если сравнить методом вычитания (колонка отличий мажора от минора) показатели отклонений от гармоничности для обертонов

вступления басов с аналогичными показателями имитационного проведения теноров, то становится очевидной «плюсовая» тенденция «относительного уровня» экспрессивной выразительности хора Юрлова. В данном случае в последней строке таблицы № 7 показатели квазигармоничности тембра теноров при пении в мажоре (3.20%) выше минорного тембра басов (0.66%) в четыре раза (2.56%). Такое изменение частотного положения двух следующих друг за другом имитационных проведений способствует созданию особого драматургического эффекта, когда полуоттенок более светлого тембра передает глубинный художественный смысл «надеющегося» на радостный исход своей просьбы («Не отвержи мене во время старости...») лирического героя хорового концерта.

При анализе отличий формантного строения хорового тембра как художественного средства кодирования сильных эмоциональных состояний, указывалось, что обертоновые (квазигармонические) средства тембральной художественной выразительности используются выдающимися хоровыми исполнителями значительно чаще и являются главными средствами создания интерпретации. В данном приложении, рассматривая проявления квазигармоничности в звучании выдающихся хоровых коллективов, анализировались именно эти, основные средства «акварельных полуоттенков» звучания при создания художественного образа хорового исполнения.

Таким образом, частотное положение спектральных составляющих звучания хора имеет квазигармоничную природу, отражающую тембральные особенности интерпретации хорового произведения. Как известно, тембр является одной из важнейших характеристик эмоциональной выразительности звукового сигнала, в голосе певца именно тембр передает большую часть экстралингвистической информации (Морозов, 1993). Поэтому тембр синхронизированного хорового унисона также имеет невербальный, выразительный смысл, зависящий от развития эмоциональной «партитуры» испол-

няемого произведения. Одним из средств кодирования экстралингвистической информации в хоровом звучании, по всей видимости, является степень гармоничности спектрального строения хорового тембра.

На основании всей серии экспериментальных спектрографических исследований гармоничности тембров выдающихся хоровых исполнителей можно сделать несколько выводов. Во-первых, голоса певцов хора в процессе выстраивания унисона приобретают упорядоченное, квазигармоничное строение спектральных составляющих. И, во-вторых, при выражении радости, по сравнению с печалью, и при пении в мажоре, по сравнению с минором, наблюдается тенденция к повышению частот синхронизированных обертонов в строении унисонов выдающихся хоровых коллективов.

Используемая литература

1. Александрова Е. В. Развитие восприятия музыкального об раза у первоклассников. Дис. ...канд. педагогических наук. – М., 1991.
2. Арановский М. Г. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования, т.II.– Тбил., 1979.
3. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. – М., 1992.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
5. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. – Л., 1980.
6. Асмолов А. Г. На перекрестке путей к изучению психики человека: Бессознательное, установка, деятельность // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования, т.IV.– Тбил., 1981.
7. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования. – М., 1984.
8. Балашов В. Ф. Поэтическое слово и вокальная интонация // Работа в хоре: Методика и опыт. – М., 1977.
9. Банин А. А. О некоторых акустических и музыкальных элементах хорового строя // Музыкальное искусство и наука.– М., 1970.– Вып.1.
10. Бассин Ф. В. О некоторых современных тенденциях развития теории бессознательного: установка и значимость // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования, т.IV.– Тбил., 1981.
11. Беляева–Экземплярская С. Н. Восприятие мелодического движения // Структура мелодии, вып.3.– М., 1929.
12. Бессознательное. Природа, функции, методы исследования, т. IV. – Тбил., 1981.
13. Блинова М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. – Л., 1974.
14. Борев Ю. Б. Эстетика, изд.4.– М., 1988.

15. Бочев Б. Эмоциональное и выразительное пение в детском хоре // Развитие детского голоса.– М., 1963.
16. Булычев В. А. Хоровое пение как искусство. Публичные лекции.– М., 1910.
17. Васильев И. А., Поплужный В. Л., Тихомиров О. К. Эмоции и мышление.– М., 1980.
18. Венецкий И. Г., Венецкая .В. И. Основные математико-статистические понятия и формулы в экономическом анализе. Справочник, изд.2.– М.: Статистика, 1979.
19. Венедиктова Н. В. К вопросу о педагогическом общении хормейстера в работе с детским хором // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
20. Вилюнас В. К. Основные проблемы психологической теории эмоций // Психология эмоций. Тексты.– М., 1984.
21. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре. – М., 1967.
22. Володин А. А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. Вып.1. – М., 1970.
23. Вопросы физиологии пения и вокальной методики. – Вып. 25. – М., 1975.
24. Вундт В. Очерки психологии. – М., 1912.
25. Галембо А. С. Исследование интонационной ясности звука фортепиано. Автореферат дис. ...канд. технических наук. – Л., 1995.
26. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха.– М.–Л., 1948.
27. Герсамия И. Е. К проблеме психологии творчества певца.– Тбил., 1978.
28. Гласс Дж., Стенли Дж. Статистические методы в педагогике и психологии.– М., 1976.
29. Глушакова Т. И. Комплексы вокально-хоровых упражнений в формировании певческих навыков школьников // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
30. Готсдинер А. Л., Луковников Н. Н. Социальные и психологические аспекты общения и эстетического воспитания. Учебное пособие. – Калинин, 1985.

31. Декарт Р. Страсти души // Избранные произведения. – М., 1950.
32. Дмитревский Г. А. Хороведение и управление хором: Элементарный курс. – М., 1948.
33. Дмитревский Г. А. Ансамбль хора // Работа с хором. Методика. Опыт. – М., 1972.
34. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М., 1968.
35. Долидзе Л. И. О специфике проявления национального в музыкальном творчестве Стравинского в свете общей теории сознательгого и бессознательного психического // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования, т.II.– Тбил., 1979.
36. Думбляускайте Л. А. Тембр хора: темброво–интонационные нюансы в искусстве хорового пения. Дис. ...канд. искусствоведения.– Л., 1974.
37. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. – М.–Л., 1951.
38. Елисеева В. С. Дирижерская техника и ее значение в творческом развитии хормейстера//Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
39. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг. – Спб., 2000.
40. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. – Спб., 1993.
41. Жданов В. Ф. Совершенствование образного мышления оперного певца в процессе обучения. Дис. ...канд. искусствоведения.– М., 1993.
42. Жданова Т. А. Вопросы самоуправления в детском хоре // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
43. Живов В. Л. Трактовка хорового произведения. – М., 1986.
44. Живов В. Л. Теория хорового исполнительства. – М., 1998.
45. Исполнительская подготовка учителя музыки. Программы дисциплин предметной подготовки по специальности 030700 – Музыкальное образование. – М., 1999.

46. Казачков С. А. О дирижерско-хоровой педагогике.– М., 1970.
47. Кармин А. С. Интуиция и бессознательное (подсознательное) // Бессознательное. – М., 1979.
48. Кечхуашвили Г. Н. Музыка и фиксированная установка // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования, т.II.– Тбил., 1979.
49. Климовицкий А. И. Опыт исследования функции стилевой модели в творческом процессе Бетховена с точки зрения общей теории сознания и бессознательного психического // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования.– т.II.– Тбил., 1979.
50. Кок У. Видимый звук. Пер. с англ.– М., 1974.
51. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. – М., 1968.
52. Кузнецов Л. А. Акустика музыкальных инструментов: Справочник.– М., 1989.
53. Кузнецов Ю. М. Протоколы исследований отдела экспериментальных исследований музыкального искусства Московской государственной консерватории. – Не издано. Архив автора, 1989-1999.
54. Кузнецов Ю. М. Основные понятия хора // Совершенствование процесса обучения и воспитания студентов на факультете общественных профессий. Методические рекомендации.– М., 1985.
55. Кузнецов Ю. М. Исполнение хорового произведения с позиции психологической установки // Работа хормейстера в детском хоре.– М., 1992.
56. Кузнецов Ю. М. Эмоциональная выразительность певческого голоса как особое состояние взаимодействия сознательного и бессознательного.– М.: Моск. консерватория НТЦГЗ (секц.асп.), реферат по философии, 1993.
57. Кузнецов Ю. М. Эмоции в хоровом исполнительстве // Художественный тип человека. Комплексные исследования.– М., 1994 а.

58. Кузнецов Ю. М. Взаимодействие сознательного и бессознательного в вокальном исполнительстве // Философия. Эстетика. Культурология.– М., 1994 б.
59. Кузнецов Ю. М. Тембр как специфическое качество хорового унисона // Музыка. Миф. Бытие.– М., 1995.
60. Кузнецов Ю. М. Комплекс упражнений «Маятник эмоциональности» как метод устранения дефектов певческого голоса // Наследие О. А. Апраксиной и музыкальное образование в XXI веке (Материалы межрегиональной научно-практической конференции с международным участием, 16 - 17 ноября 2006 года). – М., 2006.
61. Кузнецов Ю. М. Квазигармоничность как новая особенность тембральной выразительности хора // Современные гуманитарные исследования. Журнал. Вып. 4 (17). – М., 2007 а.
62. Кузнецов Ю. М. Новый метод комплексного развития экспрессивных и вокально-технических способностей обучающихся сольному пению // Материалы международного симпозиума «Голос». М. 2007 б.
63. Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора. – М., 2007 в.
64. Кузнецов Ю. М. Эмоции в хоровом исполнительстве. – М., 2008.
65. Ланской М. И. Исследование взаимосвязи дикции, артикуляции и фонации в пении. Дис. ...канд. искусствоведения.– М., 1990.
66. Левандо П. П. Проблемы хороведения. – М., 1974.
67. Леви В. Л. Искусство быть собой. – М., 1973.
68. Леви В. Л. Искусство быть собой. Изд. 2. – М., 1977.
69. Лукишко А. И. Непроизвольные изменения силы и тембра голоса в хоре. Дис. ...канд. искусствоведения.– Л., 1984.
70. Ляшко Б. М. Распевание в хоре // Художественный тип человека. Комплексные исследования.– М., 1994.
71. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. – Л., 1977.

72. Морозов В. П. Эмоциональный слух человека // Журнал эволюционной биохимии и физиологии. – Т. XXI. – Л., 1985.
73. Морозов В. П. Теория эмоционального слуха и певческий голос // Научная сессия, посвященная 90-летию проф. Д. Я. Андгуладзе. – Тбилиси, 1986.
74. Морозов В. П. Эмоциональный слух и методы его исследования // Проблемы экологической психоакустики. – М., 1991.
75. Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-теоретические и прикладные аспекты // Психологический журнал. – Т.14, – 1993. – №1.
76. Морозов В. П., Кузнецов Ю. М. Феномен квазигармоничности обертонов и тембр певческого голоса // Художественный тип человека. Комплексные исследования. – М., 1994.
77. Морозов В. П., Кузнецов Ю. М., Сафонова В. И. Эмоциональный слух и музыкально–эстетические характеристики хорового пения // Художественный тип человека. Комплексные исследования. – М., 1994
78. Морозов В. П., Кузнецов Ю. М., Харуто А. В. Об особенностях спектра голоса певцов различных жанров // Проблемы информационной культуры. Вып. 2: Информационный подход и искусствознание. – М. -Краснодар, 1995.
79. Морозов В. П. Резонансная теория пения. Изд. 2. – М. 2008.
80. Музыкальная акустика // Под ред. Н. А. Гарбузова.– Изд. 2., 1954.
81. Нагорная Т. В. Из опыта работы с детским хором младших школьников// Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
82. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия.– М., 1972.
83. Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука //

Применение акустических методов исследования в музыкознании. М., 1964.
84. Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения.– Тбил., 1972.
85. Никольская К. Ф. Начальный этап обучения пению в хоре старшеклассников // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
86. Новицкая. Уроки вдохновения. – М., 1984.
87. Общая психология, под ред. В. В. Богословского и др., изд.3.– М., 1981.
88. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли.– М., 1984.
89. Пашина А. Х., Сафонова В. И., Васильева А. Г. О соотношении профессионально значимых качеств будущих педагогов и музыкантов // Проблемы экологической психоакустики.– М., 1991.
90. Перлс С., Гудмен П., Хеффермен Р. Опыты психологии самопознания (практика гештальт–терапии).– М., 1993.
91. Пономарьков И. Строй и ансамбль хора // Работа в хоре. – М., 1960.
92. Пигров К. К. Руководство хором. – М., 1964.
93. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования. – М.-Л., 1948.
94. Птица К. Б. Подготовительная работа хорового дирижера // Работа в хоре. – М., 1977.
95. Рагс Ю. Н. Обертоны // Музыкальная энциклопедия, т.3. – М., 1976, с.1066.
96. Рагс Ю. Н. Концепция зонной природы музыкального слуха. Пути становления, разработка проблемы и дальнейшее ее развитие // Н .А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог.– М., 1980.
97. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. – М, 1972.
98. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. – М., 1979.
99. Ржевкин С. Н. Слух и речь в свете современных физических исследований. – М.–Л, 1936.

100. Риман Г. Акустика с точки зрения музыкальной науки. М., 1898.
101. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. – М., 1957.
102. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. – М., – 2002.
103. Сафонова В. И. Формирование певческого самоконтроля у подростков и молодежи в процессе хоровых занятий. Дис. ...канд. педагогических наук.– М., 1988.
104. Сафонова В. И. Вокальное воспитание в хоре и некоторые акустические закономерности пения // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
105. Семеновский Д. Д. Методические основы вокально-хоровой работы в Государственном Академическом Русском хоре СССР. – М., 1979.
106. Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки.– М., 1990.
107. Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1959.
108. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений, т. 2. – М., 1954-1961.
109. Старчеус М. С. Выразительный человек // Музыка. Миф. Бытие. – М., 1995.
110. Стулова Г. П. Дидактические основы обучения пению. – М., 1988.
111. Стулова Г. П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором. – М., 2005.
112. Сахалтуева О. О некоторых закономерностях интонирования в связи с формой, динамикой и ладом // Труды кафедры теории музыка Московской государственной консерватории. – М., 1960.
113. Тевлина В. К. Вокально-хоровая работа // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 15. – М., 1992.
114. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды в 2-х томах. – М., 1985. – Т.1.
115. Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки.– Тбил., 1981.
116. Фант Г. Акустическая теория образования речи.– М., 1964.

117. Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ, т. 1, 2. – М., 1923.
118. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. – М., 1994.
119. Хороведение: Учебное пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов. Под ред. Б. Д. Критского, О. П. Соколовой. – М., 1989.
120. Ципин Г. Психология музыкальной деятельности. – М., 1994.
121. Чесноков П. Г. Хор и управление им. – 2 изд. – М., 1961.
122. Шерозия А. В., Прангишвили А. С., Бассин Ф. В. Об отношении активности бессознательного к художественному творчеству и художественному восприятию // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования, т.II.– Тбил., 1979.
123. Шостакович Д.Д. Мастерство и ремесло // Советская культура (газета) – 1965, 20 дек.
124. Эстрина Т. А. Создание условий в классе хорового дирижирования для формирования навыков управления детским хором // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.
125. Юнг К. Человек и его символы. – М., 1992.
126. Юрлов А. А. Некоторые вопросы учебно–репетиционной работы профессионального хора. Теоретическая часть исполнительской диссертации.– М., 1954.
127. Юссон Р. Певческий голос. – М., 1974.
128. Яковлева А. С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи. – М., 2007
129. Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, германии XVII-XX веков. – М., 2004.
130. Bartholomew W. T. A physical definition of good voice quality in the male voice.– J. Acoust. Soc. Am., vol. 6, 1934.

131. Goodwin A. Acoustic study of individual voices in choral blend.– J. Res. Singing, vol.3, № 2, 1980.
132. Rossing T. D., Sundberg J., Ternstrom S. Acoustic com parison of voice use in solo and choir singin.– J. Acoust. Soc. Am., vol.79, № 6, 1986.
133. Rossing T. D., Sundberg J., Ternstrom S. Acoustic comparison of soprano solo and choir singing.– J. Acoust. Soc. Am., vol.82, № 3, 1987.
134. Sacerdot G. G. Researches on the singin voice.– Acustica № 7, p. 61–68.– 1957.
135. Sundberg J. The Science of the Singing Voice.– Illino is, 1987.
136. Ternstrom S. & Sundberg J. Acoustical factors related to pitch precision in choir singing // Speech Transmission Lab. Qt. Prog. Status Rep.2–3 (Dept. of Speech Communication and Music Acoustics, Royal Institude of Technology).– Stockholm, 1982.
137. Ternstrom S., Sundberg J. How loudly should you hear yo ur colleagues and yourself? A study of SPL within cho irs // Speech Transmission Lab. Qt. Prog. Status Rep.4 (Dept. of Speech Communication and Music Acoustics, Royal Institude of Technology).– Stockholm, 1983 a.
138. Ternstrom S., Sundberg J. & Collden. Articulatory perturbation of pitch in singers deprived of auditory feedback // Speech Transmission Lab. Qt. Prog. Status Rep.2–3 (Dept. of Speech Communication and Music Acoustics, Royal Institude of Technology).– Stockholm, 1983 b.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
ТЕМА 1 Курс практического хороведения, его особенности и содержание	7
ТЕМА 2 Искусство. Наука. Творчество	19
ТЕМА 3 Специфика хорового искусства	27
ТЕМА 4 Хоровое творчество	40
ТЕМА 5 Хоровое исполнительство	50
ТЕМА 6 Хор и хоровые партии его составляющие	65
ТЕМА 7 Строение голосового аппарата	74
ТЕМА 8 Регистровое строение голоса	87
ТЕМА 9 Детские хоровые партии	96
ТЕМА 10 Хоровые партии смешанного хора	105
ТЕМА 11 Элементы хоровой звучности (звучания)	124
ТЕМА 12 Ансамбль хора	140
ТЕМА 13 Строй хора	154
ТЕМА 14 Акустические признаки передачи эмоций в пении	174
ТЕМА 15 Третий элемент хорового звучания (звучности)	187
ТЕМА 16 Вокально-хоровая техника	195
ТЕМА 17 Вокально-хоровая техника (продолжение)	234

ТЕМА 18 Организующая функция эмоций в хоровом исполнительстве 216

ТЕМА 19 «Художественно-органический ансамбль» 227

ТЕМА 20 Организация хорового коллектива 238

ТЕМА 21 Методика работы с хором 248

ТЕМА 22 Анализ хоровой партитуры 258

ТЕМА 23 Вокальная работа с хором 267

ТЕМА 24 Вокально-хоровая техника 277

ТЕМА 25 Дирижерский аппарат 285

ТЕМА 26 Техника дирижирования 297

ТЕМА 27 Работа над хоровым произведением 312

ТЕМА 28. Основные итоги курса 322

Приложение. Квазигармоничность унисонов выдающихся хоровых коллективов 341

Используемая литература 350